



# LUND UNIVERSITY

## Textens Transfigurationer

Forssell, Jonas

2015

[Link to publication](#)

*Citation for published version (APA):*

Forssell, J. (2015). *Textens Transfigurationer*. [Doktorsavhandling (konstnärlig), Konstnärliga fakulteten i Malmö]. Stockholm University of the Arts.

*Total number of authors:*

1

### General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

### Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117  
221 00 Lund  
+46 46-222 00 00



# **T**extens transfigurationer

---

**Jonas Forssell**

STOCKHOLM | STOCKHOLMS  
UNIVERSITY | KONSTNÄRLIGA  
OF THE ARTS | HÖGSKOLA

*To klovner* (1992) skulptur av Tone Thiis Schjetne (\*1928) på Grønland torg, Oslo (foto J Forssell)

Det är inte dåligt det du har gjort,  
men saknar intensitet och slutenhet.  
Det bara flyter, än här, än där, och  
undviker svårigheterna, branterna och  
det som står emot.

– Du ska låta bli det manierade och  
preciösa – tänk på rösten, på ordet –  
använd bara musiken för att finna  
ordets musik.

Någonting ska sägas, inte sant, och  
föras till slut även om resonemanget  
är okänt. Man måste åstadkomma sådan  
musik, att även om storheten förblir  
okänd resonemanget övertygar... Hur  
det går till – det kan jag inte lära  
dig...

(Lars Norén, ur: *Fursteslickaren* 1973)

# **T**extens transfigurationer

---

**Jonas Forssell**

STOCKHOLM | STOCKHOLMS  
UNIVERSITY | KONSTNÄRLIGA  
OF THE ARTS | HÖGSKOLA





**LUNDS**  
UNIVERSITET

STOCKHOLM | **STOCKHOLMS**  
UNIVERSITY | **KONSTNÄRLIGA**  
OF THE ARTS | **HÖGSKOLA**

## Textens transfigurationer

Konstnärlig doktorsavhandling vid Lunds universitet inom ramen för samverkansavtalet mellan Konstnärliga fakulteten vid Lunds universitet, forskarutbildningen i opera vid Stockholms konstnärliga högskola/Operahögskolan och Stockholms konstnärliga högskola angående utbildning på forskarnivå i opera inom ramen för Konstnärliga forskarskolan.

Tryck: Elanders Sverige AB, Mölnlycke 2015.

© 2015 Jonas Forssell

ISBN: 978-91-7623-413-6 (tryck)

978-91-7623-414-3 (pdf)

# Innehåll

---

<b>1 Inledning</b> .....	<b>9</b>
1.1 Bakgrund .....	10
1.2 Syfte och frågeställningar .....	12
1.3 Teoretiska utgångspunkter .....	16
1.4 Om dispositionen .....	21
1.5 Tack till: .....	22
<b>2 Om operaöversättning</b> .....	<b>25</b>
2.1 "Patriis Musis" – åt fosterlandets sånggudinnor – Historien i fickformat .....	25
2.2 "Min iakttagelse är såret. Min tanke är saltet i såret." – argumentens översiktsskarta ....	34
2.2.1 Texten är oviktig, eller rent av <i>för</i> viktig? .....	34
2.2.2 Verkroheten, och "upphovsmännens intentioner" .....	35
2.2.3 Opera på originalspråk är vackrast, och något går alltid förlorat vid översättning .....	37
2.2.4 Översättningar är ofta dåliga och åldras dessutom snabbt .....	40
2.2.5 Man hör ju ändå inte texten, varför översätta den, det finns ju ändå textmaskin .....	43
2.2.6 Opera på originalspråk är billigare att producera .....	47
2.2.7 För vem spelar man opera? – Lite om kulturpolitik och pedagogik .....	48
2.2.8 Om tveksam moral och antikverad människosyn .....	52
2.2.9 "Opera Translation: Turning Opera Back to Drama" .....	54
2.2.10 En pragmatisk summering, och en oväntad iakttagelse... ..	56
2.3 Operaöversättning i teorin .....	59
2.3.1 Vad är egentligen en översättning? .....	59
2.3.2 Grundläggande översättningsbegrepp .....	65
2.3.3 Mer specifikt för drama, poesi, sång och opera .....	70
2.3.4 Översättning som process .....	73
2.3.5 Vem är översättaren? .....	76
2.4 Det praktiska arbetet .....	79
2.4.1 Analysen .....	79
2.4.2 Överföringen .....	82
2.4.3 Bearbetningen och "The Pentathlon Approach to Translating" .....	82
<i>Första grenen – Singability (sångbarhet)</i> .....	82
<i>Andra grenen – Sense (mening och förnuft, men också – "teatralitet")</i> .....	85
<i>Tredje grenen – Naturalness (naturlighet)</i> .....	90
<i>Fjärde grenen – Rhythm (rytm)</i> .....	90
<i>Femte grenen – Rhyme (rim)</i> .....	93
<i>Ytterligare aspekter</i> .....	94
2.5 Ett litet exempel .....	97
2.6 Något om textmaskinöversättning .....	101
2.7 Slutord om översättning .....	106
<b>3 Operans text och dramaturgi</b> .....	<b>111</b>
3.1 Inledning .....	111
3.1.1 À la recherche de la poétique perdue .....	112
<i>Redan de gamla grekerna</i> .....	113
<i>»Opera in movimento«</i> .....	115
<i>Medan andra tittar på</i> .....	116

<b>3.2 Att välja ämne – vad är operaformen bra på respektive dålig på?</b> .....	<b>120</b>
3.2.1 Vad kännetecknar en ”bra” musikdramatisk idé?.....	126
3.2.2 ”Adaption” av dramatiska, litterära o andra förlagor.....	128
<i>Å ena sidan – klassiker</i> .....	129
<i>Å andra sidan – samtida förlagor</i> .....	131
<i>Åter till ”Verschollenes Mittelgut”</i> .....	132
3.2.3 Originallibretton .....	134
3.2.4 Egna erfarenheter .....	136
<i>De gustibus EST disputandum!</i> .....	139
<i>Mellan Skylla och Karybdis</i> .....	140
<b>3.3 Om dramaturgi</b> .....	<b>143</b>
<i>Var inte så melodramatisk! (Eller – var det!)</i> .....	143
<i>Varför alla dessa referenser till film?</i> .....	148
3.3.1 Skillnader och likheter med andra sceniska eller filmiska konstarter .....	150
<i>Helhetsstruktur</i> .....	151
<i>All vår början bliver svår</i> .....	153
<i>Allting har en ände (och operan den har ...)</i> .....	157
<i>Och däremellan kommer</i> .....	160
<i>Kan orden få vingar? eller – Hur en talscen kan bli till en duett och en aria</i> .....	162
<i>Huvudrollen, och de andra</i> .....	163
<i>Rösten spelar roll ...</i> .....	164
<i>... liksom tid, tempo och timing</i> .....	166
3.3.2 ”Pansarskeppet Sångbarheten” .....	168
3.3.3 Auf Flügeln des Gesanges.....	169
3.3.4 ”Librettister – finns de?” .....	171
3.3.5 Erfarenheter av ”täta” samarbeten med librettister och andra trampade stigar .....	172
<i>Death and the Maiden</i> .....	173
<i>Riket är Ditt</i> .....	174
3.3.6 Samarbetet med Magnus Florin i <i>Skuggorna och Ljusen</i> .....	184
<b>4 Om operakomponerandet:</b> .....	<b>195</b>
<b>4.1 Inledning</b> .....	<b>195</b>
<b>4.2 Något om att komponera musik till en opera ...</b> .....	<b>197</b>
4.2.1 Att tonsätta en operatext.....	201
<i>Analysen</i> .....	201
<i>Tonsättningen</i> .....	203
<i>Bearbetningen</i> .....	211
<i>Instrumentation och orkestern</i> .....	213
<i>Notation och memorering</i> .....	213
<i>Klaverutdrag, particeller och pianoarrangemang</i> .....	215
4.2.2 Erfarenheter med exempel ur egna tidigare verk.....	218
<i>Hästen och Gossen</i> .....	218
<i>Riket är Ditt</i> .....	221
<i>Stadsmusikanterna</i> .....	225
<i>Konflikter: Norrlandsoperan, Prinsessan &amp; Månen och Trädgården</i> .....	227
<i>Trädgården</i> .....	228

<i>Om "decoro", "sprezzatura" och ... – "grazia"</i> .....	230
<i>Träskopriessan</i> .....	232
<i>Death and the Maiden</i> .....	236
<i>Hemligheter</i> .....	237
<i>Amforta</i> .....	241
4.2.3 <i>Skuggorna och Ljusen – tonsättardagboken</i> .....	244
<i>Ett Skuggornas post scriptum i mars 2015</i> .....	254
<b>5 Ut över rampen – operatextens upplopp</b> .....	<b>257</b>
<b>5.1 Ordet är vad och musiken är hur</b> .....	<b>258</b>
<b>5.2 Vi hörde inte alltid vad ni sa när ni sjöng!</b> .....	<b>260</b>
<b>6 Avslutande reflektioner</b> .....	<b>264</b>
<b>6.1 Finns några svar och slutsatser?</b> .....	<b>264</b>
6.1.1 Översättaren .....	264
6.1.2 Librettisten .....	266
6.1.3 Tonsättaren .....	267
6.1.4 Sångaren .....	269
<b>6.2 En lite dyster profetia, men med ett ljus i tunneln</b> .....	<b>270</b>
<b>7 Abstract in English</b> .....	<b>273</b>
<b>Appendix 1 – scener ur <i>Death and the Maiden</i></b> .....	<b>274</b>
<b>Appendix 2 – en scen ur <i>Riket är Ditt</i></b> .....	<b>283</b>
<b>Litteraturlista</b> .....	<b>290</b>





# 1 Inledning

*La dernière chose qu'on trouve en faisant un ouvrage  
est de savoir celle qu'il faut mettre la première.*

Blaise Pascal, *Pensées* 976-19<sup>1</sup>

På många sätt utgör repliken från Lars Noréns skandalartade genombrottsverk som dramatiker *Fursteslickaren* från 1973 en nyckelmening för det här arbetet. Jag var ansvarig för musiken i en uppsättning av pjäsen 1992 på Upsala Stadsteater i regi av Christian Tomner och hade sommaren innan gjort stor lycka med operan *Riket är Ditt* på Vadstena-akademien, till vilken jag hade skrivit såväl musik som libretto efter en pjäsförlaga av författaren Kim Procopé. I Noréns pjäs, och dess komplicerade handling någonstans i övergången mellan renässansens 1500-tal och det krigiska 1600-talet, möts bland annat två tonsättare, den gamle mästaren och den unge operakomponisten Andreas som vill lära sig hans hemligheter. Det hela utspelas i själva verket just vid det sekelskifte då själva operatanken formulerades i trakterna runt Florens i Italien och Noréns ord i mästarens mun fick också mig att fundera en del över mitt hantverkskunnande och dess brister. I det här sammanhanget kom jag också att studera och använda musik av mästarna Gesualdo och Monteverdi, något som födde tanken att göra ett slags egen, profan, *tenebræ*-cykel, en form som flitigt användes i det sena 1500-talet, och som tjugo år senare kom att resultera i verket *Skuggorna och Ljusen*.

Sök aldrig harmonien för dess egen skull. Eller ens det du kan säga. Säg det som inte finns, och det kommer att finnas. Arbeta med lugna ögon.

Låt din själ falla genom den öppna natten ... (Paus)

Vad vill du att jag ska lära dig? Du kan ju själva hantverket Toner sätts till toner.

– Ibland är det som att ha en gud som återvänder inom sig. Ibland är det bara att hålla sig i sin nakna hjärna så att den inte ska rinna ner på golvet och torka. (Paus)

Alla har vi bristningsgränser, olika för var och en. Tag reda på din. Gå sedan förbi den. /.../

Var seg, ståndaktig, uppriktig om så behövs. Gå med musiken in i din allra egnaste trånghet. Och gör dig fri där.<sup>2</sup>

Det är också just precis vad jag åtminstone *försökt* hålla mig till. Filosofen Tore Nordenstam, som, tillsammans med Ingela Josefson, väglett mig i två kunskapsfilosofiska kurser, menar att en avhandling i all enkelhet är en redovisning av fyra års koncentrerat arbete.

Här är min.

<sup>1</sup> Det sista man kommer på, när man skriver ett verk, är vad som ska stå först (övers. Ingar Gadd 2006, s. 76).

<sup>2</sup> **Norén**, Lars: *Fursteslickaren* (1973) Upsala Stadsteaters pjäsmanuskript 1992, s. 5-6. Då, 1992, stavade Stadsteatern fortfarande "Upsala" på det sättet. Det ändrades i samband med ett byte av grafisk profil 2007.

## 1.1 Bakgrund

Den 4 maj 1984 uppfördes den musikdramatiska scenen *Hönsskit* (på en text av den ugandiske författaren Okot p'Bitek i svensk översättning av Margareta Ekström). Jag hade då arbetat några år som komponerande, men också klarinett- och saxofonspelande, teatermusiker på många av landets talscener och gjort en del teatermusik för radioteatern, men detta var debuten som musikdramatiker. Under de dryga trettio år som gått sedan dess har jag mer eller mindre uteslutande ägnat mig åt opera och musikdramatik, och i olika roller. Dryga dussinet musikdramatiska verk har kommit till och i två omgångar har jag suttit på olika chefsstolar. Genom att vägen in i operavärlden egentligen skedde genom scendörren, via ett genuint och alltjämt mycket stort *teater-intresse*, snarare än genom ett uppstigande ur orkesterdiket, har jag också kommit att arbeta mycket med teatertexter, både som tonsättare och i dramaturgisk mening men också i viss mån som librettist, någon gång till och med som översättare (men då främst av sångtexter).

Texten har alltid problematiserats i operasammanhang, och librettistens ställning och position har varierat en del genom historien. I mycket grova drag kan det brott mot konstfullheten i de sena madrigalernas manierism och letandet efter ”ordets musik”, som Noréns mästare efterfrågar, sägas var utgångspunkten för experimentet som kom att bli opera. *Florentinercameratan*, en grupp poeter och musiker, med namn som Jacopo Peri, Giulio Caccini och Ottavio Rinuccini, som i slutet av 1500-talet samlades i adelsmännen Giovanni de' Bardis och Jacopo Corsi hem i Florens, sökte en musikstil som, för att citera Nordisk familjebok, uggleupplagan:

[...] i motsättning till Palestrina-skedets konstrikt instrumentala gestaltning af den flerstämmiga sången, utvecklade den recitativiska solosången med natursann deklamation och instrumentalledsagning. Däri låg fröet till nyare tidens opera, oratorium, kantat och homofona instrumentalmusik.<sup>3</sup>

Även om man på detta sätt ville bryta mot den rådande konventionen och komponera musik utifrån textens känslomässiga innehåll snarare än efter uträknade satsregler, så var drivkraften intresset att återuppväcka det antika dramat, som man då trodde framförallt hade varit just ett musikdrama. Följaktligen kom en oerhört stor del av de tidigaste verken där man tillämpade den ”nygamla stil” som brukar kallas *stile rappresentativo*<sup>4</sup> att handla om *Orfeus*, den antika gudavärldens trubadur, gift med Eurydike<sup>5</sup>, son till guden Apollon, solens, klarhetens och sångens gud, och Kalliope, den episka poesins musa. Under operans första dryga 100 år hämtades historierna nästan uteslutande från den grekisk-romerska mytologin, något som publiken var, och förutsattes vara, väl insatt i. Om texten är operans ”vad” så var dramatiken alltså ingenting som lades särskilt stor vikt vid att vare sig förklara eller ens utveckla, utan all kraft och koncentration låg på operans ”hur”, det vill säga ordens poetiska kvalitet men framför allt på musiken, föreställningens uttryck och så småningom också prakt. Följaktligen levde librettisterna en tämligen undanskymd tillvaro medan själva utförandet kom att ta sig alltmer spekulativa former med fontäner, hästspann och fyrverkerier. Men så satte tysken Gluck ner foten i mitten av 1700-

<sup>3</sup> *Nordisk familjebok / Uggleupplagan*. Åttonde Bandet: Feiss - fruktmögel, Stockholm 1908, spalt 624.

<sup>4</sup> Den kom att utvecklas till vad man idag skulle benämna *recitativ*, alltså ”den recitativiska solosången med natursann deklamation och instrumentalledsagning”.

<sup>5</sup> *Euridice* är också namnet på en opera från år 1600, med musik av Peri (med lite hjälp från Caccini) och ett libretto (efter Ovidius) av Rinuccini, medan det första stycke som brukar benämnas opera handlade om nymfen *Dafne*, som jagades av Orfeus far Apollon och har ungefär samma upphovsmän, men denna gång fick Peri hjälp med musiken av Corsi. Av detta, två år äldre, stycke finns emellertid i stort sett bara librettot bevarat. Också Monteverdis första opera bär namnet *l'Orfeo* (1607).

talet med en operareform, eftersom han sade sig vilja återföra operan till sitt ursprung med fokus på det mänskliga dramat, men också att lika stor vikt lades vid orden som musiken. Varvid han sjösatte sin reform med operan – tja, med vad om inte *Orfeo ed Euridice* 1762. Tiden var tydligen ännu inte riktigt mogen för radikalare ämnesval, åtminstone inte den allvarligare operakonsten (*opera seria*)<sup>6</sup>, men nu började ändå någonting att röra på sig och ”vad”-et blir mer och mer betydelsefullt. Under 1700-talet börjar librettister dyka upp med såväl namn som anseende och rykte. Ett slags sidospår till antikens gudasagor hade också varit berättelser om romerska kejsare, också välkända för publiken, men där det åtminstone var möjligt att smyga in såväl dagspolitik som kritik mot samtidens despoter i verken. Det började lite försåtligt redan 1642 med *L'incoronazione di Poppea* (”Poppeas Kröning”) av mästaren Monteverdi, via sådana verk som Händels *Giulio Cesare in Egitto* (”Julius Caesar” 1724) eller *Serse* (”Xerxes” 1738, även om denne var persisk konung snarare än romersk kejsare). Mozarts näst sista opera *La clemenza di Tito* (”Titus mildhet” eller bara ”Titus” 1791) betraktas ibland som en av hans mest politiska operor. I Mozarts fall känner publiken också väl till namnet på hans librettister Schikaneder och Da Ponte. När det gällde just *Titus*, så hette librettisten Caterino Mazzolà, men det var egentligen en omarbetning (och tillspetsning) av ett äldre libretto skrivet av den kände librettisten Pietro Metastasio (1698-1782) och som redan tidigare hade tonsatts av många tonsättare, något som verkligen indikerar statusen hos denne librettist och hans texter. Nu börjar operans 150-åriga storhetstid, som också innebär åtminstone något av librettisternas guldålder, eftersom val av ämnen, tematik och libretton, operans ”vad” betyder något, som uttryck för en ståndpunkt eller syn på förhållanden, privata som samhällliga, och operan kunde till och med bidra till samhällsförändringar med politiskt sprängstoff.<sup>7</sup> När så operan i vissa avseenden, och enligt mångas åsikt, framförallt numera, ”stagnerade” i början på 1900-talet, så skylls detta ofta librettisterna och librettot betraktas som den ”svaga länken” i en annars stark konstarnas legering.

Men, att säga att musiken i en operaföreställning ”är bra” men att librettot är ”svagt” är att göra ett logiskt felslut. Det menade den unge Henrik Ibsen redan för över 160 år sedan efter att ha hört några studenter diskutera ett framförande av Rossinis *Wilhelm Tell* (se kapitel 2), och så tycker även jag. Tanken har alltid funnits att samla och sammanfatta dessa mina många års och produktioners erfarenheter av arbete med musikdramatisk text. Att vidareföra dessa observationer och reflektioner i något slags slutsatser har dessutom ofta föreslagits mig av andra.

En majdag för fem år sedan när jag satt och slet med operan *Hemligheter* ringde min vän och kollega Thomas Lindahl och tipsade om en annons gällande en plats som doktorand på Operahögskolan, och *Tillfället gör tjuven* för att citera titeln till en annan Rossiniopera.

<sup>6</sup> I denna oerhört rapsodiska beskrivning bortser jag ett ögonblick från den inverkan den lättare musan (*opera buffa*) haft på utvecklingen, men det återkommer! För referenser till operahistorien, se till exempel: **Grout**, Donald Jay: *A Short History of Opera* Columbia University press, New York 1947, **Törnblom**, Folke H: *Operans historia* Bonnierfakta, Stockholm 1984, eller **Engström**, Bengt Olof: *Brevkurs i musikhistoria* (ingående i ”Pedagogisk examen för kyrkokantorer”) Bohuslänningen AB, Uddevalla 1962. Brevkursen användes i undervisningen på Adolf Fredriks Musikgymnasium, där jag gick ut 1976.

<sup>7</sup> Verdis *Nabucco* (”Nebukadnessar” 1842) och Auberts *La Muette de Portici* (”Den stumma från Portici” 1828) brukar framhållas som exempel i sådana sammanhang.



## 1.2 Syfte och frågeställningar

I den ansökan som också blev till en preliminär plan angavs följande syfte:

- Att undersöka själva akten att tonsätta en text samt följa och kartlägga den tonsatta textens alla transfigurationer i nedstigandet genom ”helvetets nio kretsar” (Dante!), det vill säga genom alla stadier av artistens ut- och eventuella omtolkningar, av språkförståelse och översättningar samt av publikens/mottagarens hörbarhets- och förståelseproblematik.

Bakom dessa lite kryptiska formuleringar ligger avsikten att följa operatexten ”från ax till limpa” med målet:

Fördjupad kunskap om den musikdramatiska texten, ur ett konstnärligt perspektiv, såväl librettistens som tonsättarens, men också artistens/sångarens [...], samt från en undersökning av den musikdramatiska textens historia och hur den verkar och ”trivs” i en ständigt föränderlig samtid.

”Fördjupad kunskap”? För vem, och i vilket syfte? Det anspråksfullaste (och förmodligen outhärliga) svaret är: – *Till gagn för operakonstens överlevnad!* Jag skisserar i bakgrunden hur, efter konststartens ”kulmination” runt förra sekelskiftet, alltfler (bland andra ”degenerationsproblem”) ser texten och librettot som en av de främsta orsakerna till att operan därefter – i egenkap av samtida konst – kontinuerligt tappat i såväl aktualitet som popularitet. En förklaring som, enligt min erfarenhet, också anammats av många tonsättare som helst inte vill ta till sig att det finns oceaner av kunskap förstås eller deltar i genererandet av, och hur man behandlar texten till det musikdramatiska verket. Samma tänkande legitimerar också den repertoarpolitik som nu omfattas av en förkrossande majoritet av världens operahus, där de konstnärligt ansvariga söker välformulerade förklaringar till varför samtidsoperan väljs bort, inte en gång, inte gång på gång utan tusenfalt. Här ryms också det lite spektakulära ordvalet i titeln. SAOB<sup>8</sup> förklarar ”transfiguration” sålunda:

**TRANSFIGURATION** *tran* <sup>1</sup>*s* ~*fig* *u*<sup>4</sup>*ra* *ʃ*ω<sup>4</sup>*n* l. -*gur* <sup>1</sup>- (-tschón DALIN (1854)), r. l. f.; best. -en ; pl. -er .

[ jfr t., fr. *transfiguration* ; av lat. *transfiguratio* (gen. -*ōnis* ), vbalsbst. till *transfigurare* (se TRANSFIGURERA)]

omgestaltning l. förvandling; särsk. ( *teol.* ) om förvandlingen av Kristi kropp på Förklaringsberget (jfr FÖRKLARA 3). Een Transfiguration, Förstelling . . såsom Sathan sig förställer uti hi een Liusens Engel. KEMPE Krigzpersp . 3 (1664). Att Konsten i sig sjelf ej är annat än en Transfiguration af lifvet. TEGNÈR BREV 2: 218 (1822). Transfiguration kallas i Romerska kyrkospråket Christi förklaring, till hvars åminnelse de fira en särskilt fest. [...] <sup>9</sup>

”Transfiguration” är, i det här fallet, i första hand den process som ordet genomgår för att bli en del av operans helhet, men också vad som krävs för en ”kanonisering”.<sup>10</sup>

Det något anspråkslösare syftet är att en genomförd självstudie i en operatonsättarens tankevärld, och då i synnerhet i förhållande till dramat och texten, kan gagna såväl förståelsen av den samtida operan som av konstnärliga skapelseprocesser överhuvudtaget, och då för de som är intresserade av detta. I det avseendet kan man se detta både som en studie i ”*think aloud*”-forskning-

<sup>8</sup> Svenska Akademiens Ordbok. Ett ännu inte avslutat projekt som även finns på nätet.

<sup>9</sup> <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/show.phtml?filenr=2/54/70.html>

<sup>10</sup> *Kanonisering* – helgonförklaring, är en akt där en kyrklig myndighet förklarar någon vara ett helgon. Ordet ”kanon” används också i överförd bemärkelse som ”kulturkanon”, ”operakanon” o a.

ens (se kapitel 2) tradition och som i Donald A. Schöns (*Reflective Practitioner*”, se kapitel 2) eller Bengt Molanders (*Kunskap i handling*”, se kapitel 3) anda.

Vid ett 75 %-seminarium i Göteborg gällande ett annat avhandlingsarbete om ord och ton i november 2012 formulerade en av opponenterna, idéhistorikern Andrej Slávik, i en slags forskningens devis, att en forskningsfråga ska vara forskningsbar och forskningsvärd, samt att resultatet av undersökningen ska vara såväl *sant* som *intressant*, en i mitt tycke mycket användbar definition. Fördelen med denna stränga, men ändå av visst saktmod präglade, formulering är att den fångar in såväl naturvetenskaplig forskning, det vill säga att *förklara* (Erklären) något, som humanistisk, att *förstå* (Verstehen), men dessutom fungerar den alldeles utomordentligt när det gäller konstnärlig forskning. Motsatsparet *Erklären – Verstehen* introducerades av den tyske historikern och ”för-hermenutikern” Johann Gustav Droysen (1808-1884) i verket *Grundriss der Historik* (1868).<sup>11</sup> Intressant nog var hans metoder för vetenskaplig undersökning egentligen tre där den tredje var *igenkännandet* (Erkennen) som han menade användes inom de ”spekulativa” vetenskaperna som filosofin och teologin, alltså det *anagnorisis* Aristoteles prisar som ”det största och hemlighetsfullaste i all konstnärlig njutning”.<sup>12</sup>

Det forskningsfält jag valt, operatextens, visade sig vara långt ”forskningsbarare” än jag i förstone trott, i det att så många vägar öppnats och tankar fötts under resans gång. Att det dessutom varit *vårt* denna ansträngning visar inte minst det intresse uppgiften väckt hos andra, men också att uppsamlingen och sammanställningen kunnat ske ur så många källor ifrån ibland oväntade riktningar. Jag ställde också i ansökan några mer konkreta frågor till det tänkta materialet, där stod till exempel:

- Vad sker med *texten*, som konstnärligt redskap och uttryck, under och efter sina många ”transfigureringar” i samtidens operaskapande, såväl i återgivandet av operakanon som i skapandet av nya operaverk? Utvecklas eller ”tillbakabildas” den? Hur och när blir aldrig så vältänkta ord underlag till musikdramatik?
- Tonsätter man annorlunda på ett annat språk? Sjunger man annorlunda på sitt eget?
- Vad händer med själva det ögonblick hjältinnan sätter klacken i marken, vänder sig om, genomborrar sin motspelare med blicken och utslungar en välsjungen, men sarkastisk tve tydighet på ett *originalspråk* varken han, hon själv eller publiken förstår den fulla innebörden av? Vart tar den förr så omhuldade och av tidigare generationer sångare omsorgsfullt tränade diktionen vägen, när ingen strängt taget har någon glädje av den?
- Har då sångarens diktion verkligen förändrats eller ”förflackats” eller är det bara ett ”illa-sinnat rykte”? Finns där försummade och bortglömda tekniker eller sker i själva verket en utveckling på helt andra områden som väl kompenserar detta med att istället skapa nya och bättre förutsättningar i en ny tid?
- Vad tillför textmaskinen föreställningen? Bortför den månne någonting annat? Kan den till och med användas som ett konstnärligt redskap snarare än ett tekniskt hjälpmedel?

<sup>11</sup> där s. 11 § 14 lyder:

*Nach den Objecten und nach der Natur des menschlichen Denkens sind die drei möglichen wissenschaftlichen Methoden: die (philosophisch oder theologisch) spekulative, die mathematisch-physikalische, die historische.*

*Ihr Wesen ist: zu erkennen, zu erklären, zu verstehen.*

*Daher der alte Canon der Wissenschaften: Logik, Physik, Ethik: — nicht drei Wege zu Einem Ziel, sondern die drei Seiten eines Prisma, wenn das menschliche Auge das ewige Licht, dessen Glanz es nicht zu ertragen vermag, im Farbenwiderschein ahnen will.*

<sup>12</sup> Begreppet ”anagnorisis” (igenkänning) diskuterar Aristoteles i kap. XI av sin *Poetik*, men citatet om prisandet är av Stefan Zweig i *Världen av igår*, se vidare kapitel 3.

- Översättningskonsten? Vad sker med den? Istället för sångbarhet, stavelseräkning och vokaltrohet, kommer kanske ”översättningstwittrandet” att ta över? (En typisk textmaskin brukar ha två rader och 48 tecken/rad!)
- Vad uppfattar publiken av detta? – Är ”mångspråkigheten” alt. ”språklösheten” i själva verket en entrébiljett för en publik som inte alls känner sig välkommen av en förment ”svensk-språklig begriplighet”?  
Gör det faktiskt skillnad om Greven och Figaro grälar på originalspråk, det vill säga italienska med svensk text i scenkanten, eller om de spottar recitativerna på ”publikens språk”, i vårt fall svenska? Vad uppfattar vi överhuvudtaget av texten och blir i själva verket musikupplevelsen lidande, med haltande versfötter och en uppsjö av det som operafolk och dramaturger älskar att kalla *BE*toningar?

samt även:

- Är dessa frågor överhuvudtaget relevanta? Är de till och med överflödiga och mer ett uttryck för en nostalgisk snobbism?  
Den som ställer dem har kanske missat tåget som är på väg i ny och rätt riktning.

Den första uppgiften blev att försöka begränsa forskningsfältet så att det hela inte villar bort sig bland alla korsvägar och stickspår. Arbetet handlar sålunda om den musikdramatiska form som brukar benämnas ”opera” med någon utflykt, främst i översättningsdelen (kapitel 2), till musikalerna. Detta för att det i huvudsak är förhållandet mellan texten och tonsättningen av denna text som behandlas. Musikteaterbegreppet är emellertid större än så. Med någon slags början bland annat i Stravinskij's *L'histoire du soldat* skriven 1918 och senare med namn som John Cage, Mauricio Kagel och idag framförallt Heiner Goebbels har det uppstått något som ibland brukar benämnas ”Composed Theatre”. Mycket som gjorts under denna beteckning är ytterst spännande och intressant, men genren (även om många inte vill kalla den en genre utan snarare ett ramverk) präglas av en smula av den slags stränghet som, paradoxalt nog, brukar infinna sig när man strävar efter att upplösa såväl hierarkier som hegemonier. Så menar till exempel Mathias Rebstock, i sin inledande essä ”Mapping the Field” i den gedigna samlingen som utgivits under just namnet *Composed Theatre*, att denna genre utmärks av två kännetecken. Det första är att ordet ”composed” ska förstås i sin tyska mening, det vill säga som musikalisk komposition, och att alla andra ingående element som dans, skådespeleri, ljus och konstinstallation med flera, ska organiseras enligt denna musikaliska kompositionsprincip. Den andra är att hierarkin mellan de ingående elementen ska vara närmast upplöst och att inget används för att renodlat illustrera något annat. Redan här ser jag en paradox då musiken ändå tycks vara den allt dominerande konstarten framförallt eftersom allt ska underkastas dess kompositionsprinciper, och i denna essäsamling är det i princip bara tonsättare som nämns (jämte, någon gång, till exempel koreografen Pina Bausch och hennes banbrytande *Tanztheater* i Wuppertal). En lite egendomlig effekt är också att ganska tydliga exempel på verkligt ”komponerad teater” som Samuel Becketts *Footfalls* (1975) eller *Quad* (1981) verkar falla lite utanför ramen för definitionens stränghet. Tonsättaren George Aperghis, en av de verkliga förgrundsfigurerna, säger:

The visual element should not be allowed to reinforce or emphasise the music, and the music should not be allowed to underline the narrative. Things must complement themselves; they must have different natures. This is an important rule for me: never say the same thing twice [...] Another thing has to emerge that is neither one nor the other; it is something new.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Rebstock, Mathias & Roesner, David (red.): *Composed Theatre Aesthetics, Practices, Processes* Intellect Bristol, UK 2013, s. 20.

I den operavärld som är denna föreliggande texts, är det fullt tillåtet att någon gång också ”gå med” texten även om strävan även där oftast är att aldrig säga samma sak på två sätt.

Andra begränsningar är att regissörens, dirigentens, scenografens eller koreografens arbete med *iscensättningen* av det färdiga operaverket inte kommer att avhandlas, alltså i stort sett ingenting om vare sig uppsättningsidéer, musikalisk interpretation eller gestik. Det kommer, för det tredje, inte heller att handla särskilt mycket om kompositionsteknik och -principer utanför det centrala perspektivet – i förhållande till texten. Som en fjärde och sista avgränsning kommer ingen undersökning i Bourdieusk anda om publikens sociala sammansättning eller operans *habitus* att diskuteras eller inkluderas, inte heller – vilket kanske är vad jag saknar mest – en genomlysning av operans genus- och etnicitetstänkande såväl historiskt som ur ett samtidsperspektiv. Den undersökningen kan och bör göras så grundligt att det är ett ämne för *minst* en egen avhandling. Jag har som operatonsättare gjort mitt bästa för att förändra balansen mellan antalet kvinnliga och manliga röster, och framförallt när det gäller huvudrollerna (även om sopranen ”traditionsenligt”<sup>14</sup> dog, eller tog sitt liv, i sista akten av min första opera *Hästen och Gossen* 1988), och även med att införa andra musikstilar och idiom i partituren (*Träskoprinsessan* 2007), men jag har anledning att förmoda att utfallet för operakonsten som helhet skulle kunna bli så pass deprimerande att det påverkade resultatet även av det jag föresatt mig att undersöka.

Med dessa avgränsningar i åtanke och efter någon tids begrundande över de många, och ibland tämligen disparata, ursprungliga frågeställningarna kokade avhandlingsprojektet ner till fyra ”plattformar” eller kanske rentutav ”synvinklar” på operans text med tillhörande frågor:

- **översättarens**

Vad skiljer operaöversättning från annan översättning, och hur går det till att översätta opera? Hur ser operaöversättningens historia ut och behövs den idag?

- **librettistens**

Vad skiljer ett libretto från annan narrativ och lyrisk text, och vilken status har texten i förhållande till musiken i ett operaverk?

- **tonsättarens**

Vad skiljer operakomponerande från annat ”tonsätter”, och vilka speciella hänsyn bör man ta som operatonsättare? Hur tänker en tonsättare under pågående arbete med tonsättningen?  
respektive

- **sångarens**

Har sångarnas inställning till texten förändrats genom historien och har textningen försämrats nu efter det att fler och fler operascener går över till ”originalspråk” och textning på maskin?

Dessa utgör också de centrala kapitlen (där det sista – sångarens – är en betydligt mindre studie) och där dessa fyra uppträder också precis i den ordningen. En naturlig fråga är varför kapitlet om operaöversättning hamnat först och inte längre ner, vilket har (minst) tre förklaringar.

Den första är att operaöversättning ofta är en mycket vanlig väg in i operatextskapandet, sett både historiskt och i nutid. Detta för att en verkligt plikttrögen och kunnig översättare kanske är den som gör den mest noggranna analysen av ett operalibretto, ibland överträffande såväl sång-

<sup>14</sup> se: Clément, Catherine: *L'Opéra ou la Défaite des femmes*, Grasset & Fasquelle, Paris 1979.

Även: *Opera, or the undoing of women* (Engl. transl. Wing, Betsy) University of Minnesota Press, Minnesota 1988.



are som regissören, och någon gång (skam till sägandes) även tonsättaren. Det visar sig också att bland dessa översättare finner man såväl librettister, regissörer, sångare som tonsättare. Det andra skälet har sin utgångspunkt i Droysens tre metoder för vetenskaplig undersökning. Kapitlet om översättning är det som i högst grad präglas av förklaring, kapitlet om librettoskrivande av förståelseperspektivet, medan tonsättandet fördjupar det perspektiv vetenskapsteoretikererna efter Droysen under lång tid valde att bortse från – igenkännandet.<sup>15</sup> Det tredje skälet är något mindre vetenskapligt men desto mer pragmatiskt. Min resa in över operatextens kontinent började i landet översättning, som kom att utforskas betydligt utförligare än jag ursprungligen avsett. Därför kändes det så småningom mer och mer naturligt som utgångspunkt också för hela äventyret.

Det andra perspektivet, librettistens, handlar i huvudsak om operatextens ”fysiologi och teknik”, medan det tredje, alltså tonsättarens, behandlar själva ”transfigurationerna”, när textens olika delar smids samman med musiken. Sedan blir det till sist sångarens bevingade ansvar att förmedla detta sammansmida.

### 1.3 Teoretiska utgångspunkter

När jag vill dra mig tillbaka och samla tankarna blir Berlin ofta resmålet och då gärna favoritkvarteren runt Savignyplatz i Charlottenburg. Där är man omgiven av filosofer, författare, historiker och statsmän. Schiller, Goethe, Kant, Leibnitz och Mommsen har gett namn åt gatorna runt torget. Friedrich Carl von Savigny själv var en framstående jurist och historiker och några kvarter bort finns gator uppkallade efter såväl Leopold von Ranke som Barthold Georg Niebuhr, alltså själva gräddan av ursprunget till det som kallas ”den källkritiska historieforskningen”. Europa på det tidiga 1800-talet präglades alltmer av behovet att finna politiska förhandlingslösningar, sådana som kräver förmåga till kompromissande, i stället för krig. Om den österrikiske diplomaten Klemens von Metternich (som inte har någon gata i Berlin) blev maktspelets, kompromissens och förhandlingens läromästare, fick nytänkarna runt Savignyplatz röja upp i det kaos som den dittills rådande ordningen att ”segraren skriver historien” skapat. Historieskrivandet hade i stort sett alltid inskränkt sig till att vara maktens metod att skapa sig en ärorik historia snarare än att undersöka om den fanns, alltså ingenting annat än fabuleringskonst gränsande till rena lögnaktigheter.<sup>16</sup> Strävar man efter att i sitt forskningsarbete *förklara* något är det inte dumt att ta sin utgångspunkt här i denna källkritiska attityd. En stor del av mitt arbete har följaktligen ägnats att ta reda på vad som tidigare skrivits och var, och att redovisa det. Vill man emellertid pröva att *förstå* vissa förhållanden kan den strängaste formen av källkritik vålla vissa problem. I Sverige bromsades den akademiska historietraditionen länge av bröderna Curt och Lauritz Weibull och deras ytterst fundamentalistiska syn. Sven-Eric Liedman beskriver i en essä från 1970-talet hur:

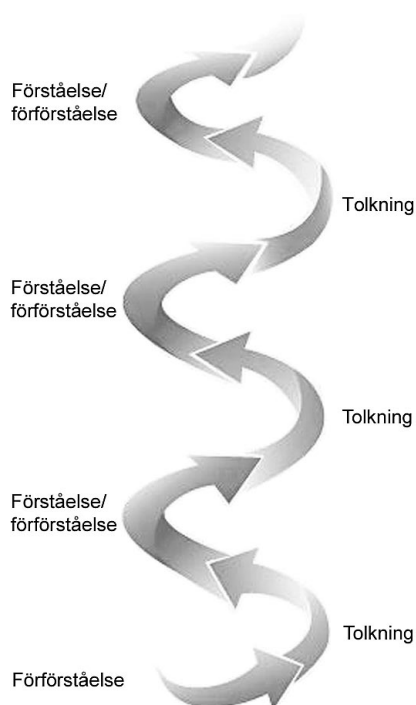
<sup>15</sup> Dessutom kan de sägas gå att, på samma sätt, hänföras till Henk Borgdoffs tre riktningar för konstnärlig forskning: (a) research *on* the arts, (b) research *for* the arts respektive (c) research *in* the arts (se vidare under 1.3).

<sup>16</sup> Sådant förekommer fortfarande. Hans Furuhausen har, i boken *Bibeln och arkeologerna* (2010) kartlagt hur arkeologer från hela världen, bekostade av religiösa stiftelsepengar, tvingats gräva i Det Heliga Landets jord ”med spaden i ena handen och Bibeln i den andra” för att *bekräfta* det som står i *Den Heliga Skrift*, snarare än att undersöka sanningshalten.

Själva den polemiska utgångspunkten för den historisk-kritiska skolan var påståendet, att man måste acceptera lakuner i kunskaper om historien. När källorna inte räckte till eller höll för den kritiska prövningen, så måste historikern tillstå att han ingenting kunde veta.<sup>17</sup>

Fanns inte ett kvitto, trycksak, bokhålleri eller folkbokföringslängd som styrkte ett påstående fanns alltså inte heller själva företeelsen. Historien består av sin dokumentation och att gissa eller anta, om än aldrig så kvalificerat eller välgrundat, var helt enkelt förbjudet!

Nöjer man sig då inte med en schweizerost utan vill försöka skapa en fungerande helhet, möjlig att *förstå*, får man vända sig till denna form av källkritisk historieforsknings verkliga anti-poder, nämligen hermeneutiken och fenomenologin. Med hjälp av all tillgänglig dokumentation, mänsklig slutledningsförmåga och inte minst fantasi, utarbetar man gissningar så kvalificerade det överhuvudtaget är möjligt. Likväl rör det sig om – antaganden. Detta är precis så som hermeneutikern arbetar: Man beforskar, resonerar, intervjuar, jämför, studerar detaljer som man sätter i förhållande till helheten och studerar helheten i förhållande till delarna. Sakta och metodiskt byggs ett vetande upp i medvetenhet om att det görs från sin egen tidshorisont och att sanningen är provisorisk. Det finns en ofta använd, och därför välbekant metafor för detta som brukar kallas ”den hermeneutiska cirkeln” eller rätteligen ”spiralen”:

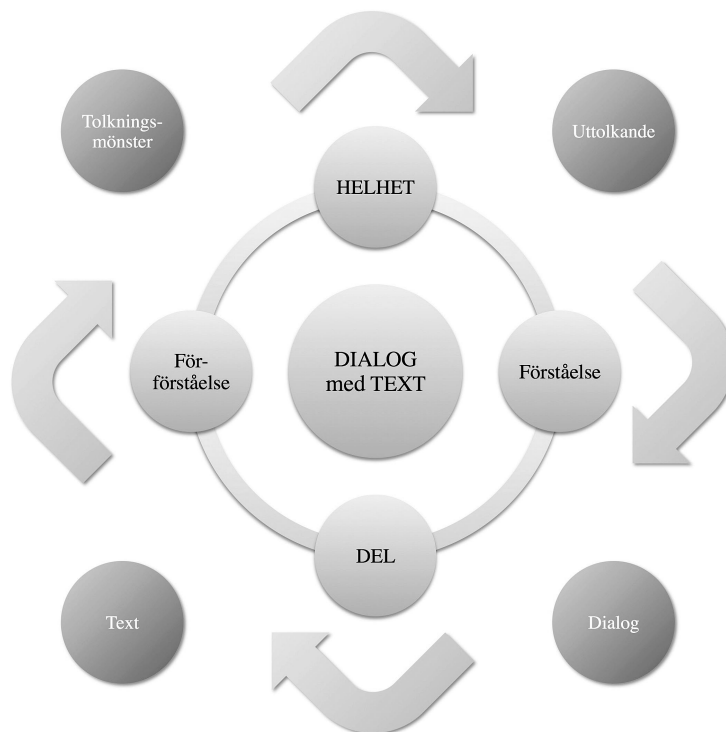


Detta är dessutom precis så som till exempel en musiker arbetar varje dag, inte bara när det gäller rekonstruktioner av 200 år gamla symfonier, där två fagottstämmor saknas och en hel sats bara finns som ett skissartat klaverutdrag. En fullständig notskrift av ett känt och ofta spelat verk från 1800-talets början är inte en modern grammofoninspelning utan en anvisning till musikerna där åtskillig information utelämnats eftersom den var självklar, det vill säga tillhörde *praxis*. Mycket av denna praxis finns beskriven i litteratur från samma tid, men långtifrån allt. Lyssnar man på Berlinfilharmonins tidigaste inspelningar av Beethoven från början av 1900-talet, så skiljer de sig inte bara tekniskt utan också uttrycks-mässigt enormt mycket från inspelningar med samma orkester från 1960-talet och dessutom stämmer ingen av dessa bägge med hur orkestern låter idag. Notbilden är densamma, men praxis både i vad gäller sättet att spela och uttolkningen av noterna skiljer sig från tid till annan och här är det alltså femtio år mellan sprången. Att återskapa något av vad en jordbävning eller flygbombning raserat följer exakt samma mönster. Från en mångfald av fotografier, ritningar och studier av jämförbara och samtida konstruktioner kan en, aldrig fullt ut identisk men ändå *trolig*, replik uppföras som ändå uppfyller syftet med rekonstruktionen. En detaljerad process ser då ut så här:<sup>18</sup>

Att återskapa något av vad en jordbävning eller flygbombning raserat följer exakt samma mönster. Från en mångfald av fotografier, ritningar och studier av jämförbara och samtida konstruktioner kan en, aldrig fullt ut identisk men ändå *trolig*, replik uppföras som ändå uppfyller syftet med rekonstruktionen. En detaljerad process ser då ut så här:<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Liedman, Sven-Eric: ”Humanistiska forskningstraditioner i Sverige. Kritiska och historiska perspektiv” ur *Forser*, Tomas: *Humaniora på undantag? Humanistiska forskningstraditioner i Sverige. En antologi* Norstedt, Stockholm 1978, s. 49.

<sup>18</sup> Alvesson, Mats & Sköldbäck, Kaj: *Tolkning och Reflektion – Vetenskapsfilosofi och Kvalitativ Metod* (2:a upplagan) Studentlitteratur, Lund 2008, s. 212.



Filosofen Martin Heidegger började utveckla tankegångar om denna hermeneutiska cirkel redan i *Sein und Zeit* (1927) men då mer som ett existentiellt fundament, snarare än en metod:

Dieser Zirkel des Verstehens ist nicht ein Kreis, in dem sich eine beliebige Erkenntnisart bewegt, sondern er ist der Ausdruck der existenzialen *Vor-struktur* des Daseins selbst. Der Zirkel darf nicht zu einem *vitiosum* und sei es auch zu einem geduldeten herabgezogen werden. In ihm verbirgt sich eine positive Möglichkeit ursprünglichsten Erkennen [...] Der »Zirkel« im Verstehen gehört zur Struktur des Sinnes, welches Phänomen in der existenzialen Verfassung des Daseins, im auslegenden Verstehen verwurzelt ist.<sup>19</sup> (*min understrykning*)

Också Hans-Georg Gadamer beskriver och resonerar runt denna ”förståelsens cirkel”, nu just som metod, i *Sanning och metod*.<sup>20</sup>

På ett seminarium vid Orpheusinstitutet i Gent hösten 2012 visade tonsättaren och forskaren Sandeep Bhagwati (då vid Concordia University Montréal) sin modifierade hermeneutiska spiral för konstnärligt skapande, den så kallade AGNI-modellen. Av hans ganska långa, omständliga och filosofispäckade förklaring till sin modell, tolkar jag att han helt enkelt menar att först tänker man ut vad man vill göra/skapa (**A**nalysis) därefter hur (**G**rammar), varefter detta överförs till något framför- eller visningsbart (**N**otation) och till sist ”testas” det i verkligheten (”work-shoppas”), framförs eller visas (**I**mplementation). Resultatet tas in i nästa process. I sin minsta form och betydelse är det vad jag gör framför datorn eller pianot i kompositionsstudion när jag kommer på en idé, fras eller lösning.

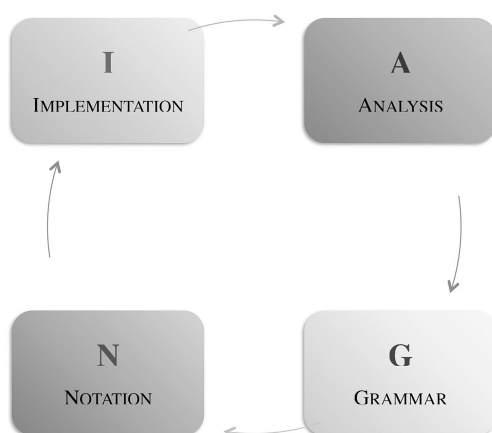
<sup>19</sup> Heidegger, Martin: *Sein und Zeit* (1927) Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1967, (I:5:§32) s. 153.

*Denna förståendets cirkel är inte en kretsgång som en godtycklig kunskapsart rör sig i, utan ett uttryck för tillvarons egen existentiella före-struktur. Cirkeln får inte degraderas till en vitiosus, inte ens en tolererad sådan. Förborgad i denna cirkel ligger en positiv möjlighet till den mest ursprungliga kunskap, [...] Förståendets »cirkel« hör till meningens struktur, och meningens fenomen är rotat i tillvarons existentiella författning, i det utläggande förståndet. (med ”vitiosum/-us” avses något defekt eller korrumpert)*

ur: *Vara och tid* (svensk översättning: Jim Jakobsson) Daidalos, Göteborg 2013, s. 178.

<sup>20</sup> Gadamer, Hans-Georg: *Sanning och metod* (i urval, övers. Arne Melberg) Daidalos, Göteborg 1997, s. 140f.

### the “AGNI” model



Sandeep Bhagwati  
composer & theatre maker  
Canada Research Chair for Inter-X Art  
matralab  
Concordia University Montréal

– Så här vill jag att det ska vara (A). Hur ska det kunna uttryckas, jo det kan göras såhär (G). Då skriver jag ner det i noter (N). Och så lyssnar jag på resultatet, kanske några gånger (I). Är jag nöjd så är allt gott och väl. Är jag däremot inte nöjd så måste jag ta reda på varför (A) *etc.*

I ett mycket större perspektiv kan det gälla en hel produktion av en opera: Vad ska göras (A)? Hur ska det göras (G)? Hur ska detta överföras till regissör/scenograf/sångare *etc.* (N)? Premiär (I)!

Kontakten med Bhagwatis Analysis-Grammar-Notation-Implementation-spiral fick jag ungefär halvvägs in i själva arbetet, och verket *Skuggorna och Ljusen* var redan komponerat. Den kan ändå sägas ha spelat en viss roll för struktureringen av den fortsatta färden,

och som för så mycket annan under denna resa, hjälpte han till att ge namn och form på, och uttrycka sådant som hittills bara erfarits, alltså kunskap genom *igenkännandet* (Erkennen).

Därmed anträds också, via hermeneutiken, Droysens (som ju alltså var ”för-hermeneutiker”) tredje metod för vetenskaplig undersökning, den som används främst inom ”de spekulativa vetenskaperna som filosofin och teologin” – samt konsten. Redan 1912 (alltså 15 år före Heidegger) beskrev den italienske idealistiske filosofen mm. Benedetto Croce (1866-1952) den konstnärliga processen med en cirkelmetafor – kretsgång (*ricorso*), en term han hämtat från sin föregångare filosofen Giambattista Vico (1668-1744) – och i *Estetiskt Breviarium* (”Breviario di estetica”) skriver Croce:

Den tanke här är fråga om betyder icke ett sterilt upprepande av kretsgången utan, som man bör förstå, en oavlatligt ökad rikedom från kretslopp till kretslopp. Det sista ledet, som på nytt blir det första, är inte det förra första utan uppträder med en mångfald av preciserade begrepp, med en erfarenhet av genomlevt liv och av betraktade verk som det förra första saknade, och det bringar stoff till en mer luttrad, rikare sammansatt, mognare konst. Sålunda är cirkelidén, långt från att betyda ständigt enahanda kringsnurrande, ingenting annat än just den sannskyldiga filosofiska idén om framåtskridandet [...] <sup>21</sup>

Också Esaias Tegnér menade i sitt brev från den 17 februari 1822 (som finns med i det inledande citatet från SAOB) till sin äldre kollega Carl Gustaf von Brinkman ”Att Konsten i sig sjelf ej är annat än en Transfiguration af lifvet.” <sup>22</sup> Den idealistiska konstsyn som Tegnér och Croce men också lundafilosofen Hans Larsson (1862-1944, återkommer i kapitel 3) representerar kan vara mycket givande som reskamrat. ”Konsten” stavas där med stort ”K” och är ett språk som talas av en tämligen upphöjd avsändare och sänds på en våglängd man omsorgsfullt kan lära sig att ratta in på sin egen mottagare. Men med en förändrad konstsyn behövs också en helt annan sorts konstfilosofi och Umberto Ecos tidiga *Opera aperta* (”Öppet verk”) från 1962, delvis skri-

<sup>21</sup> Croce, Benedetto: *Estetisk Breviarium* (sv. övers: Klara Johanson) Wahlström & Widstrand, Stockholm 1930 (ny upplaga: Casa Editrice Italica Stockholm-Roma, 1962) s. 94.

<sup>22</sup> Tegnér, Esaias och Palmborg, Nils (red.): *Esaias Tegnér's brev. Utgivna av Tegnér'samfundet. Redigerade av Nils Palmborg. II. 1818–1823* Allhems förlag, Malmö 1954, s. 218.

vet i rasande polemik mot den då rådande ”Croce-doktrinen” i Italien, har också varit en viktig följeslagare, inte bara genom sin slagkraftiga titel utan framförallt alltså genom sin optimistiska, intressanta och mycket flexibla syn på konsten, framförallt för att den också omfattar ett mottagarperspektiv. En mottagare måste idag, när antalet sändare – med eller utan konstnärliga anspråk – är närmast oändligt, själv bestämma vart man vill rikta sin antenn och kalibrera den därefter. Ecos konstsyn har vidare ingenting med vare sig meddelelsebehov eller kommersialism att göra utan handlar bland annat om att verket inte är färdigt förrän det är mottaget, att det har oändligt många tolkningsmöjligheter och att dess tillkomstomständigheter – dess *poetik* – kan utgöra en del av verket (något som Croce knappast skulle gå med på).

Till ytterligare hjälp på resan har jag läst en hel del teoretiker och filosofer inom området kunskapsfilosofi, men också lärt, och även erfarit, vådan av att tryffera stoffet med alltför mycket sådant. En del avhandlingsarbeten, speciellt på det konstnärliga området, påminner läsaren osökt om en av slutraderna i min fars, Lars Forssells, ofta citerade dikt *Aria*, nämligen den om att ”ge mig den tyngd som krävs för att lyfta”. För att bli flygvärdig har jag istället, likt ballongfararen, kapat trossarna till en del sandsäckar och lämpat det mesta av filosofin överbord. Med på färden stannade, förutom Eco, Hans Georg Gadamer och hans hermeneutiska metod, också genom lärjungen Steinar Kvale, tillsammans med något litet sandkorn av fenomenologi.

Det här är också ett *konstnärligt* forskningsprojekt, och om detta fält finns det en uppsjö av åsikter och mycket att diskutera. Att upprätta en definition på vad konstnärlig forskning innebär ligger långt utanför det här arbetet, men också över min förmåga. Jag skulle kunna nöja mig med att överlåta ansvaret för, och diskussionen om, en sådan definition till den institution som antagit mig och mitt projekt som varande sådan forskning, men vill ändå här göra en kort reflektion. En av dem som ansträngt sig för att definiera och sortera konstnärlig forskning är Henk Borgdorff från Amsterdam School of the Arts, som delar in den i tre riktningar ”(a) research *on* the arts, (b) research *for* the arts and (c) research *in* the arts.”<sup>23</sup>, där det första är sådant som ryms inom till exempel teater- och musikvetenskap, medan det andra utgör den forskning som tar fram redskap, teknik och metoder för konstnärligt skapande. Den sista (som ibland också definieras som ”research *from within* the arts”) brukar leda till den livligaste diskussionen och, som Hans Gefors skriver i sin avhandling *Operans dubbla tidsförlopp* från 2011, består i:

[...] den forskning där man inte kan skilja objekt och subjekt och där reflektion över den egna konstnärliga praktiken är en del av forskningen. Den utgår ifrån att erfarenheter och övertygelser genomsyrar konstnärlig praxis och inte kan separeras utan att något väsentligt går förlorat.<sup>24</sup>

Verket *Skuggorna och Ljusen* utgör en del av detta doktorandarbete. Dels i kraft av sig själv, sin egen identitet som en konstnärlig artefakt och utsaga, dels i den tämligen omsorgsfulla kartläggningen av den process som varit styckets tillblivelse, och till sist också i min egen reflektion över dessa bägge, alltså såväl själva stycket som den process som skapat det. Men det är bara *en* del av avhandlingen, som därutöver består av en lång rad exempel ur ett flertal verk, egna och andras, samt reflektioner över dessa som en följd av trettio års yrkespraktik. Detta

<sup>23</sup> Borgdorff, Henk: ”The debate on research in the arts” ur: *Tijdschrift voor muziektheorie* n° 12, Amsterdam 2007, s. 5f. Borgdorff baserar sig i mycket på en artikel av Christopher Frayling: *Research in Art and Design* (1993), men omformulerar de tre kategorierna som hos Frayling heter ”Research *into* art and design”, ”Research *through* (ibland ”*by*”) art and design” respektive ”Research *for* art and design”. Jag tycker att Borgdorffs kategorisering är tydligare.

<sup>24</sup> Gefors, Hans: *OPERANS DUBBLA TIDSFÖRLOPP – Musikdramaturgi i bilradiooperan Själens rening genom lek och skoj* Publikationer från Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet 2011, s. 27.

formar så en serie teser som kan utgöra användbara redskap för såväl librettist som tonsättare. Dessutom ingår alltså inledningsvis en mer musik- och teatervetenskapligt inriktad undersökning av operaöversättningens historia, teori och praktik som bara delvis baseras på egen verksamhet, så därigenom kan samtliga Borgdorffs discipliner sägas vara representerade.

Enligt min mening utmärker och definierar sig konstnärlig forskning just som befinnande sig var som helst i det breda spannet mellan konstens vetenskap (teori) och rent konstnärlig produktion (praktik) och uppnår genom denna mångfald och flexibilitet sin *raison d'être*. Ludwig Wittgensteins doktorsavhandling i den ”spekulativa” filosofivetenskapen utgjordes av ett tämligen kort aktstycke, den välkända *Tractatus*. Få skulle motsätta sig beskrivningen av denna text som ett, dessutom mycket framstående, konstverk. Konstnärlig forskning är med andra ord intet nytt under solen.

#### 1.4 Om dispositionen

Den egentliga avhandlingstexten inleds med ett kapitel om operaöversättning, och skälen till detta redogörs för framförallt i 1.2. Men rent tekniskt så behöver jag, efter att ha beskrivit operahistorien ur ett språkperspektiv, helt enkelt inte göra någon annan historisk översikt, och efter en analys av rimscheman, ordmusik och betoningar ur en översättares synvinkel är det mesta sagt om dessa versens och språkets teknikaliteter. Kapitlet inleds med historiken och övergår därefter i ett avsnitt om argumentationen ”varför översättning?” Just frågan om vilket språk en opera ska spelas på brukar dessutom ofelbart vara sprängstoff i operakretsar och när jag presenterade mitt påbörjade forskningsprojekt för Operahögskolans styrelse i början av år 2011 och berättade att jag även avsåg att grundligt avhandla detta ämne utbröt omedelbart en mycket hetsig, men både lustfylld och engagerad, diskussion. Avsnittet innehåller alltså inte så lite av högaktuell kulturpolitik avseende just opera, och det är ju inte heller det sämsta! Sedan följer en genomgång av översättningsteorier och deras tillämplighet på operaområdet, en inblick i översättarens praktik, ett litet exempel och en avslutande del om textmaskinöversättning. I detta kapitel finns, naturligt nog, betydligt färre referenser till egna erfarenheter än i de följande.

Nästa kapitel behandlar operatexten, dess förutsättningar, uppbyggnad, kvaliteter och tillkortakommanden. Detta i förhållande till andra sceniska och berättande konstarter som film, teater, romankonst och lyrik. Här är inblandningen av referenser till egna erfarenheter av samarbeten med librettister och eget librettoförfattande betydligt större, och det egna librettot till operan *Riket är Ditt* nagelfars till sist ganska ingående ur de perspektiv som tagits upp tidigare i kapitlet, alltså ett tillämpat sandkorn av den fenomenologi som säger att intensiva studier av det partikulära kan leda till universell kunskap. Kapitlet avslutas så med de delar ur *Skuggorna och Ljusens* kompositionsdagbok som fördes under tillblivelsen av texten.

Därefter alltså ett kapitel om att sätta musik till tonerna, om den (i huvudsak) tredelade processen, alltså analysen, ”tonsättningen” och bearbetningen efteråt, i sina inspirerande men också trist praktiska detaljer. En genomgång av min egen praktik ur ett historiskt perspektiv, som avslutas med invitationen in i studion, vid själva arbetsbordet. När jag lärde mig spela klarinett en gång, la ofta läraren – precis som sånglärare brukar göra – händerna på mellangärdet mitt och kände hur muskulaturen arbetade. ”Kunskap i handling” ... kanske ”tyst kunskap” ... hur som helst något ”*think aloud*”-forskningen försöker fånga in och formulera. I det sista avsnittet

tet erbjuds alltså läsaren att lägga händerna på, eller snarare i, mitt huvud i syfte att försöka förstå hur jag tänker, via tonsättardagbokens kompositionsdelar.

Ett betydligt kortare kapitel behandlar resans sista del fram till mottagarens öron, alltså sångarens ärofulla uppdrag, med aspekter på förståelse, hörbarhet, fysiologi och traditioner, samt med en liten utflykt i vad tiden gör med oss, vi kanske reagerar precis som djuren och ”höjer våra röster för att höras”. Här kommer också olika sångare till tals med sina erfarenheter, dels genom litteratur och dels via samtal.

Till sist några avslutande reflektioner och sammanfattningar.

Två appendix innehåller några längre textpartier ut förlagorna till operorna *Death and the Maiden* och *Riket är Ditt* varvat med motsvarande partier ur respektive librettotexter, som det refereras till i librettokapitlet.

## 1.5 Tack till:

Min uthålliga, kunniga, entusiastiska och mycket nitiska huvudhandledare Karin Helander.

Mina bihandledare:

- Harald Stjerne, som förde mig in i melodramens innersta hjärtekamrar.
- Johanna Garpe, som initierade en kurs i operaöversättning vilken blev en guldgruva.
- Claes Fellbom, som introducerade mig i Stanislavskijs operavärld.

samt, förstås, min uthålliga, kunniga, entusiastiska och mycket nitiska hustru Kethy.

Den allra sista raden i *Aria* lyder för övrigt: ”... och den kärlek som krävs för att stanna kvar.”

... nå'n vacker dag – jag vet inte när –  
tror jag att det kommer en vändning,  
där nå'n jävel blir *geniförklarad* för att den  
kommer på idén att spela på SVENSKA!

*Lars Runsten, i samtal med Jonas Forssell 17 apr 2011*

## **Om operaöversättning**

---





## 2 Om operaöversättning

”I ett land där det italienska språket är ett främmande språk, är det ytterligt nödvändigt att översätta operan till tyska.”  
Lorenzo da Ponte, 1789<sup>25</sup>

I vår tid framför de flesta större operahus i världen operalitteraturens klassiska mästerverk på något som i den internationella operakoden kallas ”originalspråk”, i många fall beledsagade av så kallade textmaskiner med översättningar av texten till kanske fler än ett språk. Under mina snart trettio år i operafacket har det alltid funnits en viss ovilja att diskutera detta spörsmål, eftersom de flesta tycks vara nöjda med situationen som den är. Just därför kan det vara berättigt att göra en så allsidig belysning som möjligt av en för operakonsten viktig och central frågeställning. Alltså – ska operor över huvud taget översättas?

Inledningsvis görs en historisk rekapitulation följt av en tämligen utförlig genomgång av de argument för och emot operaöversättande som brukar förekomma i debatten. I det därpå följande avsnittet görs först en kortfattad översättningsteoretisk översikt följt av några aspekter på den tekniska respektive praktiska sidan av själva hantverket. Jag tar dessutom *ad notam* det första av de råd den franska hyperfeministiska filosofen och lingvisten Luce Irigaray ger beträffande en diskurs som varken är ägnad att förföra eller begränsa:

- a) Att aldrig överge den personliga erfarenheten som element i vetandet. Även den mest gränsöverskridande teori är förankrad i det subjektiva. Sanningen är alltid producerad av någon – man eller kvinna. Det betyder inte att den saknar objektivitet.<sup>26</sup>

Jag inflikar därför då och då mina egna erfarenheter och, dessutom ibland, synpunkter.

### 2.1 ”Patriis Musis” – åt fosterlandets sånggudinnor – Historien i fickformat

Först måste man konstatera att under större delen av operahistorien har det normala varit att någon översatt operaverkets text och att sångarna framfört den på publikens språk. En påminnelse kan till exempel vara att de flesta operaintresserade svenskar gärna nynnade fraser som ”Så kall ni är om handen...” och ”Säg adjö lilla fjärl åt nöjen...”<sup>27</sup> eller att Verdi lät översätta sina tre franskspråkiga operor (skrivna för Parisoperan) *Jérusalem*, *Don Carlos* och *Les vêpres siciliennes* till italienska när de skulle framföras för hans egen ”hemmapublik” (idag framförs dessa översatta versioner, åtminstone i de två sista fallen, som om italienskan vore verkens ”originalspråk”).<sup>28</sup>

<sup>25</sup> „In einem Land, wo die italienische Sprache eine Fremdsprache ist, ist es äußerst nötig, die Oper ins Deutsche zu übersetzen“ Da Ponte i *Anweisung für den Theaterbetrieb* skriven för Burgtheater i Wien 1789 (Tråvén, s. 2).

<sup>26</sup> Irigaray, Luce: *Könsskillnadens etik och andra texter* (övers. Chr. Angelfors) Brutus Östling Bokförlag Symposion AB, Stockholm/Stehag 1994, s. 53.

<sup>27</sup> Rodolfos berömda replik ur *La Bohème* översattes 1901 av sångaren och översättaren Sven Nyblom (1868-1931) och det andra citatet är ur *Figaros Bröllop* förvånande nog signerad Bernhard Crusell, klarinettvirtuos, tonsättare och kapellmästare, men alltså också operaöversättare, så tidigt som 1821 (Strindberg, s. 218).

<sup>28</sup> I fallet *Jérusalem* är situationen lite mer komplicerad. Verket är i sig en kraftig bearbetning av Verdis alltigenom italienska *I Lombardi*, men sant är att Verdi lät översätta även denna franska version till italienska under namnet *Gerusalemme*, dock har historien snarare anammat den första italienska versionen. En lustig detalj när det gäller *Don Carlos* är att operan brukar behålla sitt franska namn också när den sjungs på italienska, det italienska namnet är *Don Carlo*.

Henry Pleasants (för övrigt en stor ”originalspråksförespråkare”) beskriver i sin essäsamling *Opera in Crisis* det sönderbombade Wiener Staatsoper strax efter krigsslutet 1945, i ett Wien även i övrigt i ruiner ...

[...] The company was disbanded, the personnel scattering as suited their threatened convenience. The ravages of war had destroyed not only the Staatsoper on the Ringstrasse, but the scenery, costumes, properties, wigs, etc.

And yet, by order of the Russians, on 1 May 1945, in a city without public transports or street lighting, and with a population subsisting on a rationed 800 calories a day, the State Opera was reborn with a performance of *Le Nozze di Figaro* at the Volksoper. It was sung in German, as had been the custom in the past, and as would be true of all productions in this decade,<sup>29</sup>

Framförallt i det tyska språkområdet sjöng man alltså opera på publikens språk, snarare än tonsättarens eller originallibrettistens. Marianne Tråvén räknar, i sin omfångsrika och grundliga avhandling där hon analyserar sex olika svenska översättningar av *Don Giovanni*, till ett 70-tal tyska översättningar av samma opera.<sup>30</sup> Ricordi, det stora Milanobaserade operaförlaget, tryckte i början av 1900-talet klaverutdrag av Verdis och Puccinis operor med enbart tysk text avsedda för den gigantiska tyska marknaden.<sup>31</sup> På 1980-talet, brukade man räkna med 90-talet operahus i de bägge Tyskland, sammanslagningen har sannolikt medfört att antalet minskat något, men inte med särskilt mycket.

I Italien har man alltid sjungit opera på italienska, oavsett vilket språk texten till operan ursprungligen skrivits på. Pleasants skriver om när han intervjuade den berömda italienska sopranen Giuseppina Cobelli under ett stort porträtt i olja av henne ...

[...] as Isolde, her fully rounded arms outstretched, presumably singing the “Liebestod” – in Italian, of course.<sup>32</sup>

Det finns några få inspelningar med Maria Callas som Wagnersångerska från hennes allra tidigaste period i slutet av 1940-talet, och i alla dessa sjunger hon partierna på italienska.

I Sverige har, alltsedan operan introducerades i slutet av 1700-talet och fram till 1950- och 60-talen, traditionen varit att sjunga på svenska. Många känner till Jussi Björlings legendariska inspelningar från 30-talet, och Birgit Nilsson sjöng sin första Turandot på Stockholmsoperan på svenska.<sup>33</sup> Den svenske operaregissören och teaterchefen Lars Runsten skriver i sina memoarer ”Minnesskärvorna virvlar vidare”:

Så stod det på det gustavianska operahusets fasad mot Gustav Adolfs Torg, ”Patriis Musis” – åt fosterlandets sånggudinnor. För att skapa ett svenskt teaterspråk hade Gustav III tagit vägen över operan, när han grundade Kungl. Teatern. Och att opera liksom all annan teater i Sverige framfördes på svenska, var en självklarhet under hela 1800-talet och drygt halva 1900-talet. Och det var inte bara i Sverige det var en naturlig sak att opera gjordes på landets eget språk. [...] I Danmark var det t.o.m. lagfäst, att Det Kgl. Teater skulle ge sina föreställningar på danska.<sup>34</sup>

<sup>29</sup> Pleasants, Henry: *Opera in Crisis: Tradition, Present, Future* Thames & Hudson 1989, s. 108.

<sup>30</sup> Tråvén, Marianne: *Don Giovanni - Don Juan Om översättning av musikaliskt bunden text En studie av Mozarts Da Ponte-opera Don Giovanni i sex svenska översättningar* Studier i musikvetenskap 8. Stockholm 1999, s. 2 (fotnot).

<sup>31</sup> Runsten, Lars: ”Minnesskärvorna virvlar vidare - om ett liv i operans underbara värld och dess omgivning/Del I - Åren i Stockholm” 1951-64 opublicerad 2004-06, s. 48.

<sup>32</sup> Pleasants 1989 s. 118. (Operan heter *Tristano e Isotta* på italienska!)

<sup>33</sup> Runsten 2004-06, s. 56.

<sup>34</sup> Runsten 2004-06, s. 48.

Den engelskspråkiga världen har däremot, med sin lite ambivalenta inställning till det egna språket som sångspråk, varit undantaget som bekräftar regeln. I London gjorde den tyske tonsättaren Händel i mitten av 1700-talet succé med sina operor på italienska, och detta i ett land som redan 1688 kunnat leverera en aria som Purcells "When I am laid in earth" ur operan *Didò and Æneas*, en av operalitteraturens vackraste arior också i sin sublimes behandling av språket. Det har inte hindrat att man till och med betraktat italienska som universalspråket för opera, sak samma vilket språk den var skriven på. När till exempel Wagners *Den Flygande Holländaren* hade sin premiär i London 1880, sjöngs den i en italiensk översättning "in order to conform to the London musical fashion of the time" och Nicholas Temperley skriver i *The New Grove Dictionary of Opera* i en artikel om "Great Britain":

Through much of the Victorian period, both Her Majesty's and Covent Garden [London's two principal opera houses] restricted themselves to opera in Italian for their main seasons. German, French, Russian and even English operas had to be translated before they could be presented.<sup>35</sup>

I det amerikanska operalivet kan orsaken till detta förhållande åtminstone sägas delvis vara en annan och mer specifikt amerikansk. Flaggskippet Metropolitan Opera – the Met – i New York drevs, åtminstone vid starten 1880, enligt upphandlingsmodellen. Skalet tillhandahölls, medan innehållet levererades av entreprenörer i form av managers och operaimpressarier. Den första säsongen 1883-84 sjöngs således även här alla föreställningar på italienska, om det så gällde italienska, tyska eller franska verk, alltså även själva premiärföreställningen den 22:a oktober 1883, som var Gounods *Faust* med svenska Christina Nilsson i rollen som Marguerite. I romanen *The Age of Innocence*, som handlar om överklassen i New York vid just denna tid, och som vann Pulitzer-priset 1921, ironiserar författaren Edith Wharton över det besynnerliga förhållandet att:

[Madame Nilsson] sang, of course, "M'ama!" and not "he loves me," since an unalterable and unquestioned law of the musical world required that the German text of French operas sung by Swedish artists should be translated into Italian for the clearer understanding of English-speaking audiences.<sup>36</sup>

De därpå följande åren stod Met i huvudsak under tysk ledning, och följljaktligen sjöngs hela repertoaren på tyska. Henry Pleasants skriver:

The accomplishments of that company, or companies, in the first year under Damrosch [Leopold 1832-85] and thereafter under Anton Seidl (1850-98) make heady reading. In those seven 14-15 week seasons, extending roughly from November to March, the company staged thirty-six operas from the German, French and Italian repertoires, including sixteen first American performances of *Aida* and *Die Walküre*. Everything was sung in German.<sup>37</sup>

Efter dessa sju så kallade *German seasons* återvände ledningen från den första säsongen och språket blev åter italienska. Efter sekelskiftet etablerade sig en mer blandad ordning, då entreprenörsstyret ersattes med den nuvarande, stiftelseliknande driftsformen (så kallade "non profit association") där man hyrde in solister för uppgifter på olika språk och där man till och med hade två separata körer, en för italienska och en för tyskspråkiga verk. Det här post-bylonska misch-maschet är nu inte alls så egendomligt som det kanske verkar, utan i många avseenden ganska typiskt för invandrarlandet USA.

<sup>35</sup> Temperley, Nicholas: *The New Grove Dictionary of Opera*, Stanley Sadie, ed. London: Macmillan Press, Ltd., 1992, II: s. 524.

<sup>36</sup> Wharton, Edith: *The Age of Innocence* 1920 1<sup>st</sup> Chapter, s. 2.

<sup>37</sup> Pleasants 1989, s. 101.

Tyskan var ett mycket stort invandrarpråk, även om den tysktalande befolkningen i USA aldrig överstigit 10%<sup>38</sup> och i New Yorks ”Little Italy” levde runt år 1900 cirka 400 000 italiensktalande. Möjlig publik saknades alltså sannerligen inte till opera på såväl tyska som italienska, även om majoriteten av dessa mestadels mycket fattiga invandrare knappast tillhörde det segmentet som Met riktade in sig på.<sup>39</sup> Det var i alla fall i denna ”kontext” som teatern beställde den ”Vilda Väster”-opera av Giacomo Puccini som blev *La Fanciulla del West*. Verket bygger på en pjäs av den amerikanske författaren David Belasco men är en alltigenom italiensk produkt med libretto av Guelfo Civinini och Carlo Zangarini (den senare var dock faktiskt född i USA). Den hade sin italienskspråkiga premiär 1910 med Enrico Caruso i rollen som Dick Johnson (tjeckiska Emmy Destinn sjöng titelrollen Minnie) med maestro Arturo Toscanini vid dirigentpulten i detta som var ”Mets” första världspremiär.<sup>40</sup> Någon annanstans i operavärlden hade kanske, åtminstone just vid tiden runt förra sekelskiftet, denna språk- och kulturblandning tätt sig – minst sagt – en smula egenartad, men – *this is USA!*

Detta var således läget på språkfronten fram till några år efter Andra världskriget då situationen på världens operascener kom att steg för steg börja förändras mot den ganska radikalt annorlunda situation vi har idag, när praktiskt taget alla större och mellanstora scener framför de stora klassiska mästerverken på ”originalspråk”. Var det också en följd av den ”anglo-amerikanska kulturimperialism” som slog igenom på så många andra områden? Det är visserligen en bra förklaring, men den måste nog dissekteras och delas upp i sina många beståndsdelar, det är ju sannerligen inte det engelska språket som intagit operatiljorna utan mer den amerikanska mentalitet som präglade uppbyggnaden av en sådan institution som Metropolitanoperan i New York. Vad var då orsaken till att ”the Met” uppstod?

*The Metropolitan Opera Company* was founded in 1880 to create an alternative to the old established *Academy of Music* opera house. A group of three men was assembled at Delmonico's on April 28, 1880. The subscribers to the *Academy's* limited number of private boxes represented the highest stratum in New York society. These “old money” families were loath to admit New York's newly wealthy industrialists into their long-established circle. Tired of being excluded, the *Metropolitan Opera's* founding subscribers determined to build a new opera house that would outshine the old *Academy* in every way. Its theater would include three tiers

<sup>38</sup> Det finns en ofta citerad och seglivad myt om att tyskan skulle konkurrerat med engelskan som USA:s nationalspråk och att tyskan skulle förlorat en omröstning i den amerikanska kongressen runt 1776 med bara en röst, men detta är en skröna.

<sup>39</sup> Franskan som operaspråk i dåtidens New York då? Jo, här finns faktiskt en intressant sidohistoria som man kan läsa om bland annat i Donald Jay Grouts *A Short History of Opera* (1947), nämligen om ett veritabelt operakrig! Den driftige, påhittige och operaälskande judiske invandraren Oscar Hammerstein (farfar till textförfattaren Oscar Hammerstein II) startade 1906 *Manhattan Opera House*. Hammerstein (som också dessförinnan arbetat tillsammans med David Belasco – författaren till de teaterstycken som ligger till grund för Puccinis operor *Butterfly* och *Fanciulla*) beskrev sig själv som “the little man who'll provide grand opera for the masses”, engagerade snabbt “a company of opera singers who could act” (framförallt från Frankrike) och erbjöd New York-borna “a repertoire similar to that of the Metropolitan, but with better quality productions and at prices low enough to attract music lovers from all walks of society.” Manhattan hade amerikansk premiär på flera nya franska operor som Massenets *Thaïs* och *Le Jongleur du Notre-Dame*, Debussys *Pelléas et Mélisande* och Charpentiers *Louise*, men också andra verk som t.ex. Richard Strauss explosiva enaktare *Salome* och *Elektra* och det blev till en sådan succé att han 1908 även startade *the Philadelphia Opera House* med samma koncept där man alltså, enligt vedertagen amerikansk modell, spelade alla operor – nu på franska. Hammerstein var emellertid, trots framgångarna, inte särskilt aktsam med pengarna och rivaliteten mellan hans operahus och the Met blev i längden så dyrbar, att hans son Arthur i hemlighet förhandlade fram ett avtal som innebar att Met 1910 för en summa av 1,2 miljoner dollar övertog scenen i Philadelphia som blev ett annex under några år, men att Hammerstein heller inte tilläts producera opera i USA under 10 års tid. Så slutade alltså ”operakriget”, men det är mycket möjligt att Mets första beställning till Puccini (se ovan) var en direkt följd av uppträffande och nytänkande konkurrens!

<sup>40</sup> Om *La Fanciulla del West* och dess tillkomstshistoria kan man läsa i en essä av Johan Stenström: ”Guldgrävaromatik på italienska” i samlingen **Petterson**, Torsten (red): *Operavärldar – från Monteverdi till Gershwin* Atlantis, Stockholm 2006. Guelfo Civinini var för övrigt en dem som 1925 undertecknade *Manifesto degli intellettuali fascisti* (se vidare om Puccini).

of private boxes in which the scions of New York's powerful new industrial families could display their wealth and establish their social prominence. The first *Met* subscribers included members of the Morgan, Roosevelt, and Vanderbilt families, all of whom had been excluded from the *Academy*. Their new opera house was an immediate success. The *Academy of Music*'s opera season folded just three years after *the Met* opened.

Citatet är från *wikis* engelska sida om Met, men kunde i princip hämtats var som helst om vilket som helst nybyggt operahus i världen. Trots sitt påstådda (men också ofta högljutt uttryckta) genuint dåliga rykte bland ”vanligt folk”, tycks den klassiska musiken och kanske speciellt den traditionalistiska operakonsten alltjämt klara av att upprätthålla sin status som den yttersta manifestationen av den västerländska kulturens förfining, och därigenom utöva en närmast magnetisk inverkan på dem som vill rista sin rikedom och framgång i sten.

Politiker, industrimagnater, oljeschejker, oligarker och kopiöst rika furstar världen över uppför därför gärna operahus eller grandiosa konsertlokaler och universitetsledningarna låter starta kostsamma utbildningar i exklusiva konstarter av samma skäl, nämligen att skänka flärd och status åt dem vars namn annars riskerat att rinna bort. Met startades alltså av en samling nyrika industrifamiljer som helt enkelt ville ”bräcka” det gamla etablissemanget som nekat dem tillträde genom att krossa det, och man lyckades. Detta krävde pengar, oerhörda mängder pengar, vilket man också hade. För att fylla detta tempel och visa också den gamla världen sin dådkraft lockades hela det europeiska operaetablissemanget över Atlanten med för den tiden astronomiska gager. Även detta blev framgångsrikt och mycket snabbt knöts till operan de namn som hittills nämnts dvs. Caruso, Christina Nilsson och Toscanini, men *alla-var-där*: Gustav Mahler, Nellie Melba, Feodor Chaliapin eller Beniamino Gigli, listan kan göras ändlös, och 1908 lyckades man värva La Scalas legendariske chef Giulio Gatti-Casazza som stannade i hela 27 år till 1935.

Men ”the Met” i New York hade också en annan egenskap som då, på 1880-talet, var ”ny” i operavärlden. Man hade helt enkelt inte ambitionen att vara ett konstnärligt nyskapande operahus, utan framförallt reproducerande och tillbakablickande, och öppningsföreställningen var därför heller inte ett nytt verk, utan en 25 år gammal opera av en fransman som dessutom uppfördes på italienska.<sup>41</sup>

Detta är alltså dessa mönster som började sprida sig i Europa, men så småningom även utanför, i mitten av 1900-talet. Av många skäl blev det möjligt då, och först då.

Går man tillbaka till förra sekelskiftet är det lätt att peka på ett par orsaker till att samma sak som hände i New York inte skulle kunna ske i något europeiskt operahus. Politiskt befann sig Europa i ett farligt nationalistiskt spänningsfält där vadsomhelst var på väg att hända och också gjorde det när Första världskriget bröt ut 1914. Operakonsten var en inte oviktig del av denna nationalism och ursinnigt nationalistiska operastycken komponerades och uppfördes i alla hörn av Europa, givetvis på den egna publikens språk, inte minst i Sverige med Ivar Hallströms många operor, Stenhammars *Tirfing* (1898), Andreas Halléns *Valdemarsskatten* (1899) eller varför inte Peterson-Bergers *Arnlot* (1910) som rätt typiska exempel. Såväl Wagners som

<sup>41</sup> Det fanns ju också de som faktiskt opponerade sig mot detta tillbakablickande. Se tidigare fotnot om Hammersteins *Manhattan Opera House*, men det oerhört penningstarka Met lyckades också krossa det motståndet med pengar.

Verdis operor har ju också i många fall denna typ av nationalistiskt politiskt innehåll (men befinner sig samtidigt också på en helt annan konstnärlig nivå, kanske det är bäst att tillägga).

Albert Einstein publicerade sina två relativitetsteorier, den speciella 1905 och den allmänna 1915, som kom att för överskådlig framtid förskjuta vår trygga Newtonskt fysiska verklighetsuppfattning mot ”osäkerheten”. Men inte bara denna, utan också bildkonsten liksom *musiken själv* befann sig i farligt spänningsfält där vadsomhelst var på väg att hända. Lars Sjöberg beskrev den här epoken i sin musikhistoriska radioserie från 1977 *Från Hedenhös till Hallnäs*, i ett avsnitt som han med en elegant metafor kallade ”När musiken sprack”, alltså när musiken tappade sin grundton och blev atonal. Sjöberg menar att detta ögonblick är ”något unikt i all världens musikhistoria”. Konsekvensen var att den komponerade musiken faktiskt delade sig och i huvudsak gick åt två håll, visst hade ”lättare” musikgenrer funnits i några decennier men här skedde något radikalt. Skillingtrycket blev till schlager och operetten så småningom till musikal när populärmusikindustrin föddes, och den stora publiken, ja, kanske till och med även artisterna och musikerna, tycks alltsedan dess aldrig riktigt ha förlåtit tonsättarna att de lät sin långt drivna kromatik övergå i ren tolvtonsatonalitet (en avoghet mot det modernistiska som inte alls i samma grad har drabbat till exempel bildkonstnärerna annat än temporärt). Konsert- och framförallt de större operainstitutionernas klockor har följaktligen stannat ungefär på år 1924, det år då Puccini avled.

Mellankrigstidens europeiska opera präglades också sedan till en del av den så kallade regiteaterns intåg, med sina ”nymodigheter och påfund” som Karin Helander berättar om från den svenska operakonstens horisont i sin avhandling *Opera som teater – modern regi på Stockholmsoperan 1919-1923* från 1993. Pavel Rumjantsev beskriver i sin bok *Stanislavskij repeterar Rigoletto* (på svenska 1993) hur mästaren far fram med sina ryska sångare:

En av de huvuduppgifter som Stanislavskij åtog sig vid arbetet med operasångare var att varje framsjunget ord från scenen skulle förstås av åskådaren. (s 74.)

Någon sufflör förekommer inte. Alla bemästrade redan sina roller så en sufflör skulle bara vara störande. Sufflörlucka hade inte ens planerats vid rekonstruktionen av scenen. Om något ord eller någon händelsevis skulle glömmas sufflerade kamraten på scenen, eftersom varje medverkande kunde samtliga partier. (s 128.)

Stanislavskij släpper inte för ett ögonblick sångaren med sin skarpa regissörsblick och han kräver av honom en lödig sammansmältning av den sceniska konstens alla komponenter. (s 169.)

Men också hur han satte sig över såväl tonsättaren som librettist och översättare:

I Stanislavskijs regikonception är Gilda död när Rigoletto öppnar säcken; Gildas dödsscen där hon förklarar varför hon beträtt Sparafuciles hus har strukits. För att förverkliga denna idé var det nödvändigt att först förbättra utkastet och delvis omarbete texten till librettot. För denna uppgift engagerades P. A. Arenskij, som försett Stanislavskij med bra texter till operorna *Car-men* och *Don Pasquale*. (s 72.)

Stanislavskij avbryter repetitören och frågar: ”Vad står det i partituret? Hur lyder författarens anvisning?”

”»Andante mosso« och därefter inom parentes – »insvept i kappa«.”

”Här är ett exempel på librettisters eller översättares obegåvade anvisningar. Vad har kappan för funktion här?” säger Stanislavskij och knackar med fingrarna på bordet. (s 119.)<sup>42</sup>

<sup>42</sup> Rumjantsev, Pavel: *Stanislavskij repeterar Rigoletto* (övers. Vera & Julius Rolander) Bo Ejeby förlag, Göteborg 1993.

Gemensamt här är att samtidens tonsättare och den senaste musiken i hög grad har fått träda tillbaka. Helander analyserar två operauppsättningar under perioden; Verdis *Macbeth* (från 1847) och Glucks *Iphigenia* (1765) och i Rumjantsev nämns alltså bland andra uppsättningar av *Rigoletto* (1851), *Carmen* (1875) och *Don Pasquale* (1843). Men ännu så länge spelas allt i översättning till publikens språk.

Vid sidan av allfartsvägarna och denna musikaliska retro-trend på de stora operahusen, skedde helt andra saker på musikteaterns område. Alban Bergs *Wozzeck* hade premiär i Berlin 1925 och gjorde ”skandalsuccé”. Samma ord användes om Bertolt Brechts och Kurt Weills första gemensamma ansträngning *Mahagonny Songspiel* som framfördes första gången vid tonsättaren Paul Hindemiths sommarfestspel i Baden-Baden 1927, en kammaroperafestival som genererat en serie lustiga operaexperiment av honom själv och även av kolleger som Darius Milhaud och Ernst Toch, och vid Leipzigoperan hade man tidigare samma år premiär på Ernst Křeneks jazzopera *Jonny spielt auf*. Dessa experiment fick ett känt och brått slut eftersom nazisterna, som 1932 blivit största parti i den tyska riksdagen, stämplade detta, och mycket mer, som *entartete*, allt medan Richard Strauss stillsamt ägnade sig åt tillbakablickande studier i förhållandet mellan text och musik. I Italien bejakade däremot den tidiga fascismen en våldsamt (och våldshyllande) futuristisk modernism, åtminstone fram till 1936, före Mussolinis olycksaliga ingripande i spanska inbördeskriget och den egendomliga pakten med Hitler. Men operakonsten där stod i mångt och mycket ändå för en tillbakablickande konservatism, och Italiens plats i musikhistorien gjorde nog, som sagt, halt 1924, åtminstone tills vidare. Puccini var dock en entusiastisk *Il Duce*-anhängare och blev strax före sin död även medlem av partiet.<sup>43</sup> I sanningens namn ska dock sägas han inte var någon uttalat politisk person och att medlemskap gällde för större delen av intelligentsian i Italien under denna tid. Tomas Lappalainen beskriver i sin bok *Italien* hur detta var obligatoriskt för statsanställda<sup>44</sup> och att medlemskortet var likvärdigt med en legitimationshandling.<sup>45</sup> Göran Hägg beskriver också i *Ett alldeles särskilt land* om hur, under fascismens ”kulmination” efter 1931, ”I princip hela folket skrevs in i partiet”.<sup>46</sup>

Det är väl ingen vild gissning, även om konsten alltid säger sig stå över den dagliga politiken, att tanken på att introducera italienskan och tyskan som ett slags operans *lingua franca* måste teta sig åtminstone något *problematisk* i fascismens, nazismens och Andra världskrigets årtionden: 1930- och 40-talen. Man gjorde enstaka försök, ofta av andra skäl än konstnärliga, och Lars Runsten berättar:

Första gången Stockholmsoperan gjorde försöket att spela på originalspråk var, såvitt jag vet, 1940 med den berömda uppsättningen av *Così fan tutte* under ledning av Fritz Bush. Då det hör till saken, att detta stycke med sin geniala skildring av kärlekens irrgångar och förvillelser, under hela 1800-talet och 1900-talets början hade betraktats som antingen så oanständigt eller så fjolligt, att det aldrig spelades. Denna syn levde kvar och när man nu i Stockholm skulle reproducera den framgångsrika Glyndebournesuccén, fann man det säkrast att spela den på ”utrikiska”<sup>47</sup>

<sup>43</sup> Det är dock inte helt klarlagt om detta skedde på Puccinis eget initiativ eller som följd av ett ”hedersmedlemskap”.

<sup>44</sup> Lappalainen, Tomas: *Italien* Bonniers, Stockholm 1999, s. 180.

<sup>45</sup> Lappalainen 1999, s. 182.

<sup>46</sup> Hägg, Göran: *Ett alldeles särskilt land – 150 år i Italien* Norstedts, Stockholm 2012, s. 180.

<sup>47</sup> Runsten 2004-06, s. 48-49.



När operasångare fram till mellankrigstiden gästspelat eller varit engagerade vid andra operahus runt om i Europa, hade de i regel vid enstaka inbrott sjungit rollen på ett annat språk än de andra medverkande på scenen. Marianne Tråvén skriver:

Vid artonhundratalets början hade emellertid situationen förändrats något, [...] Gästspel från utlandet blev nu allt vanligare. Man skulle kunna tro, att detta även medförde en återgång till opera på originalspråket, men så var inte fallet. Översättning förblev idealet. Vid gästspel sjöng därför oftast gästen på originalspråket (eller sitt eget modersmål) och den i övrigt svenska ensemblen sjöng på svenska. Ända in på nittonhundratalet förekom sådana blandformer. Ibland bestod gästspelen av utländska operatrupper, och då sjöngs det vanligen på originalspråket.<sup>48</sup>

Det var heller inte ovanligt, att flera språk samtidigt användes på scenen. Gäster kunde knappast förväntas lära sig svenska i en hast bara för ett gästspel.<sup>49</sup>

Eller så lärde sig sångarna fler textversioner av samma roll, Lars Runsten minns vidare från mitten av 1950-talet:

[...] För övrigt var Stockholmsoperan ännu en svenskspråkig scen. I det tidigare kapitlet har jag talat om våra världsberömda Wagner-sångare, som inte hade någon märkbar svårighet att växla till svenska, när de uppträdde på hemmaplan.<sup>50</sup>

Hovsångerskan, mezzosopranen Kerstin Meyer berättar i en intervju 2011 att detta också kunde bli lite väl ansträngande ibland:

[...] Men jag var ju med om en gång när vi höll på att göra *Così* i Stockholm på svenska, och vi repeterade alla dagar och sedan var jag engagerad i Hamburg och där hade jag sjungit den på italienska och i Berlin på tyska. Och jag hade en föreställning i Hamburg som jag var tvungen att åka ner till medan jag repeterade på svenska i Stockholm. Samma dag som jag skulle sjunga den på italienska i Hamburg så ringer telefonen från Berlin och säger: Kan du sjunga *Così* i morgon på tyska? Det betydde att jag sjöng tre dagar i sträck på varsitt språk, och då var jag lite yr i huvudet när det hela var över [...] <sup>51</sup>

Men, när kriget så äntligen var slut skulle Europa lappas ihop och förbrödras. Kol- och stålunionen, en uppfinning av en fransk utrikesminister med det musikaliskt klingande namnet Robert Schuman (dock med ett n), bildades 1951 av de forna kombattanterna. En annan utrikesminister, amerikanen George Marshall, etablerade 1947 sin plan för att med en gigantisk dollarsäck rekonstruera ett Västeuropa i spillror, kanske framförallt som ett bålverk mot Stalin. Ur ruinerna uppsteg så åter operahuset och skulle fyllas med innehåll. Operakonsten i de stora husen hade blivit i första hand tillbakablickande, La Scala i Milano hade till exempel inga urpremiärer mellan Puccinis *Turandot* 1926 och Poulencs *Karmelitsystrarna* 1957,<sup>52</sup> *Wozzeck* hade sin svenska premiär först 1957 och åtskilliga andra av de tyska experimenten fick vänta länge innan de framfördes på andra operahus i Europa och USA. Fokus låg på repertoar från operans ”storhetstid” och nu, först nu, började konkurrensen om stjärnorna på allvar. Situationen liknade mer och mer de förutsättningar som rådde när Metropolitan skapades. Men det fanns också en annan orsak till kravet på ett slags ”standardlösning” när det gällde denna klassiska operarepertoar. Regissören och operachefen Folke Abenius<sup>53</sup> nämner trafik-

<sup>48</sup> Tråvén 1999, s. 6. Jag såg för övrigt själv ett östtyskt gästspel (Deutsche Staatsoper) på Stockholmsoperan 15/10 1977 där *Näsan* av Sjostakovitj sjöngs på tyska (*Die Nase* för första gången i Sverige).

<sup>49</sup> Tråvén 1999, s. 199.

<sup>50</sup> Runsten 2004-06, s. 48-49.

<sup>51</sup> Meyer, Kerstin: Intervjusamtal med Jonas Forssell 20 april 2011.

<sup>52</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/La\\_Scala#Premieres](http://en.wikipedia.org/wiki/La_Scala#Premieres)

<sup>53</sup> Abenius, Folke: Intervjuad per telefon av Jonas Forssell 24 nov 2011.

flygets framväxt omedelbart efter kriget och de amerikanska operaöversättarna Ronnie Apter och Mark Herman talar också om detta:

But reverence for the original words is a recent post-World War II phenomenon, and is largely a rationalization for the exigencies of opera's international star system.

[...] Since the end of World War II, the number of operatic superstars has decreased, while the number of opera houses bidding for their services has increased. Also, contemporary superstars are allowed to come from anywhere and, thanks to travel by jet plane, perform everywhere. It is simplest to require them to learn only one set of lyrics to each opera, and by mutual consent this has come to be the original lyrics set by the composer.<sup>54</sup>

Ytterligare en faktor som påverkat språkvalet utgörs av den växande musik-, underhållnings- och grammofonindustrin, Henry Pleasants skriver:

Where music was once propagated locally by the individual, it is now propagated generally and instantly by the gramophone record, the radio, the motion-picture sound track and television, supported and stimulated by the jet-borne itinerant musician.<sup>55</sup>

Utvecklingen har sedan gått vidare, fler och fler av husen har avvecklat sina fasta sångarensembler till förmån för gästsolister och uppsättningskontrakt, Pleasants fortsätter:

There are still houses, primarily in German-speaking central Europe, but also now in Great Britain, where a singer can lead a resident and artistically rewarding professional life. But to achieve international recognition – and the big fees and recording contracts! – he or she must crash the international jet set, and, having crashed it, face the competition of the fiercest sort and, of course – the jet!<sup>56</sup>

Även om operakonsten ibland kan ses som ganska statisk, så finns det exempel på reaktioner och motreaktioner, förflyttningar och språng, kanske också små revolutioner även inom denna.

Begynnelsen i slutet av 1500-talet, var i sig en revolt mot den musikaliska manierismens brodyrsömnad och därutöver ett försök att återupprätta det antika dramat. När dessa intima första trevanden efter något drygt århundrade växt ut till groteskt pompösa hovshower, tyckte många att alla hästspannen, fontänerna och fyrverkerierna dolde verkens konstnärliga avsikter i sådan grad att bland andra Christoph Willibald Gluck fann sig föranledd att på 1760-talet göra en operareform.<sup>57</sup> En grupp italienska tonsättare ledsnade, drygt hundra år senare, i slutet på 1800-talet, på operor fyllda av gudar, prinsar och hjältar och skapade den *veristiska* operan, den om "vanliga" människor. (Puccini var en av dem, när han senare blev medlem i det italienska fas-

<sup>54</sup> Apter, Ronnie & Herman, Mark: "Opera Translation" ur: Larson, Mildred L (ed): *Translation: Theory and Practice, Tension and Independence* Am. Transl. Ass. Scholarly Monograph Vol V, Binhamton (/ **Section 3: Translating Non-prose Genres**) NY 1991, s. 98-99.

<sup>55</sup> Pleasants 1989, s. 10.

<sup>56</sup> Pleasants 1989, s. 71.

<sup>57</sup> Det finns en ganska uppenbar parallell till Glucks operareform i den amerikanska musikaltraditionen. I boken *The Poets of Tin Pan Alley* beskriver Philip Furia hur Oscar Hammerstein II (sonson till Oscar Hammerstein d.ä. – se tidigare fotnot) och Richard Rodgers *Oklahoma!* (premiär Broadway 1943) i själva verket innebar ett traditionsbrott med dramats triumf över de fristående sångtexterna:

[...] *Oklahoma!* [...] gave the musical a "shape that was basically American":

... it told a story of reasonably adult interest and did not suffer the story to be intensified by irrelevant songs, dances, ballets and burst of comic patter. On the contrary. The authors had aimed at making every song, dance, ballet and joke a means of advancing the story.

(In *The Popular Arts: A Critical Reader*, eds. Irving Deer and Harriet A. Deer, New York: Charles Scribner's Sons, 1967, s. 199.)

In doing so, *Oklahoma!* Represented the triumph of the book over the free-standing lyric, the triumph of the Broadway musical as *theatre*, not as a supermarket for the wares of Tin Pan Alley.

cistpartiet var han tillbaks i motivvalet, den oavslutade *Turandot* rör sig åter bland hjälteprinsar och isprinsessor som står över all moral.)

Så, – mot den här trenden med allt fler uppsättningar på ett språk publiken inte förstår, kom också en reaktion i början på 1970-talet, alltså ytterligare hundra år senare, då ett slags operahus uppstod lite varstans med det mer eller mindre självpåtagna uppdraget att sjunga på publikens språk. English National Opera, ENO, i London, som startade 1974 är kanske det mest kända exemplet, men också i Sverige skapades såväl Norrlandsoperan i Umeå samma år och Folkoperan i Stockholm två år senare, 1976, med samma uttalade ambition. Under 1980-talet kom emellertid en annan nymodighet att introduceras på operascenerna, nämligen textmaskinen, antingen i salongen hängande över, eller stående bredvid scenen. Denna uppfinning har fått till och med det fordom så stränga Komische Oper i Berlin, startad 1947, att tumma på principen alltsedan grundaren Walter Felsensteins dagar, att framsjunga varje ord från scenen på en väl-artikulerad tyska.

## 2.2 ”Min iakttagelse är såret. Min tanke är saltet i såret.”<sup>58</sup>

### – argumentens översiktskarta

Är det dags för en ny revolution? Nu när vi har en internationell operakonst, där ”nyskapande” avser nya spektakulära uppsättningar av en begränsad krets av operaverk, alla i princip äldre än hundra men sällan över tvåhundrafemtio år, fyllda av internationella sångarstjärnor som sjunger en text lika gammal som musiken, på ett språk varken de eller deras publik talar eller ens förstår. Finns det någon anledning att vurma för operaöversättningskonsten när alla tycks vara nöjda med situationen som den är? Texten får man ju serverad i stolen framför och till på köpet på många olika språk. Det finns givetvis skäl och argument både för det ena och det andra, och här följer en redogörelse för några av dessa.

### 2.2.1 Texten är oviktig, eller rent av för viktig?

Apter & Herman menar att de två vanligaste konstnärliga argumenten för att sjunga på originalspråk är direkt kontradiktoriska.<sup>59</sup> Det första argumentet lyder att orden är för *oviktiga*, att det ändå är musiken som så att säga räknas; det andra – och nyare – att orden är *för viktiga*, de är en del av hela det musikaliska bygget och kan därför inte översättas eller ens förändras på något sätt. De tillägger att argumenten dessutom på ett egendomligt sätt brukar kombineras när det talas om textmaskin. Orden är så oviktiga att publiken inte behöver förstå dem utom i en summarisk sammanfattning. Harai Golomb, professor i teater- och musikvetenskap vid universitetet i Tel-Aviv, skriver i en mycket ingående artikel om operaöversättning i boken *Song and Significance* (2005), om fenomenet att operan så länge och i så hög grad setts som i första hand ett partitur, ett stycke musik och – för att låna Mozarts kända ord i ett brev till fadern den 13 oktober 1781:

[...] nog måste texten i en opera absolut vara musikens lydiga dotter. Varför är de italienska operorna så populära överallt? Hur usla som helst vad librettona beträffar! Till och med i Paris,

<sup>58</sup> Nordström, Peter: *Lite uthållighet har ingen dött av – något modernare tankar* Natur och Kultur, Stockholm 1999, s. 46.

<sup>59</sup> Apter & Herman 1991, s. 98-99.

vilket jag själv har bevittnat. Jo därför att musiken härskar suveränt där, så man glömmer allt annat.<sup>60</sup>

Golomb för oss först snabbt tillbaka till Florentinercameratans dagar och hur det hela alltså började, i slutet av 1500-talet, som en protest mot alltför konstfull musik där man ville återerövra ordet och dramat. Han menar ändå att musikens totala dominans över texten blir resultatet, eftersom musiken så att säga går segrande ur alla strider, inte bara gentemot ordens semantik, alltså innehållsliga betydelse, utan också det han kallar ”suprasegmentals” det vill säga sådant som ordton, accenter, betoningar och prosodi.<sup>61</sup> Bortsett från att traditionen sedan länge lärt oss att se operan som främst ett musikverk, menar Golomb också att:

[...] there are also other reasons — perceptual, cognitive, cultural, etc. — which usually make music more prominent than verbal texts whenever the two are synchronised. Suffice it to say that this is usually the case, at least simply because music is perceived as added to a verbal text **for a reason**, and its interference with the ‘normal’ flow of verbal communication can be tolerated only if sensed as significant. Thus attention is naturally focused on music. But besides, and even more significantly, music is more prominent in auditory cognition; as we shall see, it dominates the scene of acoustic perception in almost all its facets.<sup>62</sup>

Så återkommer därmed Pleasants (och många andras) resonemang om underhållningsindustrin och dess framväxt från 1950-talet och senare dominans – och i Golombs vidare perspektiv, också utvecklingen av hela ljudlandskapet – som faktor i operakonstens ökade användande av originalspråk.

### 2.2.2 Verktröheten, och ”upphovsmännens intentioner”

Ett argument som hänger samman med det andra ovan är hävdandet av *verktröheten*, något som exempelvis formuleras på hemsidan till ”The Birgit Nilsson Prize” som, förutom att ges till en sångare eller en dirigent (det kan alltså inte ges till en tonsättare), kan belöna:

– En speciell produktion av ett operakompani, under förutsättning att denna produktion är enastående rollbesatt och framförd, och viktigast av allt – uppsatt i kompositörens anda.<sup>63</sup>

En ganska vanlig typ av formulering när det gäller att hylla traditionella, men excellenta, operaföreställningar som överförd skulle göra gällande att upphovspersonernas intentioner alltid skulle vara att, i den mån verket blir framfört någon annanstans i världen, det ska göras på originalspråket. Men är det sant, och vad kan man läsa sig till av vad dessa personer faktiskt tycker i saken?

Vad Da Ponte tyckte står i ingressen och Verdi menade alldeles uppenbart att hans egen publik skulle möta hans ”utländska” verk (= franska) i översättningar till italienska. Han tvingade

<sup>60</sup> Franzén, Nils-Olov: *Mozarts brev* Natur och Kultur, Stockholm 1991, s. 401.

[...] *bei einer Oper muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein. – Warum gefallen denn die wälschen komischen Opern überall? – mit all dem Elend, was das Buch anbelangt! – sogar in Paris, wovon ich selbst Zeuge war. – Weil da ganz die Musik herrscht, und man darüber alles vergift.* (orig.)

<sup>61</sup> Johan Franzon visar i sin avhandling (Franzon, Johan: *My Fair Lady på Skandinaviska – En studie i funktionell sångöversättning* Helsinki University Translation Studies Monographs 5 Helsinki 2009, s. 71) hur detta kan gå till med det kända exemplet ”trygga rakan” – alltså Sv. psalm 248.

<sup>62</sup> Golomb, Harai: ”Music-Linked Translation [MLT] and Mozart’s Operas: Theoretical, Textual, and Practical Perspectives” ur: Gorfée, Dinda L: *Song and Significance – Virtues and Vices of Vocal Translation* Editions Rodopi B. V, Amsterdam – New York 2005, s. 126.

<sup>63</sup> [http://birgitnilssonprize.org/wp-content/uploads/2014/01/press\\_release\\_nilssonprize\\_se\\_2008-12-5.pdf](http://birgitnilssonprize.org/wp-content/uploads/2014/01/press_release_nilssonprize_se_2008-12-5.pdf)

dessutom sin librettist Arigo Boito att snabbt tillverka en fransk version av texten till *Otello*.<sup>64</sup> Vidare skriver Arthur Jacobs i sin artikel om översättning från *The New Grove Dictionary of Opera*:

Composers lent not only their sanction but their active participation to the process of translation, and were ready to provide such musical modification as was thought necessary. Wagner with the French-language version of *Tannhäuser* (1861, Paris), Gounod with the English-language *Faust* (1864, London) and Verdi with the French version of *Otello* (1894, Paris) afford well-known examples ...<sup>65</sup>

Göran Järvefelt nämner i sin bok *Operaregi* (1990) om sitt arbete med Poulencs *Karmelitsyst-rarna* hur tonsättarens uttryckliga önskan var ”att hans verk skulle översättas om det gavs i främmande länder”<sup>66</sup> vilket också gjorts, till och med vid verkets uruppförande vid La Scala 1957 (se ovan i den historiska översikten) då tonsättarens eget libretto översattes till italienska<sup>67</sup>, och sedan vid den svenska premiären på Stockholmsoperan 1981 (i Järvefelts regi och översättning). De senaste gångerna verket getts i Sverige har det däremot gjorts på franska, alltså tvärtemot tonsättarens (tillika librettistens) uttryckliga vilja.

För egen del skulle jag tycka att det var ett lätt beslut om någon fick för sig att sätta upp något av mina operaverk utanför Sverige. Jag skulle resonera som Poulenc eller Da Ponte och det skulle närmast te sig egendomligt spela komedin *Riket är Ditt* på svenska till exempel i Tyskland.

Alldeles så enkelt och självklart är det emellertid inte, och det kan lättast exemplifieras med operan *Death and the Maiden* som jag skrev tillsammans med Ariel Dorfman och som bygger på hans världsberömda pjäs med samma namn. Texten, som handlar om en dramatisk försökningsprocess på det personliga planet under en återdemokratisering efter en mycket repressiv diktatur i ett latinamerikanskt land (Dorfman var själv kulturansvarig i Salvador Allendes ministär i Chile vid kuppen 1973), är på engelska. Men för kören i stycket finns också spanska inslag, mestadels dikter av Dorfman, som är *bilingual*, alltså spansk/engelskt tvåspråkig, och som i princip alla återfinns på engelska i dialogen. Kören gestaltar *desaparecidos*, det vill säga de försvunna och aldrig återfunna namnlösa, och tanken med spanskan är att skänka verket en specifik latinamerikansk lokalitet. I detta språkskick uruppfördes den på Malmöoperan 2008, dels därför att det var första gången Ariel Dorfman fick höra sin nyskrivna text, dels därför att en av de medverkande huvudrollerna var amerikan men också därför att jag själv såg möjligheterna att exportera denna opera som större om texten var på engelska, alltså ett ”rent affärsmässigt övervägande”. Bedömningen var ändå att publiken skulle uppfatta ”word of mouth” från scenen eftersom engelska förstås av så relativt många i Sverige idag. Givetvis kan den engelska texten till denna opera översättas till svenska, medan spanskan, som alltså utgör ett slags ”lokalfärg” i så fall skulle behållas. Likadant vore fallet om den gjordes någonstans i Norden eller i Tyskland. Om den däremot gjordes i ett latinskt land (Frankrike, Italien, Portugal eller – Spanien) skulle det bli problem. Där skulle inte längre spanskan fungera som just denna latinamerikanska lokalfärg utan i stället bli ”nästan uppfattbar” (portugisiska och

<sup>64</sup> *Carteggio Verdi-Boito* 1978, brev n° 100 o. a.

<sup>65</sup> Jacobs, Arthur: ”Translation” ur: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Opera* Macmillan Press Ltd., London 1992, s. 787.

<sup>66</sup> Järvefelt, Göran: *Operaregi* Bonniers, Stockholm 1990, s. 166.

<sup>67</sup> Översättningen gjordes faktiskt av en annan tonsättare, italienaren **Flavio Testi** (1923-2014) som också var musiker.

spanska kan till exempel sägas förhålla sig till varandra ungefär som danska och svenska), och ”nästan uppfattbara” texter är alltid en provokation. I och för sig innehåller också operan *Riket är Ditt*, som handlar om chilenska flyktingar som gömmer sig från svenska polisen i ett nunnekloster, ett antal spanska och franska ”språklekar” i librettot, men de känns lika lösbara som operan har gott humör. Det latinamerikanska inslaget i *Death...* däremot, är essentiellt med operans själva idé, och verkar därför mycket mer svårhanterlig ur översättningssynpunkt – men alltså bara till vissa språk.

### 2.2.3 Opera på originalspråk är vackrast, och något går alltid förlorat vid översättning

Att opera helt enkelt låter bättre och mer organiskt i sin ursprungliga språkdräkt och att melodilinjernas uttolkning av textens innehåll i alla dess bemärkelser aldrig kan bli så lödig som när musiken är komponerad till just dessa ord, är ett bra och begripligt argument. Visst finns en heroism i tyskan, en förfining i franskan och en sentimentalitet i italienskan som aldrig riktigt går att överföra i alla bemärkelser till ett annat språk, men med den inställningen blir egentligen all översättningskonst helt omöjlig. I en essä om den svåra konsten att översätta poesi, en verksamhet som är utsatt för samma argumentation som opera – ”Det låter bättre på originalspråk” – skriver Burton Raffel:

There are five categorical statements, all crucially modified by the final sentence:

1. No two languages having the same phonology, it is impossible to re-create the sounds of a work composed in one language in another language.
2. No two languages having the same syntactic structures, it is impossible to re-create the syntax of a work composed in one language in another language.
3. No two languages having the same vocabulary, it is impossible to re-create the vocabulary of a work composed in one language in another language.
4. No two languages having the same literary history, it is impossible to re-create the literary forms of one culture in the language and literary culture of another.
5. No two languages having the same prosody, it is impossible to re-create the prosody of a literary work composed in one language in another language.

[But] the impossibility of exact re-creation does not preclude the very real possibility of approximation—and it is precisely on approximation that good translation of poetry must be built.<sup>68</sup>

Skönheten i en konstupplevelse är, genom sin Kantska ”subjektiva universalitet”, också mycket svår att argumentera mot, men den som föredrar originaltonsättningen förutsätter något man inte alltid tänker på, nämligen att den som skapat musiken i sin tur är precis så intim och förtrogen med originaltexten som vore den tonsättarens modersmål, och så är det kanske oftast, men inte alltid. Jag har alltså arbetat med delar av operatexter på franska och spanska, dessutom ett helt libretto på engelska samt sångtonsättningar på danska, förutom alla svenska ord jag tonsatt, och tycker naturligtvis att jag behärskar såväl engelska som danska. Svenska Dagbladets språkspalt skriver:

<sup>68</sup> Raffel, Burton: ”The Translation of Poetry” ur: Larson, Mildred L (ed): *Translation: Theory and Practice, Tension and Independence* (/Section 3: ”Translating Non-prose Genres”) NY 1991, s. 98.

**Fredrik Lindström** [känd komiker och språkvetare] brukar berätta att han har ett bra sätt att kaxa ner den svensk som säger sig vara bra på engelska (en vanlig självuppfattning i vårt land). Lindström tar med personen ut i köket, drar ut en låda med köksredskap och ber den duktige engelsktalaren tala om vad sakerna heter. En stekspade, en sil, en visp, en tratt, en hålslev – vad heter det på engelska? [...] Scenen vid kökslådan belyser en situation som är välbekant för många av oss. Engelskan flyter på bra så länge det inte krävs någon precision.<sup>69</sup>



© Jan och Maria Berglin 2006. Tryckt med vänligt tillstånd.

När jag tonsatte de spanska texterna i *Death and the Maiden* använde jag Ariel Dorfmans egna engelska versioner och lät en latinamerikansk skådespelerska<sup>70</sup> läsa in spanskan på band, och därefter fick jag använda min teknik och intuition, men visst komponerade jag på så sätt musik till en i någon mening ”översatt” text. Självklart var jag också tvungen att slå upp många ord i den engelskspråkiga texten för att förstå dem fullt ut (liksom med enstaka ord i de danska dikter av poeten Nina Malinovski jag vid ett annat tillfälle tonsatt). Detta är nog vanligare än många tror. Verdi, som – liksom hela den norditalienska intellektuella överklassen på 1800-talet – talade närmast flytande franska (men förmodligen inte heller visste vad hemmets köksredskap hette på detta språk) tonsatte alltså tre operor till franska texter och slog därmed säkert en hel del i sitt lexikon. Åtskilliga andra svenska operor har på senare år komponerats till engelskspråkiga libretton, och Hans Gefors har haft operabeställningar från såväl tyska som franska operahus, till texter på respektive språk.

Det ligger också rätt nära åsikten att ”opera ska vara på italienska”, ett språk som förvisso kanske dessutom är det idealiska sångspråket. Göran Hägg menar till exempel att ”Det vi kallar italienska är ett konstspråk, skapat av diktare som medium för litteratur och som ett slags esperanto för halvön”.<sup>71</sup> Tomas Lappalainen beskriver hur det därför i motsats till andra moderna språk:

[...] vandrat genom sekler utan att törna emot och förvandlas av vardaglig användning. Språket har skrivits och lästs, och under 1700- och 1800-talen sjungits. Genom operakonstens spridning och popularitet nådde språket då också illitterata människor över hela halvön. Men språket har inte talats.<sup>72</sup>

Det betyder att italienskan än idag har en del speciella drag. Med sina relativt få, klara (det vill säga ”icke-diftongerade”) vokaler, sitt regelbundna verbböjningsmönster (som inbjuder till täta och många rim) och avsaknad av svenskans, engelskans och tyskans svårsjungna konsonantstaplingar har, vidare, den konstruerade italienskan som språk ”... stora fördelar. Grammatiken är extremt enkel och logisk – italienskan är det levande språk som det torde vara lättast att lära en dator”.<sup>73</sup> Lappalainen påpekar att, jämfört med andra europeiska språk och även

<sup>69</sup> Ryding, Lars/SvD 2 april 2009: [http://www.svd.se/nyheter/inrikes/fallorna-ar-manga-for-kaxig-sprakvetare\\_2683291.svd](http://www.svd.se/nyheter/inrikes/fallorna-ar-manga-for-kaxig-sprakvetare_2683291.svd)

<sup>70</sup> Skådespelerskan hette Ana Guíñes, och hade medverkat i *Riket är Ditt* (se avsnitt 4.2.2 – *Death and the Maiden*)

<sup>71</sup> Hägg 2012, s. 26.

<sup>72</sup> Lappalainen 1999, s. 84.

<sup>73</sup> Hägg 2012, s. 27.

jämfört med de så kallade italienska dialekterna, har italienskan varit statisk, så att vid mitten av 1800-talet var fonemen, morfemen och grammatikaliska ord (pronomen, prepositioner och artiklar) i stort sett oförändrade sedan 1300-talet. Detta medför en annan unik fördel för just italienskan som en konsekvens av detta:

På 1800-talet förstod inte svenskar, tyskar, fransmän, spanjorer och engelsmän de egna språkens äldre alster. Men italienare, också sådana utan särskilt mycket bildning, kunde och kan än idag läsa 1300-talets Dante.<sup>74</sup>

Oerhört många av operalitteraturens mästerverk *har* ju dessutom faktiskt komponerats på detta språk. Det har ju också stundtals varit en rådande konvention i många engelskspråkiga länder att översätta all opera *till* italienska (se ovan), *men*, som Apter & Herman säger:

Thus, the operas originally in French, German, and Russian were performed in Italian, especially in the United States, and few complained that anything was lost.<sup>75</sup>

I den situationen, vid översättning *till* italienska, tycks alltså ingen längre bekymra sig om förlusterna som sägs ske. Det är nu inte bara i den engelsktalande operavärlden som detta idealiserande av italienskan florerar. Lars Runsten berättar, i andra delen av sina memoarer, om en dråplig episod under sin tid som chef för Oslo-operan:

Nu skulle alltså Det Norske Opera under dessa villkor gästa med min *Ifigenia på Tauris* [Gluck]. Jag kom då till Barcelona före den övriga ensemblen för att repetera med den spanska kören. Nu visade det sig vara så, när det gällde kören i Barcelona, att *opera* det sjöng man på *italienska* och inget annat. I Oslo hade vi ambitiöst inför detta gästspel instuderat solisterna på *Ifigenias* originalspråk, franska. Men den spanska kören sjöng minsann på italienska. Det gjorde de till alla gästspel, även om de var på tyska eller andra språk.<sup>76</sup>

Om de förmenta förlusterna vid översättning har det också sagts en hel del klokt. Lars Kleberg skriver i essän "Den Osynliga Översättningen" ur samlingen *Översättaren som skådespelare* (2001) om en alltför lingvistisk syn, en i grunden ganska okonstnärlig vinkling, som ofta ligger snubblande nära den insatte operaälskarens:

Att all översättning alltid innebär en viss förlust är en trivial och ofta upprepad sanning. »Poesi är det som går förlorat i översättning«, heter det. Lingvisten liknar översättningen vid en växeltransaktion mellan olika valutor, där man alltid förlorar något på växlingskursen.<sup>77</sup> Och visst det är sant – på ett sätt. I vardagslivet, i tolkningssituationen, i den litterära översättningen, i undervisningen, i kulturförmedlingen – överallt där det översätts går med nödvändighet en del av ursprungsbetydelsen förlorad. Men samtidigt skapas en ny betydelse. I vissa sammanhang betraktas detta som inte önskvärt, ibland ses det som en anomali (»skapande missförstånd«). Men alltför lite har tänkts om hur den interkulturella översättningen skapar nya betydelser, nya värden.<sup>78</sup>

Det här är också ett kraftfullt svar på frågan om huruvida något går förlorat vid översättning, som genomsyrar till exempel Tråvéns avhandling med dess många översättningsanalyser.<sup>79</sup>

<sup>74</sup> Lappalainen 1999, s. 85.

<sup>75</sup> Apter & Herman 1991, s. 99.

<sup>76</sup> Runsten, Lars: "Minnesskärvorna virvlar vidare - om ett liv i operans underbara värld och dess omgivning/ Del II – Nedslag i åren 1964 och framåt" opublicerad 2007-10, s. 60.

<sup>77</sup> Jämförelsen tillskrivs Sergej Kartsevskij i Roman Jakobsons artikel »Lingvistiska aspekter på översättning« i: *Med andra ord. Texter om litterär översättning*, s. 152 (Klebergs egen fotnot).

<sup>78</sup> Kleberg, Lars: *Översättaren som skådespelare – Essäer Dialoger*, Stockholm/Åkersberga 2001, s. 140.

<sup>79</sup> Tråvén menar sig ställa tre andra huvudsakliga frågor till sitt forskningsmaterial, nämligen: **1.** På vilket sätt styr musiken översättningen av librettot? **2.** Vilka problem uppstår som kan anses vara specifika för musikaliskt bunden översättning? samt **3.** Vilka strategier använder sig översättarna av för att lösa problemen? (Tråvén 1999, s. 10).



Man kan alltså med fog hävda att något helt annat och alldeles nytt skapas samt framförallt att något går förlorat om man *inte* översätter operans text, kanske till och med själva meningen med att komponera verket.

#### 2.2.4 Översättningar är ofta dåliga och åldras dessutom snabbt

Att det finns gott om dåliga översättningar har alla som sysslat med opera yrkesmässigt som regel erfärit. Det kan dock enkelt avfärdas med funderingar om varför man över huvud taget ska befatta sig med någonting dåligt i den mångfacetterade, men mycket kostsamma konstform som opera är. Strängt taget är det ju samma sak som att påstå antingen att ”sångare/regissörer/scenografer är ofta dåliga” och i konsekvens därmed avstå från att använda deras tjänster, *eller* sturskt hävda att allt annat i operavärlden håller en jämn och hög klass, bara inte just översättningarna! Också denna mycket vanliga åsikt får med andra ord tåla en granskning.

Apter & Herman ger i en närmast pamflettartad artikel i den amerikanska tidskriften *Translation Review* N° 48/49 flera mycket drastiska exempel på dålig operaöversättning. Deras svar på frågan förbigår problemet med inkompetenta översättare, för visst finns det sådana, erkänner de, men hänvisar istället till traditionen i den anglo-saxiska sfären, där problemet snarare är att alla – översättarna själva, operahusen och publiken, *förväntar* sig dåliga översättningar:

For three centuries, opera in the English-speaking world has been staged, performed, and enjoyed almost exclusively in foreign languages. Therefore, for three centuries, opera has largely driven away all persons but those who are uninterested in and even despise words. In the opinion of these people, words should be either foreign, i.e., incomprehensible, or completely uninteresting. A translation that in other realms would be considered good is by definition “bad,” because words worthy of consideration distract attention from the music.<sup>80</sup>

Förhållandet är inte riktigt detsamma i Sverige, där vi ju – i vart fall långt in på 1960-talet – haft en tämligen stark tradition av operaöversättande. Men utvecklingen har därefter gjort att vi närmast oss det förhållande Apter & Herman beskriver. Lars Runsten gör en iakttagelse värd att begrunda:

Femtioalet var också den tid då dörrarna mellan Operan och den samtida parnassen stod öppna (ja så hade det ju också varit på Gustav III:s tid) och en lång rad nya textöversättningar gjordes av ledande poeter med Erik Lindegren i spetsen och därtill Östen Sjöstrand, Bo Setterlind, Axel Strindberg och Alf Henrikson. Bertil Malmberg skrev libretton till nya verk för radion. Det går förvisso att ha synpunkter på enskildheter i dessa texter, konstigt vore det väl annars, men det viktiga var den förbindelse, som operakonsten dessa år hade med det aktuella, allmänna kulturlivet och att det var en levande del av det. Detta upplever jag som förlorat idag och att operan har krupit in i en isolerad anonymitet.<sup>81</sup>

Operaöversättning är svårt, dyrt och tidsödande och kräver en rejäl insats och framförhållning, och i dagens produktionsbudgetar är det helt enkelt inte en prioriterad satsning, egentligen någonstans (se ekonomiargumentet nedan). Men Runsten pekar också på att operan på den tiden var ett naturligt intresse och en levande och sprudlande mötesplats för människor från hela kulturområdet. Det var också självklart att kungligheter, diplomater och regeringsmedlemmar

<sup>80</sup> Apter, Ronnie & Herman, Mark: ”The Worst Translations: Almost Any Opera in English” ur: *TR 48/49 Translation Review* - University of Texas at Dallas - Center for Translation Studies, 1995 s. 26.

<sup>81</sup> Runsten 2004-06, s. 49. I Bonniers operabibliotek, en serie tryckta översättningar från början av 60-talet, ingick bl.a. *Don Giovanni* och *Maskeraubalen* av Erik Lindegren, *Bohème* av Bo Setterlind, *Falstaff*, *Hoffmans Äventyr* och *En Midsommarnattsdröm* av Alf Henrikson samt *En Rucklares Väg* av Östen Sjöstrand.

ständigt stötte ihop med varandra och med den intellektuella intelligentian i operans guldföjéer. Idag är situationen – milt sagt – en annan.

Tråvén pekar i sin historik på att man inte vet särskilt mycket om de tidiga operaöversättarnas villkor, men att det inte betraktades som ett yrke i egentlig mening och att de förmodligen var ganska illa betalda.<sup>82</sup> Apter vittnar om att det alltså är så, särskilt med tanke på hur många egenskaper de måste ha och vädjar om, och hoppas på, en förbättring, inte minst för att det kan inspirera också till författandet av bättre operalibretton.<sup>83</sup> Tråvén framhåller också att det gjorts mycket få studier på, och forskning runt, just operaöversättning och framförallt i Sverige. I Tyskland är situationen delvis en annan men hon skriver att ”I det tyskspråkiga området är det mest översättarna själva som befattat sig med problematiken runt librettoöversättning”<sup>84</sup> och räknar sedan upp en rad exempel. Apter & Herman är (som vanligt) betydligt mer drastiska och menar helt enkelt att översättningsforskningen inom alla andra litterära former gått framåt medan operan även i detta avseende fortfarande står och stampar i 1800-talet.

Recent translations of most poetic forms have largely abandoned the earlier theories and practices, but opera remains firmly in the 19th century for more than just its core repertory.<sup>85</sup>

Den översatta textens egendomligt snabba åldringsprocess, framförallt i förhållande till sina ofta mycket äldre original, är ett intressant problem som operaöversättningar i och för sig delar med de flesta andra former av översättning. Ungefär 30 år nämns ofta som ett slags ”hållbarhetstid” för framförallt sceniska översättningar, detta på grund av språkets kontinuerliga förändring. Sven Kristersson tar i en fotnot till sin avhandling *Sångaren på den tomma spelplatsen – en poetik*<sup>86</sup> upp detta som ett slags ”lore” i teatersammanhang och författaren och kritikern Horace Engdahl har också i ett samtal bekräftat just denna ålder.<sup>87</sup> Om varför det speciellt är sceniskt översättningspråk som går ur tiden med sådan hastighet kan man spekulera, men en välgrundad gissning är att scenspråket fått ett allmänt krav på sig att låta ”naturligare” i takt att den filmestetik à la *Actor’s Studio* i New York, som grundades 1947 av bland andra regissören Elia Kazan, vunnit insteg också på de flesta europeiska scener. Vad som uppfattas som ”naturligt” är ju närmast ett mode och skiftar därför mycket snabbt. De flesta som översätter för scenen kan också intyga att tidens tand snabbt gnager även det stoltaste virke. Några rader från Mozart och Da Pontes *Don Giovanni* kan tjäna som exempel:

*Lindegren (1961)*

Ser ni två kärlekskranka  
vid torget saligt vanka,  
som duvor kurtisera,  
så låt er ej genera,  
gå på då, hugg och slå då,  
gå på då, hugg och slå då,  
för det är säkert han

*Öhrn (1994)*

Ni ser en man me’ en jänta  
försvinna i en glänta.  
Ni hör invid ett fönster  
En kärlekskrank som gnäller  
Då smäller det, det smäller,  
då smäller det, det smäller,  
för då är det hans nåd.

*Dent (1921)*

Then if you see a lover  
Beneath a window pacing,  
Or happen to discover  
A man and maid embracing,  
Then go for him and beat him,  
Yes, that’s the way to treat him,  
That’s sure to be my lord.<sup>88</sup>

<sup>82</sup> Tråvén 1999, s. 6.

<sup>83</sup> Apter, Ronnie: ”A Peculiar Burden: Some Technical of Translating Opera for Performance in English” ur: *Translators’ Journal* vol. 30, n° 4, 1985 s. 318-9.

<sup>84</sup> Tråvén 1999, s. 14.

<sup>85</sup> Apter & Herman 1995, s. 28.

<sup>86</sup> Kristersson, Sven: *Sångaren på den tomma spelplatsen – en poetik* Art Monitor avhandling nr 20, Göteborg 2010, s. 110.

<sup>87</sup> Engdahl, Horace: Samtal m. Jonas Forssell 10 sept. 2012.

<sup>88</sup> *Don Giovanni*, akt 2, scen 4.

Erik Lindegrens ofta och med rätta prisade översättning från 1961 ter sig idag som märkligt ålderdomlig med sin delvis bakvända ordföljd och bruk av ord som ”ej” och ”kurtisera” medan Per-Erik Öhrns från 1994 verkar både piggare och folkligare. För ett svenskt språköra känns ändå Edward J Dents klassiska engelska från 1921 vid en jämförelse som ett friskt och rent källvatten med sin skenbart tidlösa och flödande enkelhet, men man kan bedra sig. En auktoritet som Mark Tatlow, tidigare professor i musikalisk instudering vid Operahögskolan i Stockholm, försäkrar att ingen idag skulle bli tagen på allvar om man använde Dent, och menar istället att för honom själv, som mycket svenskkunnig engelsman, klingar Lindegrens och Donna Elviras utrop ”Djävulske niding!”<sup>89</sup> som pampigt snarare än ålderdomligt.<sup>90</sup> Det är annars lätt att föreställa sig att ett världsspråk som engelskan kan hålla sig med fler så att säga ”parallella” språk (socio- och dialekter etc.) och att några av dessa har en längre hållbarhetstid än svenskans. Vi uppfattar ju vår egen filmdialog från 1930-, 40- och 50-talen som närmast komiskt antik. Hur till exempel en engelsktalande idag uppfattar sin motsvarighet från samma tid är emellertid något för en jämförande specialstudie att undersöka.<sup>91</sup>

Lindegrens andra välkända operaöversättning, en mycket originell, lärd och synnerligen fri rekonstruktion av Verdis *Maskeradbalen* (1958), ett verk som ju – innan den italienska censuren satte klorna i det – ursprungligen var tänkt att handla om Gustav III. Lindegrens text innehåller medvetet arkaiserande referenser, han sätter in välkända dikter av de då samtida Bellman och Franzén och han låter till och med opera- och teaterkonungen själv redan i första scenen citera Kellgrens *Den Nya Skapelsen* (”Du, som av skönhet och behagen en ren och himmelsk urbild ger!” etc.). Även denna avancerade ordflättningskonst upplevs idag som ganska tung i dialogen och brukar numera sällan uppföras utan bearbetning (alltså i den mån verket över huvud taget spelas på svenska). Lindegren gör för övrigt här något som med en översättningsvetenskaplig term brukar kallas *interpretation*, eller till och med *imitation*, alltså när översättaren så att säga gör en egen version av ämnet i texten. Det är rätt ovanligt vid operaöversättning, men desto mer förekommande i schlagerbranschen eller vid översättningar av visst typ av poesi, det vill säga – i normalfallet – när den poetiska formen uppfattas som långt viktigare än det semantiska innehållet, (mer om detta längre fram). Den tjeckiske översättningsteoretikern Jiří Levý (som omtalas av såväl Tråvén som Kleberg) var uttalat kritisk till sådana lindegrenska påhitt och:

[...] vissa översättningars tendens till vad han [Levý] själv kallar »självbelåten virtuositet« där »språkmaterialet, som skall märkas så lite som möjligt, drar till sig läsarens uppmärksamhet, det är format för att tjäna sina egna syften«. Och han [Levý] citerar med gillande Stanislavskijs barska kritik av en ung skådespelerska, som ställde sig mellan publiken och texten med sitt privata jag: »Shakespeare skrev inte *Så tuktas en argbigga* för att fröken Veljaminova skulle visa upp sina söta ben och flirta med åskådarnas beundran«.<sup>92</sup>

<sup>89</sup> *Don Giovanni*, akt 1, scen 12.

<sup>90</sup> **Tatlow**, Mark: Samtal med Jonas Forssell i maj 2012.

<sup>91</sup> Min samarbetspartner, librettisten och dramaturgen Magnus Florin introducerar en intressant tanke om översättningars åldringstendens. Han menar att graden av åldrande står i ett slags relation till statusförändringar mellan källspråk och målspråk. Eftersom engelskan står starkare och starkare i förhållande till svenskan känns 1950- och tidiga 60-talsöversättningar av Fitzgerald, Chandler och Hemingway hopplöst föråldrade, medan vi ledigt håller tillgodo med 1930- och 40-talsöversättningar av Jean Genet och Thomas Mann. Teorin förklarar något, men knappast varför svenska översättningar från 1800-talsitalienska så snabbt går ur tiden.

<sup>92</sup> Kleberg 2001, s. 126-7, en återgivning av: Levý, Jiří: *Die literarische Übersetzung, Theorie einer Kunstgattung*, ins Deutsche übertr. von Walter Schamschula, Frankfurt am Main: Athenäum 1969, s. 46 samt s. 83.

Det märkliga är emellertid att Lindegrens operatexter till tonsättaren Karl-Birger Blomdahls *Aniara* (1959), byggd på Harry Martinsons versepos, och *Herr von Hancken* (1965), efter Hjalmar Bergmans roman, spelar i ett helt annat och friare språkligt register och kan sägas vara långt mindre stela, men så gäller ju här förhållandet *prima le parole e poi la musica* ("först orden och sedan musiken" – för att vända på titeln till en enaktsopera av Antonio Salieri<sup>93</sup>).

Översättaren Thomas Warburton påminner i sina memoarer *Efter 30 000 sidor – från en översättares bord* om att dramaöversättaren skriver för en publik och inte för en läsare:

Dramatiköversättaren gör sitt arbete för örat och inte för ögat. Av min aktade kollega Per Erik Wahlund har jag förstått att han inte bara avlyssnat vad han har skrivit ner, han finner sig tvungen att försöka spela alla rollerna själv med största möjliga inlevelse, inne på sin kammare naturligtvis. Det är ett bra recept, men jag skulle vilja tillägga: man måste också försöka spela dem talanglöst och tråkigt (det brukar lyckas), för vad man särskilt måste lyssna efter är inte hur bra det eventuellt kan låta om det vill sig väl, utan hur platt det kan bli om det vill sig illa.<sup>94</sup>

Om nu inte översättningarna längre svarar mot den nya tidens scenspråkskrav kan det däremot vara en fröjd att *läsa* gamla och ibland även ålderstigna översättningar. Många är de som upplevt den lyckan i Carl August Hagbergs Shakespearerolningar från mitten av 1800-talet som, förutom att ha skänkt svenskan den största citatskatten näst Bibeln, ständigt utkommer i nya upplagor. Ingen använder emellertid Hagbergs översättningar på scenen idag, utan där görs istället kontinuerligt nya.<sup>95</sup> Även om sådana förekommer flitigt också på andra litterära områden finns det alltid tolkningar som uppfattas som så fulländade och närmast tidlösa att klåfingriga uppdateringar skulle kännas som ett helgerån. Ett exempel på ett sådant tidlöst mästerverk är Brita af Geijerstams sagolika *Nalle Puh*-översättningar från början av 1930-talet, men givetvis kan prosaöversättningar som dessa ta sig långt större friheter med formen än när det gäller sådant som kallas "översättning av musikaliskt bunden text" (Tråvén) eller MLT – "Music-linked translation" (Golomb). I själva verket är kanske konsekvensen av den mångdubbla, hårt snörda korsett som operakostymeringen tvingat ner textöversättningen i, en skadlig inverkan på dess livslängd. Åtminstone i de flesta fall och precis som med det verkliga livets korsetter.

### 2.2.5 Man hör ju ändå inte texten, varför översätta den, det finns ju ändå textmaskin

Vid ett samtal i november 2012 med den nytilträdde då chefsdramaturgen vid Komische Oper i Berlin, Ulrich Lentz, om husets stolta traditioner att sjunga all repertoar på tyska, suckade han uppgivet att när han hade en serbisk Tosca, en mexikansk Cavaradossi och en australisk Scarpia spelade det ingen roll hur hård och omsorgsfull språkcoachningen var, och hur mycket de aldrig så ambitiösa sångarna än ansträngde sig – han kunde ändå inte uppfatta ett ord av deras tyska från sin plats i salongen. Konststartens internationalisering har alltså sina sidor. Det finns en utveckling och några förklaringar. En del har förvisso med sångarnas diktion att göra, men det finns också en helt annan aspekt på problemet.

<sup>93</sup> *Prima la Musica e Poi le Parole* (Först musiken och sedan orden) *Melodramma giocoso* i en akt av Antonio Salieri (1750–1825), libretto av Gian Battista Casti (1724–1803). Uruppf. 7 februari 1786 i Schönbrunn, Wien.

<sup>94</sup> Warburton, Thomas: *Efter 30 000 sidor – från en översättares bord* Atlantis, Stockholm 2003, s. 42.

<sup>95</sup> Professorn och skådespelerskan Stina Ekblad använder dock Hagberg i sina övningar med Teaterhögskolans studenter ("Vi läser i princip alltid Hagberg"). Se Helander, Karin: *Ämne: Scenisk gestaltning* Carlsson, Stockholm 2009, s. 47.

Lyssnar man på operainspelningar från exempelvis 1940-talet slås man av hur tyst sångarna faktiskt kan sjunga utan att överröstas av den ofta mycket stora operaorkestern. Det är inte så märkligt, det är nämligen en helt annan orkester med delvis andra akustiska förutsättningar och andra instrument än nu. I instrumentkataloger och på gamla fotografier från 1930- och 40-talen har trombonerna klockstycken som ser ut ungefär som kantareller, där syns också ligande små trångmensurerade trumpeter med cylinderventiler och bastubor som lätt och ledigt får plats i knät på den spelande. Under samma tid började emellertid storbandsjazzen utvecklas mot idealet att låta så mycket och starkt som möjligt. Instrumenten förstörades och ”spetsades” och klarinetter fick stå tillbaka för saxofoner. En saxofon av idag väger dessutom ungefär dubbelt så mycket som sin anfader från slutet av 1800-talet, och likadant är det med brassinstrumenten där en orkestertuba numera är stor som ett badkar. På 1950-talet gjorde så denna utveckling sitt intåg i symfoniorkestern och det så kallade ”Chicago-soundet” skapades, först under den ungerske dirigenten Fritz Reiner för att nå sin kulmen under en annan, nämligen Sir Georg Solti, på 1970- och 80-talen. Brassektionen ledd av den legendariske Adolph Herseth (han var orkesterns förstetrumpetare under 52 år, 1948-2001!) gav orkestern världsrykte och gjorde dessutom Chicago till ett centrum för forskning och utveckling av brassinstrument och dito musicerande, och till ett Mecca för brassmusiker från hela världen. *Chicago Symphony Orchestra* och dess typiska ”stålklang” har sedan dess varit bland de ledande i orkestervärlden vars ”sound” alla andra försökt efterlikna, men den här utvecklingen låg i tiden och hade inte Chicago varit startmotorn hade det låtit någon annanstans ifrån. Resten av orkestern har allt sedan dess anpassats till det rådande idealet och därför har stråkinstrumentens strängar spänts och normal-a pressats till allt högre nivåer, medan hela uppsättningen träblåsinstrument förändrats och ”förstärks”. Den spröda och övertonrika typiska klangen från franskbyggda fagotter och oboer är ett minne blott, till och med i Frankrike självt.

Härligt, härligt men farligt, farligt, och att göra sig hörd i detta helvetiska larm kräver sannerligen sin tribut. Resultatet har – förutom att leda till en klangmässig likriktning orkestervärlden över – också visat sig i ständigt stigande besvär med tinnitus eller andra hörselskador och muskelspänningar bland musiker. Därtill måste Nattens Drottning i *Trollflöjten* nuförtiden trycka av sina trestrukna f i den berömda aria n<sup>o</sup> 14 (visserligen utan text) ungefär trekvarts ton högre, ackompanjerad av en orkester flera gånger starkare än på Mozarts tid. Faktum är att också Wagners och Richard Strauss jätteorkestrar bara lät ungefär hälften så starkt som de maskulint hormonstinna bombmattor som utgör dagens ”normala” arbetsmiljö och därtill ”samtalspartner” för en operasångare.

Under min tid som konstnärlig chef på Norrlandsoperan i Umeå åren 1996-98 diskuterades ofta den här ”orkestervolymssituationen” oss svenska operachefer emellan, och i huset närde vi planer på, att i samarbete med musikerna, delvis stöpa om vår operaorkester vad gällde instrumentariet, som till exempel att använda äldre brassinstrument, samt att skola den i konsten att spela pianissimo med bibehållen klang. (Den unge dirigenten Patrick Lange som fungerade som musikchef på Komische Oper fram till och med sommaren 2012 är en mästare i denna sistnämnda konst och kan få en orkester att närmast bara sätta luften i darning.) Idag, drygt femton år senare, tycks diskussionen i Sverige återigen mer gå ut på att utforma lämpliga hörselskydd för orkestermusiker.

Ett systerproblem till detta med volymen från orkesterdiket och som också berör operasångarens arbetsvillkor är de numera allt större operahus som uppförs världen över, också här i Norden. För att kunna svälja och samtidigt härbärgera flera av de spektakulära scenbyggen som modern operakonst uppenbarligen kräver, för att tro sig om att falla den event-sugna publiken i smaken, byggs scenhus och därtill matchande salonger (med tillhörande enorma orkesterdiken – delvis för att arbetsmiljömässigt kompensera de stegrande ljudvolymerna) så gigantiska att en operasångare nästan bokstavligen ”ropar i öknen”.<sup>96</sup> Apter & Herman skriver om detta problem i USA:

[...] even those American singers who wish to make the effort to pronounce and project words often become discouraged because so many opera houses in the United States are gigantic barns with reverberating acoustics. No words, however beautifully produced, can be comprehended in them.<sup>97</sup>

Så åter till detta med hörbarheten och tydligheten. Många är de som efter sin första operaföreställning i livet delar samma erfarenhet av att ytterst sällan ha hört alla orden som sjöngs. Karin Helanders tankar om ny svensk barnopera heter till exempel typiskt nog ”Vi hörde inte alltid vad ni sa när ni sjöng!”<sup>98</sup> Kampen om hörbarheten och möjligheten att uppfatta orden från scenen är nog i själva verket lika gammal som operakonsten själv, och har tagit de flesta som ägnat operan sitt liv åtskillig tid i anspråk. Så skriver *Sohlmans Operalexikon* (1981) till exempel om en så erkänd ”bullermakare” som Richard Strauss och hans sista opera *Capriccio* från 1943:

Operan är särskilt anmärkningsvärd för att texten — som delvis skrevs av Strauss själv och som är riktigt bra — kan höras så tydligt över orkestern. Behovet av att kunna höra och förstå de ord som sjungs på scenen var i själva verket ett problem som sysselsatte Strauss under en stor del av hans yrkesverksamma liv. Grevinnan [Madeleine] står i centrum av *Capriccio*; hon är en personifikation av operakonsten, en källa till inspiration och en syntes av poesi och musik. I detta avseende är det val som Madeleine ställs inför exakt detsamma som operakompositören har att ta ställning till.<sup>99</sup>

Det blir till ett komplicerat system av möjliga orsaker och möjlig verkan när det gäller detta ganska sammansatta problem. Dels finns det åtskilliga partiturer och sångpartier, såväl samtida som historiska, som rent ut sagt är illa skrivna och mer eller mindre omöjliga att göra textligt rättvisa, dels finns det textpartier och textpartier. Hör man inte texten i en Offenbachoperett blir alla skabrösa vitsar och den ständigt dagsaktuella politiska satiren, med alla sina – bakom skickliga metaforer – dolda tasksparkar fullkomligt meningslösa, och just dessa var oftast orsaken till att han skrev sina verk. Å andra sidan har det genom operahistorien också funnits arior och ibland hela verk där man mycket starkt förnimmer att texten aldrig någonsin fungerat som, eller ens avsetts vara, en bärare av snart sagt någonting. Den italienska *bel canto*-tra-

<sup>96</sup> Uttrycket ”ropa i öknen” kommer från inledningen av Markusevangeliet där profeten Jesaja hör någon göra så med de berömda ord som utgör Sv. Ps. 103 ”Bereda väg för Herren, berg sjunken, djup stån opp” som i sin tur är ett citat från just Jesaja 40:3. Även innehållsligt har ropet en viss relevans för diskussionen. Betydelsen har senare, och som är fallet med många Bibeluttryck och Hagbergiska Shakespearecitats, förskjutits till att betyda något helt annat, närmast ”ropa förgäves”.

<sup>97</sup> Apter, Ronnie & Herman, Mark: ”Opera Translation: Turning Opera Back to Drama” s. 29-35 *TR 59 Translation Review* – University of Texas - Center for Translation Studies, 2000 s. 32.

<sup>98</sup> Helander, Karin: *Från sagospel till barntragedi: pedagogik, förströelse och konst i 1900-talets svenska barnteater* Carlsson, Stockholm 1998, s. 257-258.

<sup>99</sup> *Sohlmans Operalexikon* Sohlmans förlag, Stockholm 1981, s. 441.

ditionen med sina skruvade historier och cirkuskonster till arior var ju något som Verdis, men även Puccinis, generation revolterade emot med återtagandet av teater i operan.<sup>100</sup>

Dock, att det faktum att det numera för det mesta sjungs på ett språk varken sångaren, regissören, dirigenten eller publiken talar har haft effekten att sångarnas diktning successivt försämrats genom åren, är kanske när allt kommer omkring närmast oundvikligt, särskilt som de fysiska förutsättningarna när det gäller operahusens storlek och orkestrarnas ljudstyrka också expanderat kraftigt under samma tid. Apter & Herman, som också skriver en del om sångträning, anser att amerikanska sångare (till skillnad från italienska och tyska, menar de) främst lärs i att prioritera egaliseringen av sånglinjerna, då på bekostnad av textningen, och att dessa dessutom får alldeles för lite träning i att sjunga på engelska.<sup>101</sup> Ett förhållande många skulle säga gäller också för motsvarande svenska förhållanden, och kanske även på andra håll. Det finns emellertid alltså en annan syn på saken, som bland andra Ulrich Lentz ger uttryck för, nämligen att utvecklingen mot originalspråk, sämre hörbarhet och textmaskin är en logisk konsekvens av operans internationalisering, och att det i detta läge kanske är lika bra att krasst göra en dygd av nödvändigheten. I sin ”pamflett” menar emellertid Apter & Herman att ”nedklassningen” av den sjungna textens betydelse dessutom haft ytterligare en effekt:

Conversely, the disdain for words has led to the creation of very few good original librettos, since bad translations are the most widely distributed English librettos and too often the models followed.<sup>102</sup>

Jag gick på min första ”riktiga” operaföreställning på Kungliga Operan i Stockholm år 1969. Det var *Trollflöjten* med en nyutsprungna Håkan Hagegård som Papageno och med den danske basen Ulrik Cold (1939-2010) i Sarastros parti<sup>103</sup>, och kan inte påstå att jag hörde alla orden i Alf Henriksons svenska översättning, eller ens förstod särskilt bra vad det hela handlade om. Något slog emellertid rot i elvaåringen. Jag började samma år på Adolf Fredriks skola, såg åtskilliga operor under 70- och 80-talen och fick uppleva den stora 1950-talsgenerationens sista guldår på stockholmsoperan och även jag har väldigt starkt upplevt hur textningen sedan dess successivt försämrats, inte för att det skett till följd först av att originalspråkens och därefter textmaskinernas epok inletts, men att det skett ungefär samtidigt. En rimlig, hermeneutisk slutsats, givet alla omständigheter, förklaringar och citerade skrifter, är att dessa utvecklingar *korrelerar*, det vill säga har med varandra att göra. *Hur*, alltså vad som är hönan och vad som är ägget, kommer däremot alltid att bli en gissning. Det verkar emellertid troligare, med tanke på att ”originalspråsutvecklingen” har så många andra orsaker, att den och textmaskinernas införande skulle påverkat textningsfärdigheten (och textningsvilligheten) hos operasångarna (”Apter & Herman”-linjen) än att internationaliseringen och sångarutbytet, och därmed följande, minskad förmåga till textning skulle påskyndat utvecklingen mot originalspråk och textmaskin (”Lentz”-linjen, som alltså fått Komische Oper att mjuka upp sitt tidigare järnhårda tyskspråkighetskrav). Men alldeles säkert är det faktiskt inte.

<sup>100</sup> Det här är givetvis en förenkling på gränsen till nidbild. Situationen var mer komplicerad än så och den melodramatiska teatertradition som regerade också operascenerna med sin symbolik och sina passioner diskuteras i kapitel 3 om dramaturgi.

<sup>101</sup> Apter & Herman 2000, s. 32.

<sup>102</sup> Apter & Herman 1995, s. 31.

<sup>103</sup> Cold hade året innan debuterat som operasångare i just den rollen på *Den Jyske Opera*. Jag stötte senare, i min roll som operachef vid Den Anden Opera i Köpenhamn 2002-05, på honom, då som entusiastisk musikanmärlare för tidningen *Børsen* i Köpenhamn. Både Hagegård och Cold gjorde sedan dessa partier i Ingmar Bergmans filmatisering 1975.

Säker är jag emellertid på att Apter & Herman har fel när de menar att dåligt översatta libretton skulle ha stått modell för – och påverkat moderna operalibrettister till att själva skriva – dåliga nya libretton. Denna påverkan kan möjligen ha skett på ett annat sätt än Apter & Herman menar, nämligen så att samtidens upphovsmän istället försökt distansera sig från det gamla så mycket som möjligt. Man har valt andra sorts ”ploter”, andra berättartekniker, upplöst dramaturgi och kronologi, allt för att komma så långt man bara kan från det man uppfattat som ”klassiska operalibretton”, och ibland har då slängts ut såväl barn och badvatten som till och med själva badkaret. En utveckling jag också observerat är att många operakompositörer idag helt enkelt *räknar* med textmaskinfunktionen och att orden aldrig någonsin kommer att höras.<sup>104</sup> Detta gäller även librettister – Ariel Dorfman sade sig *älska* ”surtitles”, alltså textmaskinen, som han menade gjorde att han äntligen kunde njuta av orden och förstå opera. Partituren orkestreras därför därefter utan hänsyn till hörbarhet och texten dekonstrueras och partikulariseras (styckas sönder). Tonsättningen betraktas helt enkelt mer eller mindre som en *aspekt* på den skrivna texten, som ändå projiceras för åskådaren/åhöraren. Men konst utvecklas i svallvågor, efter *makro* kommer *mikro* och efter elektronik- och eventoperan kommer antagligen ”unplugged”. Vem vet, en ny ”operareform” kanske står för dörren (redan skissat på i ingressen till detta kapitel) *Till the Clouds Roll By*, som filmen från 1946 om musikteaterkompositören Jerome Kerns liv hette. (”Efter regn kommer solsken” på svenska.)

### 2.2.6 Opera på originalspråk är billigare att producera

Det ekonomiska är kanske visserligen det starkaste, men ändå bland de minst framhållna argumenten i diskussionen om opera på originalspråk eller i översättning. Det är nämligen till sin karaktär helt och hållet *okonstnärligt*, men icke desto mindre alldeles sant, till och med odiskutabelt, och det av åtminstone tre lättbegripliga skäl.

6. Det kostar pengar att ta fram en översättning, och det kostar ändå mer att ta fram en bra översättning. En textmaskinöversättning kostar visserligen också pengar (och än mer en bra textmaskinöversättning) men ändå betydligt mindre än en fullt ut scenisk och sångbar. Visserligen kan befintliga översättningar användas (i bägge fallen) och produktionen slipper på så vis betala för själva producerandet, men den tidigare diskuterade livslängden på översättningar (cirka 30 år, se ovan) gör att ersättningen till den översatta textens upphovsrättsinnehavare ändå blir en kostnad.
7. En översättning kräver längre instuderingstid än att sjunga på originalspråket, åtminstone när det gäller de stora standardverken, vilket kostar pengar även om man har en heltidsanställd ensemble och kör i huset. Inhyrda sångsolister – eller i vart fall deras agenter – saltar alltid sin faktura om en ny text ska studeras in och urvalet av internationella gästsolister vid castingen blir dessutom avsevärt mindre eftersom många av dessa varken kan eller vill sjunga på exempelvis svenska. Detta kan i sin tur inverka negativt på recetten, det vill säga att föreställningen säljer färre biljetter. (Å andra sidan kan en uppsättning i översättning kompensera detta genom att locka en ny publik till teatern.) En annan konsekvens av samma typ kan sägas vara att möjligheten till internationella samarbeten försvåras, åtminstone de där ett solistlag åker runt tillsammans med en sce-

<sup>104</sup> ex. Gefors, Hans: Samtal med Jonas Forssell, Malmö maj 2011.



nografi och ett regikoncept till flera operahus där det uppförs med befintlig kör och orkester, en samproduktionsform som är ganska vanlig mellan operahus idag.

8. Situationen blir kinkig och alltid mycket kostsam vid sjukdomsfall i ensemblen under spelperioden eller om solister måste ersättas redan under repetitionerna (vilket händer då och då, av olika skäl). Spelar man på originalspråk kan en ersättare flygas och kastas in i en föreställning samma dag som den äger rum, men spelar man i översättning får man antingen ha ett kostsamt system av så kallade ”understudier” – det vill säga halvt inövade reserver från exempelvis kören som kan hoppa in vid behov – ett system som kostar pengar, men är mycket vanligt i privatteaterbranschen och musikalvärlden – eller välja att (som tidigare beskrivit ovan) slänga in en ersättare som sjunger på ett annat språk, vilket givetvis räddar föreställningen, men är teatermässigt sett katastrofalt. Ändå brukar publiken vara mycket uppskattande till denna lösning eftersom det tredje alternativet helt enkelt är att ställa in, med stora ekonomiska och PR-mässiga konsekvenser som följd.

Mot dessa argument finns bara mindre invändningar i sak, men en stor övergripande och mer ideologisk diskussion, nämligen:

### 2.2.7 För vem spelar man opera? – Lite om kulturpolitik och pedagogik

Harai Golomb diskuterar i sin artikel bland annat för vem man översätter en opera, eller snarare vilken bäring ett översättningsarbete kan ha.<sup>105</sup> Han indelar målgrupperna grovt i: *sångare* (singer-oriented), *analytiker/musikvetare* (analyst-oriented), *upphovsmän* (author-oriented) eller *publik* (audience-oriented, men också perception- eller cognition-oriented).<sup>106</sup> Den uppdelningen kan man också göra när det gäller frågan om för vem man överhuvudtaget spelar opera, möjligen med den lilla justeringen att också dela in publiken i den *existerande* och den *presumtiva*. Man kan då börja med att med Golombs egna ord konstatera att:

One can say that using SL<sup>107</sup> in opera performances, where the local vernacular is different from that SL, indicates **preferring musical communication with the composer to theatrical communication with the audience**, whereas resorting to MLT in such circumstances indicates the reverse.<sup>108</sup>

Det behövs ingen mer ingående begreppsanalys för att komma fram till att den primära målgruppen för operaföreställningen knappast kan vara de som arbetar på teatern – alltså sångarna – inte heller operahistoriker, musikvetare eller undersökande regissörer och dirigenter och inte verkets upphovsmän, utan – teaterns publik.

På ett operahus som exempelvis *Met*, som inte stöds med offentliga medel, kan publiken inte göra annat än ”rösta med fötterna” det vill säga välja att köpa eller inte köpa biljetter till föreställningarna. Svenska operahus, däremot, är alla finansierade med skattemedel i en eller an-

<sup>105</sup> Att se översättningen som en funktion av sitt syfte (= gr. ”skopos”) är en av många övergripande teorier om översättning. Mer om detta och andra teorier i det följande avsnittet.

<sup>106</sup> Golomb 2005, s. 133-5.

<sup>107</sup> *Source Language* – en översättningsterm, på svenska *källspråket*, alltså det språk man översätter från det vill säga i de flesta operafall originalspråket.

<sup>108</sup> Golomb 2005, s. 140.

nan form (liksom fallet är med de flesta motsvarande i Europa), och därmed också underställ-  
da de kulturpolitiska målen. I Sverige antogs nya sådana av riksdagen i december 2009:

Kulturen ska vara en dynamisk, utmanande och obunden kraft med yttrandefriheten som grund. Alla ska ha möjlighet att delta i kulturlivet. Kreativitet, mångfald och konstnärlig kvalitet ska prägla samhällets utveckling.

För att uppnå målen ska kulturpolitiken:

- främja allas möjlighet till kulturupplevelser, bildning och till att utveckla sina skapande förmågor,
- främja kvalitet och konstnärlig förnyelse,
- främja ett levande kulturarv som bevaras, används och utvecklas,
- främja internationellt och interkulturellt utbyte och samverkan,
- särskilt uppmärksamma barns och ungas rätt till kultur.<sup>109</sup>

Man kan med fog fråga sig om den första uppmaningen att främja allas möjlighet till kulturupplevelse och bildning uppfylls (och antagligen inte heller till att utveckla sina skapande förmågor) av den nuvarande repertoarpolitiken på svenska operahus, men svaret får bli en bedömning. Min egen erfarenhet av att gå på operan tillsammans med ovana operabesökare, unga eller gamla, är faktiskt deras uppenbara lättnad över att höra och förstå texten, och frågan blir därför hur stor ”värningspotential” opera på originalspråk egentligen har på de scener som säger sig vilja ”nä en ny publik”.

Den andra uppmaningen är en standardformulering gränsande till floskel (pröva att sätta *inte* framför, enligt den berömda så kallade ”floskelfällan”) även om den naturligtvis måste stå där den gör.

Om opera på originalspråk är ett kulturarv har vi i historiken ovan sett att det har ungefär 40 till 50 år på nacken, medan opera framförd på publikens språk är en över 200-årig tradition. Huruvida operaöversättningar också tillhör ett *levande* kulturarv som ska bevaras, användas och utvecklas återstår alltså att diskutera.

Däremot kan översatt opera otvivelaktigt sägas vara ett hinder för uppmaningen till internationellt och interkulturellt utbyte och samverkan, men ännu finns (såvitt jag vet) inget exempel på att opera för barn och unga gjorts på något annat språk än sin publiks. Senast Kungliga Operan i Stockholm spelade *Hans och Greta* av Engelbert Humperdinck hösten 2007 sjöngs en tämligen ny översättning av Lasse Zilliacus, och något annat skulle förmodligen betraktas som uteslutet.<sup>110</sup> Lika självklart är det att musikalerna praktiskt taget alltid spelas i översättning i Sverige, antingen det görs på privatteatrar eller skattefinansierat. Detta antyder en inställning, framför allt inom operavärlden, att musikalkompositörer och operatonsättare som skriver för barn och unga inte skulle vara lika noggranna eller omsorgsfulla i sitt subtila pillande med att få ihop text, musik och dramatik till en konstnärligt verkningfull helhet, eller så förtjänar de helt enkelt inte – tillsammans med sina textförfattare – samma vördnadsfulla aktning, som sina kolleger inom ”vuxenoperan”. Eller finns där någon annan förklaring?

<sup>109</sup> [http://www.kulturradet.se/sv/om-kulturradet/kulturpolitiska\\_mal](http://www.kulturradet.se/sv/om-kulturradet/kulturpolitiska_mal)

<sup>110</sup> *Hans och Greta* spelades också på Göteborgs- och Malmöoperorna (dock i olika uppsättningar) under säsongen 2014-15. I Göteborg användes en äldre svensk översättning signerad Karl Sjunnesson (svensk operasångare, librettist, frilansjournalist och författare, 1922-1990) medan Malmöoperan beställde en ännu nyare (än Zilliacus) av Mira Bartov.

Även här finns en historisk parallell, och lustigt nog går några av de kraftfullaste argumenten för opera på publikens språk att hämta ur en 700-årig men kärnfrisk och klar källa: Dante Alighieri (1265-1321), som brukar räknas som skaparen av det litterära konstspråk som kallas italienska på en halvö där snart sagt varje by hade sitt egen dialekt som sinsemellan ofta skiljer sig mer än till exempel spanskan och franskan. Tomas Lappalainen redogör i sin tidigare nämnda *Italien* för den egendomliga språksituationen där fortfarande mer än 27 språk och dialekter talas och hur man alltså finner grekisktalande i de södra delarna och albanska i det inre av Sicilien.<sup>111</sup> I själva verket var det först i och med televisionen i början av 1960-talet som över hälften av italienarna faktiskt talade det språk Dante, Boccaccio (som också var Dantes förste biograf), Petrarca, Machiavelli, Leopardi och Pirandello diktat på, som musiker använt och operasångare besjungit världen över. Dantes *Convivio* är ett verk vars syfte kan sägas vara att på folkspråket förmedla kunskap till dem som varit tvungna att arbeta för brödfödan och därför inte kunnat tillägna sig vetenskapens språk, latinet. Han arbetade med det grovt räknat 1304-07 (men avslutade det aldrig) och med "folkspråket" menas då den av Dante förädlade form av hans egen lokala toscanska dialekt som kom att bli – italienskan. Han anklagar rasande de intellektuella – "li litterati" – för att bara berika sig själva och undanhålla kunskap för folk som inte förstår latin. Dante preciserar fem orsaker till att folkspråket föraktas, medan latinet och *andra* länders folkspråk, särskilt provensalskan, hålls högt, och han skriver i första boken (av inalles fem avslutade, verket var tänkt att omfatta 15 böcker):

Till evig skam och förnedring för de onda människor i Italien som lovprisar andras folkspråk och föraktar sitt eget, säger jag att deras handlingssätt beror på fem avskyvärda orsaker.<sup>112</sup>

Det är här parallellerna till diskussionen om vilket språk – originalspråket eller "folkspråket" – opera ska sjungas på, blir extra tydliga, och detta är så Dantes fem orsaker. Den första är att de intellektuella utnyttjar auktoritetstron hos folket, och här exemplifierar Dante med ett i andra sammanhang ofta använt citat:

Oförmögen att använda omdömet ljus är framförallt den stora massan. Från tidig ålder har de nämligen varit upptagna av något yrke och nödvändigheten har gjort dem så inställda på detta att de inte har kunnat tänka på något annat. Eftersom man inte plötsligt kan äga förmågan att handla rättsinligt, moraliskt eller intellektuellt, utan att denna måste förvärfvas genom vana, och deras förmåga gäller yrket och de inte frågar efter något annat, är det inte möjligt för dem att ha urskillningsförmåga. *Det händer därför ofta att de ropar »Leve!« åt sin död och »Död!« åt sitt liv, så snart någon annan börjar ropa.* [min kursiv.]<sup>113</sup>

Här är parallellen argumentet *Verktroheten, och "upphovsmännens intentioner"* ovan, men också hur de mindre operahusen idag i allt större utsträckning gör som de stora och hur publiken ibland sägs "vilja ha" föreställningar på originalspråk, trots att den numera nästan aldrig erbjuds någonting annat, eller ens varit varse möjligheten att ha någon annan åsikt.

Den andra gruppen fiender till folkspråket är de "som urskuldar sig på ett falskt sätt", det vill säga att det finns:

[...] vissa, och de är inte få, som vill att man ska betrakta dem som författare, och för att ursäkta att de inte kan skriva eller att de skriver dåligt anklagar och klandrar de materialet, det vill säga

<sup>111</sup> Lappalainen 1999, s. 72-75.

<sup>112</sup> **Dante Alighieri:** *Convivio – översättning och kommentar: Paul Enoksson* Atlantis, Stockholm 2013, s. 42.

<sup>113</sup> Dante 2013, s. 43.

det egna folkspråket, och prisar ett annat som ingen har begärt att de ska använda. Den som vill se om järnet förtjänar klander bör betrakta vad goda hantverkare kan göra av det och kommer att förstå uselheten hos dem som tror att de kan urskulda sig genom att klandra järnet.<sup>114</sup>

Den tredje gruppen gör det av begär efter fåfänglig ära:

Det finns många som tror att de kommer att beundras mer om de skildrar ting på ett annat språk som de prisar, än om de skulle skildra dem på sitt eget. *Förmågan att lära sig ett annat språk är otvivelaktigt berömvärd, men det är klandervärd att prisa det på ett överdrivet sätt för att skryta med ett sådant förvärv.* [min kursiv.]<sup>115</sup>

Bägge dessa kan hänföras till diskussionen om *Opera på originalspråk är vackrast, och något går alltid förlorat vid översättning*, men också till den om *För vem spelar man Opera? – Lite om kulturpolitik och pedagogik*.

Den fjärde gruppens drivkraft är helt enkelt avundsjuka, riktad mot dem som kan använda språket bättre än de själva:

När den avundsamme argumenterar, kritiserar han inte en författare för att denne inte kan skriva, utan klandrar materialet till hans verk. Genom att klandra verket i detta avseende försöker han beröva honom heder och ryktbarhet, likt den som klandrar järnet i ett svärd, inte för att klandra detta utan för att klandra mästarens hela verk.<sup>116</sup>

Se argumentationen under *Översättningar är ofta dåliga och åldras dessutom snabbt*.

Med den femte och sista gruppen visar Dante än mindre nåd, den drivs nämligen ”av andens lumpenhet”:

Den räddhågade tror alltid att hans ting är av ringa värde och att andras är värdefulla. På grund av denna feighet ringaktar många sitt eget folkspråk och upphöjer andras. Av detta slag är alla de uslingar i Italien som betraktar detta dyrbara folkspråk som tarvligt. Är det tarvligt i något avseende är det bara då det ljuder från de bedrägliga läpparna på dessa äktenskapsbrytare, i vars band de blinda går som jag nämnde i samband med den första orsaken.<sup>117</sup>

Dessa skarpa ord är mycket tänkvärda, och med en hel del humor. Men, även om också en hel del av detta går att jämföra med diskussionen om vilket språk – original- eller ”folkspråket” – opera ska sjungas på, bör man hålla i minnet att det inte riktigt går att betrakta som någon särskilt ren argumentation. Dante angriper ju hela tiden känslorna och den (av honom själv) påstådda ”dolda agendan” bakom de egentliga argumenten, vilket idag, åtminstone i akademiska sammanhang (men definitivt inte i politiska!), snarare skulle betecknas som en ganska bedräglig argumentationsteknik. Dessutom handlar det om språket man diktar eller uttrycker sig på. I rättvisans och konsekvensens namn bör Dante också citeras när han i samma verk talar om översättningar, till vilka han (kanske något oväntat) är tämligen kritisk:

Därför bör alla veta att inget verk som har blivit harmoniskt genom en musikalisk struktur kan överföras från sitt eget språk till ett annat utan att helt förlora sin ljuvhet och harmoni.<sup>118</sup>

Det är alltså inte bara ”något” som går förlorat, utan när Psaltarens verser ”översatts från hebreiska till grekiska och från grekiska till latin [...] gick all deras ljuvhet förlorad” och det ”re-

<sup>114</sup> Dante 2013, s. 44.

<sup>115</sup> Dante 2013, s. 45.

<sup>116</sup> Dante 2013, s. 45.

<sup>117</sup> Dante 2013, s. 45-46.

<sup>118</sup> Dante 2013, s. 35.

dan i första översättningen”. Man kan här undra om inte Dante själv i någon mån sällar sig till dem som annars drabbas av hans utgjutelser, men otvivelaktigt kan även de som med viss rätt hävdar att ett operaverk ”har blivit harmoniskt genom en musikalisk struktur” och skulle därmed ”helt förlora sin ljuvhet och harmoni” vid en översättning, hämta viss näring ur *Convivio*, som också mycket riktigt betyder ungefär ”måltid för många”.

Det finns faktiskt ett slags sidospår till förklaring av vurmandet för originalspråket på operan, som kan sägas ha att göra något med Dantes huvudlinje i *Convivio*, nämligen kritiken mot ”li litterati” för att utestänga folk som inte förstår latin från kunskap. Kanske man helt enkelt avser att dölja, eller åtminstone skyla över något för sin publik.

### 2.2.8 Om tveksam moral och antikverad människosyn

Vad du ej klart kan säga, vet du ej:  
med tanken ordet föds på mannens läppar:  
det dunkelt sagda är det dunkelt tänkta.  
ur: *Esaias Tegnér, Epilog vid magisterpromotionen 1820*

Vid frågestunden efter ett seminarium om Wagners kvinnoroller under det Wagnersymposium som avhölls i Stockholm 28-29 januari 2013, ställde författaren Horace Engdahl den medvetet provokativa frågan om inte detta forskande i enskildheter tillsammans med bruket av diverse regikoncept kan ses som vår tids sätt att hantera konstverk vars moral vi inte längre kan tolerera. Han menade att fram till mitten av 1800-talet var detta knappast något egentligt problem eftersom vördnaden för upphovsmännens intentioner inte var större än att man helt enkelt strök eller skrev om det som illa passade smaken och moralen hos tidens publik. Tyckte den publik som annars knappast betalade biljetterna (eller ibland den furste, som kanske betalade hela kalaset) att alla inte behövde dö i Shakespeares tragedier ändrades i dramerna efter eget huvud i jakten på gunst och maximalt kassaflöde. Marianne Tråvén ger i sin avhandling många exempel på hur man exempelvis i Tyskland hanterade den för tiden lite tveksamma moralen i Mozart och Da Pontes *Don Giovanni* under framför allt förra hälften av 1800-talet. ”Vill ni ha baletten naken, ska ni få baletten naken. Om trikå är mer i smaken – på med silket!” för att tala med Karl Gerhard (*Spott ut*, 1930<sup>119</sup>).

Med införandet av det sena artonhundratalets romantiska syn på konstnärens snille och verkens suveränitet blev frågan lite marigare, även om bruket att skriva om när det passar, eller snarare – inte passar – lever kvar ännu långt in i vår egen tid, framförallt när makten hos verkets skapare får ge vika för någon med ännu större inflytande. Som regissör lät t.ex. Konstantin Stanislavskij ofta skriva om handlingen i de verk han satte upp i början av 1900-talet (se ovan) och när verk *adapteras*, det vill säga då ett teaterstycke eller roman stöps om till film eller opera och musikal stuvlar man – ofta ganska hänsynslöst – om i texterna, men snarare av rent kommersiella skäl än av betänkligheter när det gäller människosyn och moral i originalverken. Johan Franzon berättar i sin avhandling *My Fair Lady på Skandinaviska – En studie i funktionell sångöversättning* hur George Bernhard Shaw under hela sitt liv värjde sin pjäs *Pygmalion* mot just en sådan ”happy end” som textförfattaren Alan Jay Lerner försåg musi-

<sup>119</sup> *Spott ut* är, som de flesta av Karl Gerhards minnesvärda – och som svenska ihågkomna – låtar, i sin tur en tämligen fri översättning av ett tyskt original *Gehst du mit nach Honolulu, Geh' ich auch nach Honolulu*, en melodi av Robert Gilbert som sjungits in av bland andra den i Sverige mycket populära danske (men i Tyskland födde) operett-tenoren Max Hansen.

kalversionen *My Fair Lady* med, därtill i sin tur tvingad av producenten, som satt på pengarna och därför – enligt amerikansk tradition – hade rätten till ”the final cut”. Shaw slapp uppleva premiären 1956 eftersom han dog redan 1950, men i filmversionen från 1939 talade också pengarna, övertygade om att den breda publiken ville se Eliza återvända till Higgins. (Det är också i filmen den ofta citerade repliken ”Eliza, var fan är mina tofflor?” har sitt ursprung.) Den av raseri och vanmakt skummande författaren skulle aldrig skriva något sådant.<sup>120</sup>

I taldramer brukas, som metod att bemästra problemet, stundom strykningar i de mera tveksamma passagerna, något som är betydligt svårare i den komplicerade väv ett partitur till en opera utgör, men hur går man då tillväga där? Ett sätt (som naturligtvis också gäller för till exempel teater och litteratur) är att översätta, och i den processen tillrättalägga, något som till och med kan ske mer eller mindre medvetet. Detta kan, tillsammans med själva målspråkets förändring, förklara den ”omloppstid” om cirka 30 år som översättningar (till svenska) sägs ha (se ovan). Översättningsforskaren Cecilia Alvstad skriver i avsnittet ”Översättning” i *Världens litteraturer – En gränsöverskridande historia*:

Översättare har i alla tider anpassat sina texter så att de ska passa in i specifika sammanhang och svara mot såväl egna som den förväntade läsekretsens estetiska och ideologiska värderingar. [...] Skönlitterära läsares förväntningar på översatta texter förändras över tid. Gränserna för vad som är konventionellt och experimentellt förskjuts och detta påverkar hur översättare översätter. Det gör att översättningar av samma text som utförts under olika perioder skiljer sig åt och förklarar också vårt behov av nyöversatta klassiker. Federico García Lorcas dramer översätts inte på samma sätt av Jens Nordenhök år 2008 som av Karin Ahlin och Hjalmar Gullberg år 1967.<sup>121</sup>

Och i en artikel av Elisabet Andersson i SvD den 25 juli 2013 svarar samma forskare:

Översättningar är barn av sin tid. Ett ordval som var naturligt på 1950-talet kan framstå som omöjligt idag. Ofta säger man att en översättning åldras på ett annat sätt än originaltexten; kanske handlar det snarare om att ett extra tidslager lagts på texten, och efter en tid uppfattar vi detta som föråldrat. Tidslagret kan särskilt sticka i ögonen när det innehåller mycket slang, eller när texten behandlar sådant som genus och etnicitet.

– Synen på tabu, ras och kön har förändrats väldigt mycket i Sverige de senaste 60 åren. Medvetenheten och ordbruket är så annorlunda, säger Cecilia Alvstad och konstaterar att samhällsförändringar kan skapa behov av nyöversättningar.

Men också forskning, som ger en djupare kunskap om författarskapet, kan motivera en nyöversättning. Skiftande översättningsideal är en annan förklaring till varför böcker behöver uppdateras.<sup>122</sup>

Ett annat sätt, som däremot är mycket specifikt – och till och med exklusivt – för just operakonsten, är alltså att istället framföra verken i det skick de skapades – på originalspråk. Där

<sup>120</sup> Att hanterandet av de tveksamheter som uppstår när anakronistisk människosyn och egendomligt fränstötande moral kolliderar med vår tids värderingar, är ett synnerligen närvarande problem med många facetter visas inte minst av den aktuella debatten om huruvida man får korrigera Mark Twains bruk av ordet ”nigger” i *The Adventures of Huckleberry Finn* eller ändra vår egen Astrid Lindgrens ”negerkung” i *Pippi Långstrump* (för att inte tala om diskussionerna rörande Hergés *Tintin i Kongo*). I filmen värld kan man peka på den utveckling av kvinnosynen som skett under 50 års James Bond-filmatiseringar och till exempel sinsemellan jämföra de två versionerna av *Casino Royale* – som är gjorda med nästan 40 års mellanrum (1967 resp. 2006) – och därefter med originaltexten, Ian Flemings första bok om James Bond från 1953, för att upptäcka att även en så pass kort tidsrymd kan innebära rätt stora justeringar i våra värderingar och att kommersialism också kan gå hand i hand med en förändrad samhällsmoral.

<sup>121</sup> Alvstad, Cecilia: ”Översättning” ur: Petersson, Margareta (red): *Världens litteraturer – En gränsöverskridande historia* Studentlitteratur, Lund 2011, s. 28.

<sup>122</sup> Andersson, Elisabet: *Klassikerna får alltid skrivas om – ”Med andra ord Del 4”* Intervju med bland andra översättningsforskaren Cecilia Alvstad Svenska Dagbladet 25 juli 2013, s. 20.

med utnyttjas den ”dimma” eller ”ludd” (för att använda modernt datorspråk) som uppstår i och med publikens begränsade möjlighet till fullständig textförståelse, till att kompensera med något man skulle kunna kalla ”emotionell förståelse”. Denna framhävs då antingen via djuplodande karaktärsstudier, roll(om)tolkningar och omfattande regikoncept (med till exempel så kallade ”ramberättelser”), eller också genom att helt enkelt sjunga och musicera av bara tusan så att publikens eventuella reservationer mot allehanda kvinnooffer, amoraliska övermänniskor och egendomliga ”kärleksdödar” blåser ut där passionen och begeistringen rycker in. Textmaskinen levererar därtill en redigerad översatt sammanfattning av den text publiken varken uppfattar eller förstår, eller – som i den historia Kerstin Meyer återberättar – inte ens regissören:

Det här med textmaskinen är en spännande historia därför att jag pratade med just Folke Abenius som sa det roligaste som någon har sagt någon gång tror jag: ”Ja, herregud, nu har jag instruerat Ringen tre gånger, men det var roligt att se textmaskinen, det var mycket där som jag inte riktigt hade förstått.” Något ord som fick en annan mening genom att det trycktes ut.<sup>123</sup>

Apter & Herman uttrycker saken mer kärnfullt lakoniskt:

[...] All this has led to the oft-made statement on the part of English-speaking opera lovers: “I don’t care which language I don’t understand opera in.”<sup>124</sup>

Därmed till det kanske mest svårgripbara argumentet:

### 2.2.9 “Opera Translation: Turning Opera Back to Drama”

Detta är alltså namnet på en tidigare citerad essä i tidskriften *Translation Review* av översättarteamet Apter & Herman. Här, men också på flera ställen i den också tidigare citerade artikeln av Golomb, tas några mycket operaspecifika aspekter på översättning upp, med fokus framförallt på en enormt mångfacetterad konst. Opera är sångkonst, opera är orkester, kör och partitur, men opera är också drama. Om operakonsten upphör att intressera sig också för den sistnämnda komponenten, blir det till en virtuos sång- och musikuppvisning med stora gester i flotta kostymer omgiven av tjugande dekor och sprakande fyrverkerier. Många vill säkert också ha det så, och njuter hejdlöst och innerligt av prakten samtidigt som de alldeles uppriktigt berörs starkt av musiken och upplevelsen. Där finns möjligen också tonsättare som sett operahuset som ett medel, med orkester, solister och väldig kör, att förverkliga sina visioner av ett, i första hand, *musik*-verk. Men, som tidigare visats, varje gång i operans historia som själva dramat akterseglats av operakonsten, har det lett till större eller mindre uppror och revolution. Vad är då kriterierna på att opera fungerar också som det drama upphovsmännen förmodligen ändå tänkt sig en verkan av?

Apter & Herman skriver i sin essä bland annat om skådespeleriet och den bristande sceniska utbildningen för sångare (något som inte helt kan sägas gälla för motsvarande svenska förhållanden, där ryktet – även internationellt – får sägas vara mycket gott när det gäller det sceniska kunnandet), men också att yrket ställer mycket speciella krav på sina utövare:

Opera, like spoken drama, must be acted. Some of the acting is done with the singing voice, and this singers are well trained to do. But their training in spoken dialogue, stage movement, and physical expressiveness is often scanted. [...] Some of the reasons for the acting deficien-

<sup>123</sup> Meyer 2011.

<sup>124</sup> Apter & Herman 1995, s. 31.

cies of singers are not the fault either of the singers or of their teachers. Singers can devote comparatively little time to the art of acting because the training of a singing voice is a full-time job. Also, singers reasonably devote very little time to learning how to speak dialogue because they are rarely called upon to do so. Finally, singers are not as free as speaking actors to make facial expressions, assume body positions, and make body movements because of the constraints imposed on them by the physical act of singing.<sup>125</sup>

Golomb skriver om strukturerna i själva operaverket och hur intrikat samspelet mellan text och musik är och i vilket subtilt förhållande dessa står till varandra. Han kallar tanken på att en opera fullt ut kan tas emot utan att de ”menings- och betydelselösa” orden uppfattas för nonsensretorik. Visst finns det till och med mycket svaga operatexter, men ingen av dem har någonsin, menar han, varit avsedda som självständiga dramatiska verk, utan kan bara förstås och upplevas sammansmälta med musiken.<sup>126</sup>

Jag tycker själv att, lika orimligt som det är att tänka sig att Dramaten i Stockholm skulle överge översättningar och börja spela Schiller, Shakespeare, Molière, Tjechov eller Pirandello på originalspråk med svensk textmaskin, lika orimligt är det faktiskt, ur rent *dramatisk* synvinkel – det vill säga att texten ska verka på scenen sammanlödd och samtidigt med musiken – att göra det på en operascen. Också sammanfattningsvis, min egen erfarenhet tagen i beaktande, menar jag att alla dessa operahistoriens mästare; en Mozart vars librettist Da Ponte menade att hans texter måste översättas om inte publiken förstod italienska, en Verdi som lät översätta sina franska operor till sin italienska hemmapublik, en Wagner som erbjöd sig att anpassa sina sångljuder till franska och en Gounod sina till engelska, en Richard Strauss som ägnade större delen av sitt tonsättarliv åt problemet med textens hörbarhet eller en Poulenc som lät översätta sin egen operatext inför en urpremiär på La Scala; inte i första hand kan ha menat att textens funktion var att fungera som inspirationskälla till en musik avsedd att sedan bli ensam förmedlare av den inneboende dramatiken i deras verk, utan tanken måste ha varit ordets och tonens förening och simultana verkan i – musikdramatik!

En annan typ av aspekter på dramat i texten och dess framförande beskrivs av Conny Thimander, svensk operasångare i tenorfacket, som berättade hur han, en gång under utbildningstiden inför sina studiekamrater, sjungit en sång först på tyska och sedan i svensk översättning. Reaktionen blev ganska samfäll och ungefär: ”Det *lät* bättre om den första, men *du* var bättre i den andra”<sup>127</sup>. Thimander (som också arbetat som skådespelare) menade att detta att sjunga på modersmålet svenska gav honom helt andra möjligheter att laborera med viktningar, betoningar, förskjutningar och fördröjningar men också subtila antydningar och undertexter, till och med i form av plötsliga infall, och det var vad åhörarna, mer eller mindre omedvetet, uppfattat. Skådespelerskan Stina Ekblad, professor i textinterpretation och språklig gestaltning vid Teaterhögskolan i Stockholm 2002-2006, uttrycker saken så här:

[...] Vi vill alla komma åt det levande ögonblicket. Utan det är allt annat fullständigt betydelselöst. Och sedan är det språket, den språkliga gestaltningen. Jag gestaltar via, genom, i, med, på, kring, mot – språket.

<sup>125</sup> Apter & Herman 2000, s. 33.

<sup>126</sup> Golomb 2005, s. 141.

<sup>127</sup> Thimander, Conny: Samtal med Jonas Forssell 13 okt. 2012.



Språklig gestaltning är att söka det levande ögonblicket och den mänskliga närvaron i språket. För mig är det en väldigt kroppslig upplevelse att gestalta, och ett språk utan kropp är inte teater, det är litteratur.<sup>128</sup>

Precis som en skådespelare språkligt kan använda oväntade och kanske oförutsedda händelser i samspelet på scenen är det möjligt även för sångaren att fånga upp och omvandla stundens ingivelse i aktion, pausering, ”häng” och ”timing”. Men det är oändligt mycket svårare att böja och bända språkets mest raffinerade och förfinade byggstenar ”i realtid” utan att behärska det i alla dess facetter och med alla dess uttryck. Vill man vara mycket delikat och en smula provocerande kan man fråga sig om inte detta i själva verket är skillnaden mellan att – som sångare – i djupaste mening vara en konstnärlig *medskapare* till framförandet, och det att i stället vara en *återskapare* av upphovsmäns, regissörers och dirigenters intentioner. På själva scenen, i själva framförandeögonblicket, kan ju sångaren inte fullt ut laborera med de här aspekterna och parametrarna då det oftast brister i den därtill nödvändiga, språkliga ”spetskompetensen”. Här är plats för en ytterst relevant och ofta citerad passus ur Peter Englunds direktörstal vid Svenska Akademiens högtidssammanträde den 20 dec 2008, som dessutom har viss bäring på vad Dante angrep i sin *Convivio* (se ovan):

Som någon har påpekat: på sitt förstaspråk säger man vad man vill, på sitt andraspråk vad man kan. Ända sedan Stiernhielms tid har svenska lärda funnit det naturligt att uttrycka sig på folkspråket.<sup>129</sup>

En liknande infallsvinkel som inte alltid beaktas fullt ut är att lyssnandet också är en viktig del av den sceniska och dramatiska aktionen. Många är de vittnesmål jag hört från till exempel regissörer, med ambitionen att föra in mer av teater i operan, hur det uttrycksfulla ansiktet hos en sångare som mödosamt, ord för ord och mening för mening, lärt sig, och så långt det är möjligt tillägnat sig, det främmande språket den egna sångtexten är skriven på, och där varje liten ansiktsmuskel vibrerar med i förmedlandet, plötsligt förvandlas till ett blank A4-papper när de lyssnar på den motreplik de sällan ägnat samma möda att ”översätta sig in i”.

Nå, att översätta opera ställer upp väldiga utfordringar på alla som vill ge sig i kast med det. Liksom tidigare Apter & Herman, som trots allt ansåg det vara både möjligt och mödan värt av samma skäl som all annan översättning (se ovan), har Golomb några ord på vägen:

Almost paradoxically, MLT's vital role, and its true *raison d'être*, reside precisely where it is most problematic: in the supreme semiotic significance of word/music interaction which takes place in the source text and language, particularly in the highest and most complex forms of opera. In other words, the most powerful reasons establishing the indispensability of MLT stem from the near-impossibility of producing it adequately, let alone satisfactorily.<sup>130</sup>

### 2.2.10 En pragmatisk summering, och en oväntad iakttagelse...

Orsakerna och argumenten för operaöversättande eller originalspråk går alltså in i och om vartannat och det finns skäl att begrunda och inte bli alltför sekteristisk i sin syn. Att operan är på väg att förstenas och ”superstjärnifieras”, och att det är hög tid att göra någonting åt saken är emellertid en åsikt som delas av fler. I en intervju i Sveriges Radios *Kulturnytt* som sändes

<sup>128</sup> Helander 2009, s. 19.

<sup>129</sup> *Svenska Akademiens Handlingar 38/2008* Norstedts Stockholm 2009, s. 14.

<sup>130</sup> Golomb/Gorlée 2005, s. 141.

den 27 december 2012 krävde Per-Erik Öhrn, före detta operachef och professor i musikdramatisk gestaltning, en nystart för att komma vidare i opera-Sverige:

– Jag tror att operaindustrin är så cementerad att det bästa sättet vore att starta om på nytt som man gjorde på 1600-talet när operan tillkom: – Göra ny opera, och om man jämför med bildkonsten att man får ett modernt museum och inte bara ett nationalmuseum. Ser man på hela världen så finns det 570 operahus och de är alla som Nationalmuseum. Det finns inte ett enda modernt museum för operan, inget *Tate*. Jag tycker det är på tiden.<sup>131</sup>

Innan den teoribildning som finns och det praktiska hantverket avhandlas, ytterligare en fundering om en lite annan och annorlunda aspekt på ämnet.

Exemplet med reaktionen på Conny Thimanders experiment där han först sjöng en sång på tyska och sedan i svensk översättning, visar också på någonting annat. Åhörarna tyckte bättre om klangen, musikupplevelsen i det tyska framförandet (men alltså att han själv gjorde bättre ifrån sig i det andra). Detta utan att de egentligen visste, men förmodligen gissade att tyskan var sångens originalspråk. Så var det emellertid inte, utan även den tyska texten var en översättning, i det här fallet av en sång ur Leoš Janáčeks cykel *En försvunnens dagbok*, vars text i original är på tjeckiska. Här finns alltså en parallell inom lied-konsten, där det är tyska som motsvarar operans vurm för italienska sak samma vilket språk musiken ursprungligen komponerades till, men också till Dante som kritiserade dem som ”ringaktar [...] sitt eget folkspråk och upphöjer andras”, alltså en del om våra språkliga fördomar.

Men – ibland kan nog många (det händer också mig) uppleva hur det att helt och hållet uppfatta det semantiska innehållet i en sjungen text till och med kan distrahera den musikaliska upplevelsen, och vad mer är, själva den ursprungliga språkliga klangen uppfattas som ”varande ett” med verket. I avsnittet ”opera på originalspråk är vackrast” diskuterades bland annat det faktum att olika språk har olika egenskaper. För såväl sångare som åhörare kan den sentimentala italienskan, den distingerade men passionerade franskan och den heroiska tyskan klädd i en svensk språkdräkt ibland te sig ganska besynnerlig och helt befriad från just dessa karaktäristika. Svenskan, som förvisso har många egna goda egenskaper, är nästintill omöjlig att få till att upplevas lika tårdrypande i sin sentimentalitet eller överväldigande i sin heroism, åtminstone om den ska uppfattas som någorlunda modern och dessutom rymmas och tvingas ner i exakt samma stavelseantal, betonings- och rimschema, som förlagorna på de stora operaspråken. Man ska inte underskatta verkan av att också det egna språket kan vara en korsett, och många artister, skådespelare och författare vittnar om detta att ”sätta på sig narrkåpan för att få vara sig själv”. Lars Forssell skriver till exempel i en artikel i *Vi-tidningen* nr 38 1976, ”Självsyn vid 48”:

Vem är jag? I något sammanhang talade Hasse Alfredson om hur fri och oförvägen man kände sig som barn när man fick klä ut sig till något annat, björn var det visst i hans fall, och spela teater av hjärtans lust. Aldrig kunde man vara sig själv i så sprittande hög grad som när man fick ett björnskinn över skulten. Då kunde man skutta och dansa och brumma och skrämmas och låtsas och clowna och nypa flickor och bära sej åt hur som helst utan att föräldrar och skolfröknar gav sig i leken med sina barska ”stå still!” och ”ät upp!” och ”torka fötterna på mattan!” Det var livet. Aldrig, tyckte man, var man mera sig själv än när man var björn.<sup>132</sup>

<sup>131</sup> <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=478&artikel=5388974>

<sup>132</sup> återgiven i Forssell, Lars: *Brokigheten – Minnen, uppsatser, kåserier 1974-80*, Bonniers, Stockholm 1980, s. 15.

Det räcker kanske med att gå till sin egen ungdoms banala kärleksförklaringar och hur dessa fann sitt uttryck på ett ”ballare” och ”bluesigare” språk – åtminstone trodde man så – nämligen *engelska*. Formuleringar som annars skulle fått vem som helst att rodna och skämmas över om de vore formulerade på ”töntig” svenska, och översättningar av 1960-talets pop-texter på engelska (till exempel Hep Stars *Cadillac*) är ju oftast ytterst generande läsning. Den svenska universitetsvärldens nyliga vurm för engelska var också föremålet för Peter Englund's sarkasm i citatet ovan, men han visade senare i samma direktörstal också en berättigad oro:

Den svenska svagheten för teatraliska gester av inbillad eller imiterad modernitet är ingalunda död. Ett liknande arbete, som även det innebär rasering av något vackert, aldrig, beprövat och fungerande, har inletts, denna gång av vårt språk.<sup>133</sup>

Men! ... också användandet av originalspråk kan, med Lars Klebergs ord om hur den ”interkulturella översättningen skapar nya betydelser, nya värden” sägas vara en aktivitet där man också måste bortse från synen på denna som ”en växeltransaktion mellan olika valutor, där man alltid förlorar något på växlingskursen”, nu med avseende på dramatiken. Sanningen är inte en, och om italienskan som scenspråk kan få en vuxen svensk man att snyfta, gråta, passionerat älska och vildsint hata inför 1 400 betalande åskådare får det väl också betraktas som ett värde, kanske till och med ”en ny betydelse”.

---

Också **Basilio** i sin aria i början av fjärde akten av *Figaros Bröllop* (den brukar dock ofta strykas) säger sig ha lärt att: *Così conoscere mi fe' la sorte, ch'onta, pericolo, vergogna, e morte col cuoio d'asino fuggir si può*, det vill säga att: – döld under ett åsneskinn klarar man sig från såväl förolämpningar som faror, skam och till och med död.

<sup>133</sup> *Svenska Akademiens Handlingar* 2009, s. 15.

## 2.3 Operaöversättning i teorin

Efter att ha studerat argumenten för och emot att översätta operatexten i den dramatiska situationen på scenen, kan man konstatera att oavsett vilket ”läger” man ansluter sig till, innebär också slutsatsen att sångarna ska sjunga texten på originalspråk oftast att en översättning av texten ändå måste göras – om så till programblad, textmaskin eller ”webb-material”. Antingen man förespråkar en sånglig eller litterär sådan, finns en teoribildning. I det följande förutsätts alltså att det är önskvärt att fördjupa sig i denna. Först därför några ord om modern översättningsteori, om de begrepp som används, följt av det mer sång- och operaspecifika. Så något om synen på själva översättningsprocessen och avslutningsvis de otaliga krav som kan sägas ställas på, och definiera, operaöversättaren. Därefter en rent praktisk genomgång med exempel hämtad ur litteraturen och översättares egna erfarenheter av de olika parametrar som operaöversättning måste ta hänsyn till följt av ett litet praktiskt exempel och avslutningsvis något om textmaskinöversättning, en konst med lite andra förutsättningar.

### 2.3.1 Vad är egentligen en översättning?

Vackra översättningar, liksom vackra fruar,  
 äro icke just alltid de trognaste.  
*Esaias Tegnér*

Vill man nu ge sig i kast med att översätta texten till en opera bör man ha klart för sig två saker, där den första uttrycks väl och mycket lakoniskt av Rune Ingo i hans bok *Konsten att översätta – översättandets praktik och didaktik* från 2007:

Översättning är att på målspråket uttrycka det som uttryckts på källspråket på ett pragmatiskt, stilistiskt, semantiskt och strukturellt välfungerande och med hänsyn till situationella faktorer så långt som möjligt likvärdigt sätt.<sup>134</sup>

Om denna sanning – åtminstone i förstone – verkar tämligen självklar och oemotsagd, är den andra en betydligt beskare karamell att smälta, nämligen att – till följd av all denna pragmatik, stilistik, semantik, välfungerande struktur och ”hänsyn till situationella faktorer” – *all översättning av skriven text i någon form innebär en tolkning av denna text*, eller med andra ord: *Översättaren lämnar, oavsiktligt eller medvetet, men alltid mycket konkret, sitt personliga och tidsbundna avtryck i resultatet*. Huruvida detta är önskvärt, det vill säga om det är något man ska bejaka och uppmuntra, eller en skadlig bieffekt, alltså något man ska begränsa verkningarna av eller till och med förneka, är ett tvisteämne inom snart sagt alla humanistiska akademiska gebit. Ingo själv rapporterar från FIT:s (*Fédération internationale des traducteurs*) sjuttonde världskongress i Tammerfors år 2005 hur man rörde sig ...

[...] från en ytterlighet till en annan när man diskuterade (ny)översättning av klassiska verk. Allt nämndes från direkt anknytning och anpassning till politiska och sociala strävanden i målkulturen till konstateranden med innebörden ”om översättaren vill tänka själv, skall han eller hon bli författare, inte översättare”.<sup>135</sup>

Det finns alltså många teorier (och åsikter) om vad en översättning är och borde vara. Ingo gör ett tidssvep genom de cirka sextio år som gått av teoribildningarna på området.<sup>136</sup> De *ling-*

<sup>134</sup> Ingo, Rune: *Konsten att översätta – översättandets praktik och didaktik* Studentlitteratur, Lund 2007, s. 15.

<sup>135</sup> Ingo 2007, s. 17-18.

<sup>136</sup> Ingo 2007, s. 11-13.

*vister*, som var först ut, menar givetvis att svaren på alla problem och frågor om översättning finns att hämta inom just lingvistik. *Socio-lingvister*, som Eugene A Nida och Charles R Taber, menar (i korthet) att den som läser en översättning ska *förstå* och *reagera* på texten på samma sätt som den som läser källtexten. ”*Skoposteorin*” (efter grek. *Skopos* – syfte) menar, helt i strid med lingvisterna, att det viktigaste är att veta för vilka mottagare, vilken sorts text och i vilket syfte man översätter, eller som skaparen Hans J. Vermeer uttryckte det ”Eine Handlung wird von ihrem Zweck bestimmt”, eller till och med: [Trl. =  $f(\text{Sk})$ ].<sup>137</sup> Det vill säga – alla handlingar har ett syfte, därmed har alla översättningar ett syfte och det är syftet som är avgörande för vägvalen. Översättningsstrategin måste bestämmas utifrån detta syfte, som så att säga ”helgar medlen”. Detta slags *kulturella aspekter* på översättning är också framträdande i forskaren och moralfilosofen Mary Snell-Hornbys teori om *An integrated approach*. Dessa uppräknade teorier, som ändå utgör ett urval, omfattar alla typer av översättning, från enkla förbudsskyltar i offentliga lokaler via brukarmanualer och lagtexter till antika dramer. Specifikt för skönlitterär översättning finns också de så kallade *manipulationsteoretikerna* som just betraktar översättaren som en konstnär som med rätt (eller orätt) tar sig friheter med texten. Man kan alltså se att trenden i forskningen är en förskjutning från det som brukar kallas en *normativ* eller *preskriptiv* (”regelstyrd” och ”pekpinneaktig”), via en *deskriptiv* (”beskrivande”) till en *explikativ* (”förklarande”) attityd. Det sista steget representeras väl av de så kallade ”*think aloud*”-forskarna som via ljud- och videoinspelningar av arbetande översättare, som så att säga ”tänker högt”, försöker skapa sig en bild av *hur en översättare tänker och arbetar*. Här har man alltså gått raka vägen in i den forskning kring kunskap-i-handling som representeras av till exempel Donald A. Schön (*Educating the Reflective Practitioner* 1987) och här i Sverige introducerats av bland andra Bo Göranson och Bengt Molander, en forskningsmetod som tillämpas mer och mer på området konstnärlig forskning.<sup>138</sup> I en modern text om litterär översättning skriver således översättningsforskaren Cecilia Alvstad, helt i överensstämmelse med den senaste forskningen, att:

Tvärtemot vad många tror och vad uttryck som ”i svensk språkdräkt” tar fasta på, handlar översättning [...] inte bara om att föra en text från ett språk till ett annat. Att översätta en skönlitterär text är dessutom en komplicerad litterär och kulturell process i vilken olika typer av maktrelationer är inblandade. [...]

Traditionellt har det varit vanligt att värdera en översättning i förhållande till hur lik den är originalet, men andra infallsvinklar är inte bara möjliga utan kanske även mer fruktbara. Walter Benjamin framhöll för snart hundra år sedan att en översättning i stället för att ses som en mer eller mindre bristfällig reproduktion av originalet kan betraktas som det som får originalet att leva vidare och växa. En översättning kan ju i likhet med litteraturkritik och omnämnande i litteraturhistorier säkra en litterär texts fortlevnad.<sup>139</sup>

Så börjar alltså kopplingarna mellan de olika disciplinerna bära frukt och bli riktigt intressant. Lars Kleberg refererar i sin essä ”Med Andra Ord” (också namnet på artikelserien i Svenska Dagbladet 2013 där Elisabet Andersson intervjuar Alvstad, ovan) ur hans essäsamling *Över-*

<sup>137</sup> Reiss, Katharina & Vermeer, Hans J: *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* Niemeyer, Tübingen 1984, s. 101. (Formeln  $\text{Trl.} = f(\text{Sk})$  som är ett slags ”matematisering” ska utläsas ”översättningen är en funktion av sitt syfte”).

<sup>138</sup> En annan parallell än den – från forskning om teoretiska modeller till forskning i praktisk kunskap – är skillnaden mellan normativ lagstiftning och den anglo-amerikanska så kallade *common case law*-traditionen, det vill säga hur man istället för att tolka en lagtext diskuterar uppkomna rättsfall utifrån äldre och olika domar och kommer fram till en dom. Om detta skriver Tore Nordenstam i sina böcker *Exemplens Makt* (2005) och *Etik och Praktisk Kunskap* (2011).

<sup>139</sup> Alvstad, 2011, s. 28.

sättaren som skådespelare till Benjamin, men också till Georg Steiner, som Marianne Tråvén citerar i en diskussion om huruvida musik är att betrakta som ett språk.<sup>140</sup> Kleberg skriver:

[...] År 1975 publicerade George Steiner sin förkrossande lärda men osystematiska *After Babel*.<sup>141</sup> Steiner menade att översättning var en alltför allvarlig sak för att överlämnas till lingvistiska systemteoretiker [...]. *Översättning är tolkning*, slog Steiner fast, och bör betraktas i ljuset av den hermeneutiska traditionen inom översättningskritiken från Friedrich Schleiermacher till Walter Benjamins uppsats »Översättarens uppgift«. [...] [*min kursiv*]<sup>142</sup>

Hermeneutiken som metod till förståelse har på senare tid använts allt flitigare i samband med forskning på skådespelariets område (till exempel av Erik Rynell<sup>143</sup> och Maria Johansson<sup>144</sup>). Likheten mellan skådespelarkonsten och översättandet är själva temat i Klebergs bok som dessutom citeras många gånger i Sven Kristerssons avhandling. Kristersson refererar också ofta till såväl Paul Ricœur<sup>145</sup> som Schleiermacher<sup>146</sup> (den senare har bland annat definierat hermeneutiken som ”konsten att undgå missförstånd”<sup>147</sup>). Även Tråvén har ett avsnitt kallat *Det hermeneutiska perspektivet*.<sup>148</sup> Den moderna hermeneutikens fadersgestalt Hans Georg Gadamer framför i sitt portalverk om tolkningskonsten, det vill säga hermeneutiken, *Sanning och metod* en intressant kritik av just Schleiermacher som alltför romantisk i sin strävan att nå fram till en tolkning, eller som Gadamer skriver:

Hans mål var att fatta texter på ett bestämt vis och för detta mål fick också allmänna historiska sammanhang tas i bruk. Sådan är Schleiermachers begränsning och där kunde den historiska världsåskådningen inte förbli stående.<sup>149</sup>

Schleiermacher var, menar Gadamer, också romantiker i så måtto att hans mål med denna enda, slutgiltiga, tolkning var att *förstå författaren bättre än han förstår sig själv*:

Schleiermacher uppfattar egentligen inte filologins uppgift och den bibliska exegesen, dvs. text skriven på ett främmande språk och stammande från avlägsen tid, som mer problematiska än vilken som helst förståelse. Förvisso menar också Schleiermacher att det är en speciell uppgift att behöva överbrygga ett tidsavstånd. Han kallar det för ”likställning med den ursprungliga läsaren”. Men denna ”likhetsmanöver” – den språkliga och historiska konstruktionen av likhet – är för honom bara den idealiska förberedelsen av förståelsens egentliga akt, som inte är en likställning med den ursprungliga läsaren utan en likställning med författaren. På så sätt kan man öppna texten som just en manifestation av sin författares liv. Schleiermachers problem befinner sig inte i någon dunkel Historia utan i ett dunkelt Nu.<sup>150</sup>

Gadamer inför så ett begrepp han kallar ”verkningshistoriens princip” som, på ett elegant sätt påminnande om Einsteins *speciella relativitetsteori*<sup>151</sup> (som publicerades då Gadamer var fem

<sup>140</sup> Tråvén 1999, s. 45.

<sup>141</sup> Steiner, George: *After Babel. Aspects of Language and Translation*, London: Oxford University Press 1975, nya uppl. 1992, 1998 (*Klebergs egen fotnot*).

<sup>142</sup> Kleberg 2001, s. 147.

<sup>143</sup> Rynell, Erik: ”Stanislavsky, Ricoeur and the Hermeneutics of Acting” ur: *Nordic Theatre Studies* vol 15 (2002/3).

<sup>144</sup> Johansson, Maria: *Skådespelarens praktiska kunskap* (doktorsavhandling) Premiss förlag, Stockholm 2012.

<sup>145</sup> Kristersson 2010, s. 12, 15-16, 20 etc.

<sup>146</sup> Kristersson 2010, s. 72-73, 88.

<sup>147</sup> Gadamer 1997, s. 122 (äv. ”missförstånd är givet från början och förståelse på varje punkt måste önskas och eftersträvas”).

<sup>148</sup> Tråvén 1999, s. 43.

<sup>149</sup> Gadamer 1997, s. 136.

<sup>150</sup> Gadamer 1997, s. 136.

<sup>151</sup> Einsteins speciella relativitetsteori innebär ju (bland mycket annat) att tiden är ett avstånd, en utsträckning i rumtiden, och att ”samtidighet” aldrig kan uppnås annat än i samma rumsliga punkt.

år gammal), innebär att varje tidsförskjutning också förändrar en tolknings förutsättningar så att det över huvud taget aldrig går att tala om *en* – sann och slutgiltig – tolkning:

All ändlig samtid har sina gränser. Vi bestämmer situationens begrepp just som att situationen framställer den plats, som begränsar seendets möjligheter. Till situationens begrepp hör därför väsentligen begreppet *horisont*. Därmed avses den synkrets, som omfattar och omsluter allt det, som är synligt från en bestämd punkt.<sup>152</sup>

Just det resonemanget kan också förklara det ständiga behovet av nyöversättningar av litterära texter (se ovan). Dessutom kan Gadamer, genom att han också menar att den kvalificerade tolkningen – men av helt andra skäl än Schleiermachers – faktiskt kan hjälpa oss att *förstå författaren bättre än han förstår sig själv*, till och med bidra till själva diskussionen om översättandets status inom exempelvis operan. Det faktum att en översättning (liksom iscensättning, musikalisk och scenisk gestaltning, etc.) just i sin egenskap att vara en *tolkning* – i vår tid, ur vår *horisont* – därigenom kan sägas vara ”bättre än originalet”, åtminstone ur *vårt* perspektiv:

Att efterkommande förståelse är principiellt överlägsen den ursprungliga produktionen och därför kan kallas bättre förståelse, beror inte (som Schleiermacher menade) på den efterkommande medvetandeprocess, som leder till likställning med upphovsmannen. Snarare beskrivs därmed den oöverstigliga skillnad, som det historiska avståndet installerar mellan tolkare och upphovsman. Varje tid måste förstå en traderad text på sitt eget vis, ty texten tillhör en helhetlig tradition, som tiden har sakligt intresse av för att försöka förstå sig själv. Textens verkliga innebörd, sådan den talar till tolkaren, är nämligen inte beroende av de tillfälligheter, som författaren och hans ursprungliga publik representerar. [...]

Det räcker att säga att man förstår *annorlunda, i den mån man över huvud taget förstår*.<sup>153</sup>

Också på frågorna *varför* eller *hur* har Gadamer ett kortfattat och slagkraftigt svar:

Ofta kan tidsavståndet göra hermeneutikens verkligt kritiska fråga möjlig att lösa, nämligen frågan hur vi skiljer de *sanna* fördomar, som hjälper oss att *förstå*, från de *falska*, som gör att vi *missförstår*.<sup>154</sup>

Det här påminner faktiskt om vad min far, författaren Lars, brukade säga, nämligen att ”engelsmännen är ofta avundsjuka på oss för att vi kan nyöversätta Shakespeare” något som det dessutom går att hitta belägg för i en kommentar till det tidigare citerade avsnittet om översättning i boken *Världens litteraturer* i tidskriften *Fokus*:

Fast det finns en annan aspekt också, enligt Aimée Delblanc som undervisar vid Södertörns översättarseminarium. Hennes kollegor i England säger »Lyllos er som får översätta Hamlet på nytt«. De tycker att han blivit hopplöst gammal i språket, och de har ingen naturlig anledning att göra om det.<sup>155</sup>

En vanlig kritik som riktas mot tolkningsvetenskapen, både från vetenskapspositivistiskt håll och till exempel från den så kallade källkritiska historieforskningen, är att den skulle innebära ett slags *värdenihilism*, det vill säga att ”en ann är så god som en ann” eller att ”min tolkning är lika mycket värd som din”. Ingenting kunde vara felaktigare. Den hermeneutiska metoden är oerhört väldefinierad (något som visas i det följande) och lämnar ytterst lite över för ”tycke

<sup>152</sup> Gadamer 1997, s. 147.

<sup>153</sup> Gadamer 1997, s. 143.

<sup>154</sup> Gadamer 1997, s. 145.

<sup>155</sup> **Olevik**, Josefin: ”Doldisarna som styr litteraturen” *Fokus* 18 mars 2011 (nr 3/11)  
<http://www.fokus.se/2011/03/doldisarna-som-styr-litteraturen/>

och smak”. *Smak*, förresten, menar Gadamer också är en form av kunskap i ett citat som förmodligen skulle väcka en del uppseende om det kablades ut i vår tid av valfrihet:

I begreppet smak ryms sålunda utan tvivel en *kunskapsform*. Det som den goda smaken innebär, är att man förmår upprätta distans till sig själv och till sin egen förkärlek. Smaken är till sitt verkliga väsen således ingenting privat, utan ett socialt fenomen av yttersta rang.<sup>156</sup>

I en längre diskussion med konstnären Paul Valéry (men som också skulle kunna vara med Paul Ricœur) avfärdar han tanken att det ena sättet att förstå en bild inte skulle vara mindre legitimt det andra eller ”att det måste överlåtas åt mottagaren att göra vad han kan göra av det föreliggande verket” som ”ohållbar hermeneutisk nihilism”.<sup>157</sup> Här skulle emellertid Gadamer råka i konflikt också med andra representanter för estetiska riktningar inom senare tiders konstsyn, exempelvis Umberto Eco som i sin studie *Opera Aperta* (”Öppet verk”) bland annat talar om verk med oändligt många tolkningsmöjligheter. (Ecos estetik finns det anledning att återkomma till i följande avsnitt.)

Förutom att vara en utomordentligt svår prestation med många fällor och ett otal parametrar, är operaöversättningen alltså en *tolkning*, varför den hermeneutiska metoden och begreppsvärlden delvis kommer att följa med på färden, och till vilken den kommer att visa sig synnerligen användbar. Men den är därför också i visst avseende ett eget, delvis självständigt, konstnärligt verk.<sup>158</sup> Cecilia Alvstad skriver:

... vems text är det egentligen vi läser när vi läser en översättning? Är det författarens text eller är det översättarens?

Det finns inget enkelt svar på den frågan. I recensioner och litteraturvetenskapliga handböcker refereras det ofta till översättarens texter som om de vore författarens omedierade text. Detta är alltid problematiskt. Om en text har översatts har förändringar skett. Orden, formuleringarna och framställningen är skapade av översättaren och därmed kan man, i strid med rådande upphovsrättslagar, betrakta den översatta texten som enbart översättarens verk.

Oavsett vilket [...] så är en översättning en text med en speciell status då den är skapad i nära relation till en annan text (originalet). Samtidigt förväntas översättningar ge läsarna en illusion om att de läser denna andra text. Som bevis på att detta illusionsskapande ofta lyckas kan anföras att det är författarens namn, inte översättarens, vi minns efter att ha läst boken. Det är författarens namn, inte översättarens, som står i fokus i litteraturhistorier och recensioner, även i de fall dessa bygger på, och kanske även citerar ur, översättningar.<sup>159</sup>

Som om det inte skulle räcka är också *hermeneutiken själv* en konst, enligt Gadamer:

Hermeneutiken är just *konst* och ingen mekanisk hantering. Själv ett stycke konst bringar den sitt verk, som är förståelsen, till fulländning.<sup>160</sup>

Det här resonemanget är inte så märkligt och anspråksfullt, som det i förstone kan synas. Vetenskapsteoretiska discipliner, som hermeneutik är ett exempel på, benämns ibland *metasciences*, ”vetenskaper om vetenskapen”. Eftersom hermeneutikens redskap och analysmetoder gärna, och med stor fördel, lånar sig till uttolkning av konstverk och konstnärliga processer, lig-

<sup>156</sup> Gadamer 1997, s. 53.

<sup>157</sup> Gadamer 1997, s. 69-70.

<sup>158</sup> Den italienske litteraturkritikern, filosofen och politikern Benedetto Croce (1866-1952) uttryckte redan i sitt konstmanifest *Estetiskt Breviarium* (*Breviario di estetica* 1912) saken som att: ”[...] översätta, jag menar översätta konstnärligt, är att skapa ett nytt konstverk” ur: Croce 1930, s. 75.

<sup>159</sup> Alvstad, 2011, s. 31-32.

<sup>160</sup> Gadamer 1997, s. 129.



ger det därför nära till hands att benämna den en *meta-konst*, en ”konst om konsten”. Ett sådant unikum som den legendariska konstpedagogen Carlo Derkert (1915-1994, verksam främst vid *Moderna Museet* och *Nationalmuseum* i Stockholm) är ett lysande exempel på hur briljant uttolkning kan upphöjas till konst.

Likheterna, som Kleberg visar, mellan skådespelarens (eller sångarens) och översättarens förhållningssätt till den dramatiska (eller musikdramatiska) texten kan också förklara en del sångares (men också dirigenters och regissörers) aversion mot att översätta en operas – eller en *lieds* – text. Just detta förhållande kan nämligen innebära ett slags konkurrens om tolkningen, som därmed inte blir ”jungfruelig” i och med att översättaren redan varit där och lämnat sina tydliga avtryck. (Detta borde dock också drabba teaterkonsten via samma attityd hos dess skådespelare och regissörer, men det verkar alltså inte vara fallet.) Den andra konsekvensen är däremot mera musikdramatiskt betingad. Ett originalpartitur till en opera kan, med viss rätt, uppfattas som *ett* verk – ett konstnärligt helt – medan en översättning av dess text, i enlighet med Alvstads resonemang ovan, kan sägas dela verket i två. Ett av dem för det mesta komponerat av en sakrosankt tonsättare i samarbete med en hyllad librettist för mer än hundra år sedan, det andra av en, med sångaren samtida – och förmodligen långt ifrån lika respekterad – översättare. Också Harai Golomb (ovan), som beskrivit den intrikata balansen och interaktionen mellan musik och text i musikdramatiken, är inne på samma tankar:

Potentially and ideally, MLT strives to re-create those musico-verbal interrelationships, interactions, and hierarchies in the target-language. It seems to follow, then, that for MLT music is a constant, to be preserved almost at all costs, whereas the verbal text is placed in the subordinate position of a variable, barring rare, special cases and circumstances. However, as we shall see, the situation is far more complex.<sup>161</sup>

Thomas Warburton har tidigare lärt oss att ”Dramatiköversättaren gör sitt arbete för örat och inte för ögat” i så måtto att en dramatisk text är skapad för att framföras snarare än för utgivning. Den tyske operaforskaren Klaus Kaindl sammanför dessa diskussioner och problematiserar själva textbegreppet ytterligare när det gäller just opera. Han föreslår att, *tillsammans med notbilden*, med sin ”maktskillnad” mellan musik och text – där texten, i långt högre grad än musiken, tenderar att vara föränderlig till följd av olika framföranden och översättningar – *också själva det sceniska framförandet*, det vill säga även sceneri och regi med sina tids- och rumsdimensioner, paralingvistiska<sup>162</sup> element och semiotiska system<sup>163</sup> *måste ingå i det samlade text-begreppet*. Översättningen av ett operalibretto är, till följd av detta, i än högre grad än andra former av översättning ett dynamiskt samspel mellan originalets och måltextens respektive kulturer,<sup>164</sup> och denna komplexa situation behandlas i det följande.

<sup>161</sup> Golomb 2005, s. 124.

<sup>162</sup> Icke-verbala kommunikativa signaler som ackompanjerar och kompletterar språkliga yttranden, det vill säga variationer i rytm, tonfall, röststyrka, röstbehandling *etc.* (vokala signaler) samt gester, mimik, blickbeteende *etc.* i samband med tal. (NE).

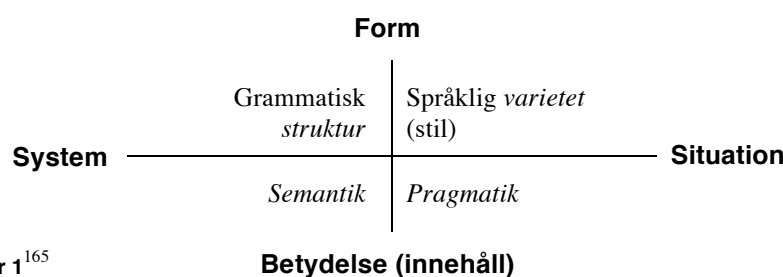
<sup>163</sup> Här främst avseende det ”icke-språkliga” det vill säga teckensystem innefattande till exempel symboler, koder, kon- och denotationer, metaforer men också konventioner. de Saussure – se nedan – studerade runt år 1900 ”tecknens liv i samhället” (NE med flera).

<sup>164</sup> **Kaindl**, Klaus, ”’Let’s have a party’ – Übersetzungskritik ohne Original? Am Beispiel der Bühnenübersetzung” ur: **Snell-Hornby**, Mary; **Pöschhacker**, Franz & **Kaindl**, Klaus (ed.): *Translation studies – an interdisciplinary: selected papers from the Translations Studies Congress, Vienna 9-12 September 1992* John Benjamins Publishing Co, Amsterdam 1994, s. 118.

### 2.3.2 Grundläggande översättningsbegrepp

O, den som kunde skänka dikten så  
den enkla form, som tusenden förstå,  
den form som frambär kraftigt vardagsbröd  
till tjänst för hunger, ej för överflöd!  
*ur: Carl Snoilsky "I Porslinsfabriken" 1883*

Om nu forskarnas syn på översättningens gestalt och uppgift kan variera något, inte minst över tiden, så finns ändå några grundläggande lingvistiska begrepp som det kan vara bra att ha klart för sig. Den schweiziske språkforskaren Ferdinand de Saussure (1857-1913) delade upp språket i två delar – *langue* det vill säga språkets mer abstrakta struktur, något man skulle kunna kalla *form*, och *parole* som är själva yttrandet, manifestationen alltså dess *innehåll* (*betydelse*). För en översättare gäller alltså att behärska å ena sidan översättningsspråkets både grammatiska och semantiska struktur (respektive språks *system*) samt dessutom å andra sidan hur dessa båda skall tillämpas i den aktuella både språkliga och kulturella *situationen* ("kontexten"). Ingo, som själv säger sig inte tillhöra någon bestämd översättningsforskningsinriktning, härleder ur dessa två axlar det han kallar *översättningens fyra grundaspekter*. Dessa torde de flesta ändå vara rätt överens om, eftersom det rör sig om lingvistiska grundbegrepp: *struktur*, *varietet*, *semantik* och *pragmatik*, illustrerat med ett vackert fyrfältsdiagram av den typ som visats på personalutvecklingskurser, tester, och i många, många andra sammanhang:



Figur 1<sup>165</sup>

Den *grammatikaliska strukturen* omfattar språkliga normer som ortografi (skriftspråket, det vill säga stavning, interpunktion m.m.), ljudlära, morfologi (hur ord bildas och böjs, samt deras grammatiska funktion), syntax och så vidare. De flesta stora operaspråken är, i likhet med svenskan så kallade *analytiska* eller *isolerande* språk, som är en lingvistisk term för språk som uttrycker grammatiska relationer främst genom syntax istället för med böjningar. Man kan dock notera att svenskan är mer förtjust i ändelser medan de andra föredrar artiklar (sv: *sopranens vackra röst* it: *la bella voce del soprano* ty: *die schöne Stimme der Sopranistin* etc.) Motsatsen är *syntetiska* språk där främst böjningar används för att uttrycka grammatiska funktioner (finskan, och i viss mån ryskan, med sin rikedom på kasus, är exempel på sådana).

Strukturen är alltså formens *system*-relaterade aspekt, medan den *situations*-relaterade handlar om språklig *varietet*, det vill säga stilen texten är skriven på. Samma språkliga stil och nivå används självklart inte i operahusets "futt" (personalrestaurang), i lönesamtal med operachefen eller å andra sidan på scenen i den lätta 1700-talskomedin kontra den sena romantiska 1880-talsoperan. Men ibland varierar stilen också inom ett och samma verk, Tråvén visar exempel-

<sup>165</sup> Ingo 2007, s. 21

vis i sin avhandling hur Mozart och Da Ponte spelar med olika nivåer av sociolekter i *Don Giovanni*.

*Innehållets system*-relaterade aspekt utgörs av den *semantiska* strukturen, där orden och deras betydelser är länkade till varandra på ett för varje enskilt språk unikt – och i bästa fall specifikt – sätt. Göran Hägg skriver till exempel om hur en ”framreglerad ordfattigdom” i italienskan bidrar till att göra den ”[...] lättlärd om än ibland aningen otydlig. Är det en bräda, ett bord eller någons tavla som min snickrande granne ber mig hämta åt honom?”<sup>166</sup> (*una tavola*). Sara Lidmans engelska översättare Joan Tate berättade i ett radioprogram på 1980-talet om hur ordet ”skogen” utgjorde ett av de svåraste problemen med att översätta Lidmans roman *Nabots Sten* (”Naboth’s Stone”). Engelskan har två ord; *wood* och *forest*, men inget av dem motsvarar på långa vägar det semantiska innehållet i det svenska ”begreppet” *skogen*. Att, som i svenskan, dessutom sätta det i bestämd form, förminskar och avdramatiserar det snarare än att göra det närmast oändligt och mytologiskt, detta trots att begreppet ”havet” på ett sätt mycket snarlikt svenskans faktiskt finns i engelskan – ”the Sea”.<sup>167</sup>

Den sista av grundaspekterna, *pragmatiken*, är den som har mest bäring på exempelvis Gadamer’s resonemang ovan och på modern översättningsforskning. Ingo skriver:

En text uppkommer under vissa situationella förhållanden (på ett visst språk, på ett visst ställe, vid en viss tid, i ett visst syfte, för en viss mottagarskara osv.) och är skriven så att den ska fungera väl under dessa förhållanden. Varje översättningstext och -uppdrag har sin egen situationsanpassning, *pragmatik*. Översättarens problem är att situationen och hela omvärlden ser mer eller mindre annorlunda ut där översättningen skall läsas.<sup>168</sup>

När en text på ett källspråk ska ”filtreras” genom en översättare för att bli en text på ett målspråk gäller det alltså att vara kunnig i vart och ett av dessa ”fält” på bägge språken, till den grad att *alla fyra grundaspekterna är i sin ordning* även i den färdiga översättningen. Men innan man kommit så långt finns en del annat att fundera på, nämligen det som kan kallas *översättningens situationella faktorer* och uppdragets eller själva ”filtrets” art, där somliga kan tyckas ha en bedrägligt liten bäring på operaöversättande, men...

Ingo listar följande:<sup>169</sup>

1. Det *språkpar* som översättningen gäller påverkar givetvis uppdraget. Det kan verka (och är det i de flesta fall) lättare att översätta till svenska från danska, tyska, italienska eller engelska än från japanska eller arabiska på grund av de förra källspråkens snarlika strukturella, stilistiska och kulturella egenskaper. Ibland blir man ändå fångad i en slags översättarens råttfälla. Ingo nämner till exempel svårigheten att översätta Väinö Linnas *Okänd soldat* till ett så pass kulturellt närliggande språk som isländska, på grund av en så enkel sak som att isländskan helt saknar dialekter, något som är en oerhört betydelsebärande ingrediens i romanen. Här ryms också de olika operaspråkens ”karaktärsskillnader” som

<sup>166</sup> Hägg, 2012 s. 27.

<sup>167</sup> Vilket i sin tur kommer en att tänka på att svenskan också innehåller besynnerliga rester av en grammatikalisk struktur som de flesta använder utan att tänka på. En av de mest sjungna svenska romanserna, känd från otaliga inspelningar av bland andra Jussi Björling, är en dikt av den finlandssvenske Jonatan Reuter, tonsatt 1922 av Gustaf Nordqvist (men också 1917 av Jean Sibelius) – *Till havs*. I äldre svenska styrde ”till” genitiv, vilket märks framförallt i andra uttryck som ”till sjöss”, ”till lands” och ”till fots” men också i uttrycket ”gå hem till Olssons”.

<sup>168</sup> Ingo 2007, s. 22.

<sup>169</sup> Ingo 2007, s. 15-19.

tidigare nämnts, det vill säga den sentimentala italienskan, den distingerade men passionerade franskan och den heroiska tyskan å ena sidan och den svenska (av oss själva, märk väl, uppfattade – se diskussionen ovan om den engelska 1920-talsöversättningen av *Don Giovanni*) ”torr- och sakligheten”. Det finns anledning att fundera över de berömda, och ofta citerade, orden av den rysk-amerikanske språk och litteraturforskaren Roman Jakobson (1896-1982): ”Languages differ essentially in what they must convey and not in what they may convey”.<sup>170</sup>

2. Den *textsort* arbetet gäller. Den som läst de välkända tyska titelstaplingarna och de franska artighetsfraserna i affärsbrev eller de översvallande lovorden i exempelvis arbetsintyg jämfört med de svenska, betydligt kargare (mvh, etc.) formuleringarna inser att det krävs stor kunskap i så kallade textsortskonventioner, också när man ska skriva ett brev till en fjärran operachef för att be om en provsjungning eller föreslå ett kompositionsuppdrag.
3. *Var och hur* (alltså i vilken kulturell kontext) ska översättningen *användas*? Begriper de nya läsarna eller lyssnarna innebörden i begrepp som *sauna*, *harakiri*, *vendetta*, *grazia*, *sprezzatura*, *onore* eller *decoro* (också ”skogen” se ovan)? Hur specifik kan man vara? (Ingos exempel är hur ”[polisen har] på Arlanda ...” översattes med ”in Sweden”.)

I denna aspekt rymms också den näraliggande frågan för *vem* översättningen är avsedd, det vill säga vad gäller ålder, bildning, levnadsstandard, världsåskådning, moralbegrepp etc. som kan avvika ganska mycket från tid till annan, och vi vår egen tid kanske också från en plats till en annan. Något som i förstone kanske ter sig som en rätt otidsenlig aspekt i en tid av avskaffande av diverse censurer, men vid närmare eftertanke i själva verket är än mer aktuellt. Det gäller att såväl avlägsna grandet i sin broders (alltså ”källtextens publiks”) öga, som att försöka identifiera bjälken i sitt eget (det vill säga vår egen tids målgrupps), för finns – det gör både granden och bjälkarna, med all sannolikhet. I operans och teaterns värld är frågan *dessutom*: – Är det för en huvudstadspublik? Är föreställningen tänkt för en turné i landsorten eller en TV-publik? Är det en barn-, ungdoms- eller ”vuxen”-föreställning? etc.

4. I vilket *syfte* görs översättningen? (se skoposteorin ovan), något varje operaöversättare måste fråga sig. Är det en förstagångs- eller nyöversättning? Ska den moderniseras eller ”manipuleras”, det vill säga anpassas till en tid eller regikonception, eller ska den efter bästa förmåga försöka återge, eller i vart fall ”simulera”, källtextens struktur, tid och värderingar? Om det förra skriver den erfarna översättaren Thomas Warburton:

En nyöversättning behöver i alla fall inte nödvändigtvis överträffa den gamla, om den än är annorlunda. När originalverkets nya samtid pockar på att få sina egna uttryckssätt och modeord beaktade kan moderniseringen föra sina läsare längre bort från källan eller dess övertoner än de anar.<sup>171</sup>

Konsten att anpassa, modernisera och ”manipulera” översättningar behandlas i det följande avsnittet. Om det senare, att försöka återge källtextens struktur, skriver samme översättare:

<sup>170</sup> Jakobson, Roman: ”On linguistic aspects of translation” ur: Brower, R. A. (Ed.): *On translation* Harvard University Press, Cambridge, MA 1959 s. 236.

<sup>171</sup> Warburton 2003, s. 113-114.

Ingen i modern tid klarar av att skriva genuint 1600-, 1700- eller ens 1800-talsspråk, åtminstone inte i längre stycken. Möjligtvis skulle man kunna lura lekmän, men säkert inte filologer. Vad både en författare och en översättare kan göra är att attrappera en annan tids sätt att uttrycka sig, genom ordval, ordföljder och idiom. Men det blir inte heller bra om man strävar efter att imitera på varenda punkt, för resultatet blir oundgängligen uppstyltat eller parodiskt om det blir påfallande korrekt. Det bästa receptet är som så ofta att välja någon av de många medelvägarna. Man får nöja sig med att skjuta in tidsbundna språkelement som stil- och tidsmarkörer i texten, och i vilken grad man gör det får bero av textens art och syfte, sammanhangets krav – och inte minst av det konstnärliga omdöme man kan båda upp.<sup>172</sup>

Här står den samtida översättaren av operatexter inför ett problem som på många sätt är snarlikt det som möter den samtida operatonsättaren. Många, ja, kanske till och med de flesta, i dagens operapublik undrar varför en text inte kan översättas ”som den är” utan att vidare reflektera över att just ett sådant försök aldrig skulle uppfattas annat än som en grimas. Operapubliken är djupt konservativ, den vill uppleva det som redan upplevts, men med en förhöjning. När ”musiken sprack” (Sjöberg, ovan) blev det också – och för all framtid – omöjligt för en operatonsättare (och för en översättare av operatext?) att parafrasera en äldre tids idiom utan att känna sig – och dessutom dömas – som en posör. Man fick, för att hårdra diskussionen, välja mellan det banala och det oåtkomliga. Vill man vara riktigt uppriktig, så behöver de som kommer undan i denna diskussion; operachefer, -sångare, -regissörer och dito dirigenter aldrig konfronteras med annat än nya iscensättningar av äldre verk, och som därmed åstadkommer en skenbar, men av sin konservativa publik uppfattad, förhöjning (på originalspråk och – möjligen översättningar i sammanfattning – på textmaskin!).

Via textmaskinen, ytterligare några faktorer:

5. *Hur*, alltså via vilket *medium*, översättningen ska förmedlas? Traderas den av en skådespelare eller förmedlas den på annat sätt auditivt via tolk, radio eller TV? Operaöversättarens alternativ är väl snarare om den ska läsas av åskådaren – via programbok eller textmaskin – eller faktiskt framsjungas från scenen av en sångare.
6. Översättandets *modetrender*, det vill säga om det är fri eller trogen översättning som ”gäller” just nu, kan också påverka uppdragets natur.<sup>173</sup>
7. Frågan om fri eller trogen översättning återkommer när det gäller översättarens *skicklighet, personlighet, konstnärliga ambitioner m.m.* Här ryms också spørsmålet om översättaren antingen är en, vad den brittiske översättningsforskaren Peter Newmark (1916-2011) kallade *sorcerer*, expert på källspråket, eller *targeteer*, det vill säga motsatsen – expert på målspråket.<sup>174</sup> När det gäller mer komplicerad skönlitterär översättning, t.ex. av dikt och drama på från varandra avlägsna språk, kan man ibland se översättare arbeta i par, en källspråks- och en målspråksexpert, men detta är i högsta grad också betingat av ekonomiska faktorer, alltså hur bra arbetet betalar sig, vilket leder in på:

<sup>172</sup> Warburton 2003, s. 31.

<sup>173</sup> Det går säkert att få till ett samband mellan dessa parametrar, liknande det berömda samband den danske konstvetaren (och rabulisten) Rudolf Broby-Johansen (1900-1987) återgav mellan historiska konjunkturer och längden på kjolmodet 1953. Se: **Broby-Johansen**, R: *Krop og Klær* Gyldendal, København 1953.

<sup>174</sup> Ingo 2007, s. 18, syftande på **Newmark**, Peter: *About Translation Multilingual Matters Ltd*, Bristol 1991.

8. *Uppdragsgivaren och dennas önskemål*, som kan utgöra en betydande situationell faktor. Under rubriken *Något om tveksam moral och antikverad människosyn* exemplifierades detta med hur film- och musikalproducenter tvingade fram ett helt annat slut, en ”Happy End” i *Pygmalion/My Fair Lady*, tvärtemot upphovsmannens, George Bernhard Shaws, uttryckliga vilja. Det finns många andra exempel på hur bokförlag (exempelvis *Reader’s Digest*) kräver såväl förkortningar och ”rationaliseringar” som förändringar av sina översättare men också hur stora, också offentliga, organisationer som EU, stater och kommuner tvingar in översättningar i färdiga, prokrustessängliknande ”format”, där operans textmaskin är ett sådant. Här återkommer också frågan om anpassning av en operaöversättning till ett ”regikoncept” som ofta kan ingå som parameter i uppdraget.
9. *Källtextens rent litterära kvalitet*, kan också utgöra en faktor som verkligen varierar från fall till fall. Det är ingen hemlighet att imponerande musik har skrivits till tämligen undermåliga operatexter, även om man *för det första*, alltid måste bedöma en operatext tillsammans med sin musik, och *för det andra*, tro sig om att åtminstone delvis vara i stånd att göra en bedömning av om texten sprungits ifrån av tidsförskjutningen eller om den inte heller fungerade i sin egen tid. Detta som Gadamer, med sin teori om ”verkningshistoriens princip”, strängt taget menar att vi inte kan vara kapabla till. Hur ska man då göra? Kan det vara en riktig metod att leverera något som kan sägas vara ”bättre än originalet”? Därom tvista också de lärde, men den stränge Warburton ger svar:
- Den här problematiken snuddar vid en annan, gemensam för både översättare och redaktörer: har man någon rätt att gå och förbättra en text, hur frestande det än kan vara, utan att fråga författaren? Nej, det har man inte.<sup>175</sup>
- Också här finns alltså olika skolor, där Thomas Warburton (f. 1918) tillhör en äldre, och något strängare tradition. Han kan dock stoltsera med att ha översatt cirka 130 böcker och dramatiska verk och lägger man dessa med ”en enkel överslagskalkyl” uppskattningsvis 30 000 sidorna ”i rad efter varann blir det väl bortåt nio kilometer. En rimlig promenad.” som han uttrycker det på sin humoristiska och lakoniska, stundom i mina läsarögon lite ålderdomliga finlandssvenska.
10. Det till buds stående *utrymmet*, kan – i många bemärkelser – utgöra ett diktat för översättningens och översättarens villkor. I fysisk bemärkelse gäller det inte bara till exempel skyltspråk och varningstexter (eventuellt med två eller fler parallella översättningar) utan också sådant som TV- och filmtextning liksom återigen operans textmaskiner, med ett begränsat antal tecken per rad. I en annan mening ingår också lyriköversättningens versfötter och stavelseantal, något som får en närmast utökad giltighet när det gäller just opera- och sångöversättning.

Här kan man lätt förfäras och med Ingo konstatera att med några ”korstabuleringar” av alla dessa, ofta överlappande, situationella faktorer (där några dessutom synes närmast oförenliga) blir översättningssituationerna sammantaget så skrämmande många att en känsla av maktlöshet lätt infinner sig. Det trösterika kan ändå sägas vara att det mesta och de flesta av dessa går att föra tillbaka till de fyra grundaspekterna.

<sup>175</sup> Warburton 2003, s. 42.

### 2.3.3 Mer specifikt för drama, poesi, sång och opera.

O tänk, att bilda i en lycklig stund  
den bågare, som anstår var mans mund,  
som fylls vid tidens djupa brunn en gång  
för tusenden, som törsta efter sång!  
*ur: Carl Snoilsky "I Porslinsfabriken" 1883*

För att ytterligare komplicera det hela är det intressant att se på vad forskningen säger om de mer sång- och operaöversättningsspecifika situationella faktorerna som ryms, men ibland också inte ryms, bland de tidigare uppräknade. Till att börja med måste man titta på några aspekter på översättning av dramatisk text, eftersom librettot på ett sätt kan betraktas som en sådan, och därefter även på översättning av lyrik, eftersom sånger ofta helt enkelt är tonsättningar av dikter och till exempel ariatexter har mycket gemensamt med poesi.

En som ofta citeras när det gäller studiet av teatertexten är den tjeckiske litteraturteoretikern, litteraturhistorikern och översättningsteoretikern Jiří Levý (1926-1967), som i huvudsak ställer fem krav på en översatt dramatisk text:

1. *Förståelighet*, det vill säga tydlighet och hörbarhet samt en syntax som är naturlig för målspråket.
2. *Stiliseringen* ska vara intakt, ett begrepp med vilket Levý avser sådant som intonation, timbe och ordaccenter.
3. Också den *sceniska kontexten* ska vara intakt, med vilket menas personteckningar och sådant som förhållande till scenisk rekvisita, som varken får ändras eller ens strykas.
4. De *handlande elementen* får, eller i vart fall bör, heller inte heller förändras. Sådant som anvisningar i originaltexten om fysiska handlingar (som till exempel regianvisningar) eller beskrivningar av handlingar och genom replikerna underförstådda eller beskrivna handlingar måste alltid, i dramats intresse, översättas.
5. Den *språkliga karaktären* i dramat får, också här, eller bör i vart fall, inte förändras. Det gäller framförallt hierarkierna och personteckningarna, men också dialogerna. Om det inbördes förhållandet mellan olika stilnivåer inte kan bevaras måste översättaren försöka hitta stilistiska ekvivalenter i målspråket.<sup>176</sup>

Det är ganska lätt att se att om översättare till punkt och pricka skulle försöka uppfylla Levýs mildt sagt ganska bistra, men oerhört välfunna och välformulerade, krav så bleve helt enkelt inte mycken teater översatt, men översättning är ju, som bekant, ”det omöjligas konst”.

När det gäller poesi så är det ett ypperligt exempel på en annan sida av översättningskonsten, nämligen översättarens ständiga *kamp mellan trohet mot formen och trohet mot innehållet*. Dikt översätts ju ibland – och i vissa länder till och med tämligen konsekvent – till prosa. Den metoden har fördelen att betydelsen noggrannare kan överföras till målspråket, men det är ändå få dikter som läses, reciteras och älskas ens i huvudsak för den lexikala betydelsens skull. Ingo gör iakttagelsen att:

Det är ett faktum att ju mera estetisk-poetisk en text är, dvs. i ju högre grad språket som sådant – alltså dess form – fungerar som ”njutningsmedel”, desto mer krävande och svårare är det att

<sup>176</sup> Tråvén 1999, s. 37-38 som i sin tur citerar Levý 1969, s. 163.

översätta texten. Det händer ibland att den förlorar så mycket vid översättning att det blir helt meningslöst att översätta den. I ett sådant fall är översättning inte möjlig, eftersom formkraven inte kan uppfyllas.<sup>177</sup>

Och han exemplifierar med den lilla franska dikt, som verkligen illustrerar den fulländade form, som bara blir platt vid ett översättningsförsök:

Gal, amant de la reine,  
Alla, tour magnanime,  
Galamment de l'arène  
À la Tour Magne à Nîmes.

Betydelsen är ungefär: "Gal, drottningens älskare, // gjorde en stilig sväng // galant från arenan // till det stora tornet i Nîmes." och det är ju varken särskilt vackert eller språkligt intressant. En svensk motsvarighet, utan anspråk på samma perfektion, men med samma hopplösa översättningsprognos, kunde väl vara den som jag, och många med mig, lärde oss på skolgården, i mitt fall i slutet av 1960-talet:

På tallrik ätes efterrätt,  
men om man tänker efter rätt  
man tallrik en skog kallar  
som talrik är på tallar.

Prosaöversättning av poetisk vers är en av många strategier en lyriköversättare kan använda. Översättningsteoretikern André Lefevere (1945-1996), som tillhör den belgiska så kallade manipulationsskolan (se ovan) inom översättningsteorin, har listat några andra:

1. I en *fonetisk* översättning försöker man överföra källtextens ljudbild samtidigt som man parafraserar betydelsen på ett någotsånär acceptabelt sätt.
2. En *ordagrann* översättning koncentrerar sig på semantiken ord för ord.
3. En *metrisk* översättning försöker i första hand bevara det metriska mönstret, men behöver därför inte vara till exempel rimmad.
4. *Prosaöversättningen* är nämnd ovan.
5. En *rimmad* översättning försöker behålla källtextens rimstruktur (och i möjligaste mån även dess metriska struktur).
6. *Blankversöversättning* reducerar källtextens rimstruktur till blankvers.
7. Med en *interpretation* menas snarast en *version* av ursprungstexten, där dess *substans* bevaras, men där formen ändras helt eller delvis.
8. En *imitation*, är ytterligare ett steg, där översättaren gör en ganska självständig version av ämnet. Vanligtvis behåller man titel eller något motiv ur texten.<sup>178</sup>

De två sista brukar vara omstridda när det gäller om det verkligen rör sig om "äkta" översättningsstrategier, men de är mycket vanliga inom exempelvis schlagervärlden. De är givetvis möjliga att kombinera två och två eller fler.

Det här var sannerligen, och handlade dessutom om, "ord och inga visor". Tas alla dessa aspekter och synpunkter med in i det som med en svensk term kallas "musikaliskt bunden översätt-

<sup>177</sup> Ingo 2007, s. 156.

1 <sup>178</sup> Tråvén 1999, s. 35, som hämtat dem ur: **Bassnet-McGuire, S:** *Translation Studies* Methuen, London 1980. s. 81-82.



ning” (Tråvén) eller med en engelsk ”Music-Linked Translation” [MLT] (Golomb) så finner man också där en del forskning gjord på området. Från det normativa hållet har detta följaktligen också närmast formen av en ”kravlista”, och socio-lingvisten Nida (se ovan) räknar upp fyra hänsynstaganden, nämligen: 1) fraslängd och stavelseantal, 2) placering av tryckstarka stavelser, 3) vid behov rim, och 4) lämpliga vokaler på långa toner.<sup>179</sup> Dessa kan lämpligen kompletteras med ytterligare två delvis anknyttande till teatersituationen, och formulerade av översättningsforskarna Sandor Hervey och Ian Higgins, 5) respekt för originalets dramatiska intentioner, samt 6) eventuella förväntningar på sånger av en viss genre. Den tyske musikologen och Schubert-forskaren men också librettoöversättaren Walther Dürr (1932-) har på universitetsporten i Tübingen (där han innehar en hedersprofessur sedan 1977) spikat upp sina sju betydligt mer pragmatiska teser som, i fallande viktighetsgrad, lägger vikt vid att:

1. sångöversättningen ska vara sångbar (i enlighet med kompositörens estetik),
2. måltextens satsmelodi ska låta naturlig,
3. textens stavelseantal ska följa musiken,
4. rimflätning ska behållas om kompositörens följer källtextens versform,
5. höga och djupa toner ska ges lämplig vokalfärg och klang,
6. musikens uttolkning av textens nyckelord ska beaktas,
7. mindre specifikt musikaliskt markerade, uttrycksfulla ord eller metaforer kan omformuleras men ska behållas på plats.<sup>180</sup>

Marianne Tråvén (enligt Franzon som i sin avhandling extraherat dessa ur hennes) listar och urskiljer hela tio tämligen normativa aspekter utifrån just den klassiska operan perspektiv:

- |                                     |   |
|-------------------------------------|---|
| 1. eufoni och klang,                | 6. rollkaraktärisering,                               |
| 2. prosodi och radindelning,        | 7. musikalisk-litterära stilmedel,                    |
| 3. rytm och stavelseantal,          | 8. musikalisk gestik,                                 |
| 4. rim och strofform,               | 9. urval av källtextinnehåll,                         |
| 5. musikaliskt markerade nyckelord, | 10. framställning av scenisk handling. <sup>181</sup> |

Så blir kravlistan med detta mycket lång och mycket *preskriptiv*. Därför kan det vara en god idé att uppsöka den mer *deskriptiva* forskningen på området och se vad en skoposteoretiker och Vermeerlärjunge som Peter Low har att säga. Han beskriver således i en uppsats – *The Pentathlon Approach to Translating Songs* – sångtextöversättning som en femkamp, en metafor han förklarar och försvarar. Idrottaren måste se till det sammanlagda resultatet, inte till prestationen i varje gren, men också ständigt öva sig på sina svagheter utan att glömma att hålla i gång sina styrkor. Femkamparen är inte mästare i någon enskild gren, utan i förmågan till flexibilitet. De fem grenarna är *Singability* (Sångbarhet), *Sense* (Mening och Förnuft, främst i bemärkelsen Trohet mot Originalet), *Naturalness* (Naturlighet), *Rhythm* (Rytm) och *Rhyme*

<sup>179</sup> Franzon, Johan: *My Fair Lady på Skandinaviska – En studie i funktionell sångöversättning* Helsinki University Translation Studies Monographs 5, Helsinki 2009, s. 61, i sin tur citerandes: Nida, Eugene A: *Toward a Science of Translating, with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating* E. J. Brill, Leiden 1964 s. 177.

<sup>180</sup> Franzon 2009, s. 61, i sin tur ur: Dürr, Walther: ”Wort und Musik: Liedtexte und Libretti als Übersetzungsphänomen” Harald Kittel m.fl. (red) *Übersetzung Translation Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. Vol 1* Walter de Gruyter, Berlin & New York 2004, s. 1046.

<sup>181</sup> Franzon 2009, s. 61-62.

(Rim)<sup>182</sup>. Jag skulle gärna lägga till en sjätte gren för operaöversättaren, nämligen *Theatricality* (Teatralitet<sup>183</sup>), i bemärkelsen Dramaturgisk Följsamhet och Rollkaraktäristik, men strängt taget kan den aspekten rymmas i den andra (Sense).

Innan den vidare fördjupningen i alla dessa aspekter med sina problem och möjliga lösningar utifrån skilda erfarenheter, följer ett avsnitt om hur en översättare gör och hur en översättning egentligen går till.

### 2.3.4 Översättning som process.

Att bli bekant med själva processen var *det helt dominerande* inslaget i det man behövde lära sig för att kunna köra den nya datoriserade processen. Att lära sig att behärska verktyget datorn hade en andrarangsplats.

ur: Maja-Lisa Perby: *Konsten att bemästra en process: om att förvalta yrkeskunnande* (1995)

Jiří Levý beskriver en översättningsprocess i tre steg som: 1) uppfattningen av den källspråkliga förlagan, 2) interpretationen av förlagan resp. 3) överförandet av förlagan till målspråket.<sup>184</sup> Nida har också dessa tre steg, men benämner dem annorlunda eftersom han flyttar om lite bland delmomenten och kallar dem *analys, överföring* resp. *återskapande*. Hans modell omfattar också själva källtexten och slutprodukten – måltexten, och får därför fem steg.<sup>185</sup> Rune Ingo beskriver ungefär dessa Nida-steg, men uttrycker sig dessutom långt mer poetiskt:

Översättningsprocessen kan gott jämföras med brobyggande. I ena änden har vi källspråket och den noggranna analysen av detta som utgångspunkt och i den andra änden har vi målspråket och översättningen, som framföds ur översättarens kreativa språkbehärskning. Men innan målspråkets strand kan nås, måste det som texten uttrycker överföras från källspråket till målspråket. På detta sätt kan man alltså schematiskt framställt särskilja tre skeden i översättningsprocessen: *analys, överföring* och *bearbetning*. [...]

Av dessa tre skeden är det otvivelaktigt överföringen som är mest förborgad och svårast att undersöka. Vi kan inte – åtminstone inte ännu – beskriva det som händer i översättarens hjärna, när han/hon överför information från ett språkssystem till ett annat.<sup>186</sup>

Den sista iakttagelsen är särskilt intressant, eftersom det är vad den så kallade ”*think aloud*”-forskningen (se ovan) försöker sig på, alltså att ta reda på hur översättaren faktiskt tänker och går till väga. Denna ambition utmärkte också det noggranna arbete som forskaren Maja-Lisa Perby utförde, när hon i början av 1990-talet i en på många sätt banbrytande avhandling kartlade vägen från pappersbruks- eller raffinaderiarbetare till processoperatör och vad som händer med yrkeserfarenheter och hur dessa förändras och kompletteras i en helt ny arbetsituation och arbetsmiljö. Via hundratals samtal och intervjustudier lyckades hon ta fram och tolka själva tankemönstren och därmed beskriva en del av det praktiska kunnande som ibland också

<sup>182</sup> Low 2005, s. 185-212.

<sup>183</sup> Att vara *teatral(-isk)* betyder ibland att vara ”tillgjord”, men grundbetydelsen är ”hörande till teater” (SAOB).

<sup>184</sup> Tråvén 1999, s. 39, citerande Levý 1969, s. 42-55.

<sup>185</sup> Tråvén 1999, s. 39, hämtat från: Nida, Eugene A: ”Science of translation” (1969) ur: **Chesterman**, Andrew (ed.): *Readings in Translation Theory* Oy Finn Lectura Ab, Helsinki 1989 s. 82. Tredelade strukturer och processer är i själva verket mycket vanliga och kommer att återkomma i kapitlen om dramaturgi och komponerande.

<sup>186</sup> Ingo 2007, s. 29.

benämns ”tyst kunskap”. Något som översättningsforskningen nu kanske är på väg att ge sig i kast med. I väntan på detta får man läsa vad översättarna har att berätta och säga om sig själva.

I ett nummer av tidskriften *Dialoger*, ägnat översättning, berättar den belgiska översättaren Françoise Wuilmart en metaforisk saga om en yngling som ger sig ut i världen och besöker främmande länder bara för att finna ett ting som ”fängslade honom, förtrollade honom, grep honom i själ och hjärta”. Ynglingen inser att han inte kan föra det med sig, men försöker, väl hemkommen, återskapa det, i all sin förhäxande skönhet, med det material som står till buds:

[...] Men nu stötte han på en ny, oförutsedd svårighet: träet hade sin egen karaktär! Ibland när hans verktyg skulle gå åt vänster, styrt av hans konstnärliga vilja, gjorde träet motstånd och länkade rörelsen obönhörligt åt höger. När han vill skära i vinkel tvingade träet fram en kurva. Det var som om träets ådring och fibrer bestämde vilken riktning skulpterandet skulle ta, och det tillät bara en enda form, en form som det redan bar inom sig. [...]

[...] bakom det bittra leende som återspeglade hans långa tid av strävanden syntes – nej, det kunde inte råda något tvivel – ett litet leende av tillfredsställelse. Utan tvekan var det så: träet som skulptören försökt forma efter sin vilja hade på sitt eget sluga sätt blivit den som bestämde, men konstnärens hand hade utan att träet visste det hämtat fram former ur det som på ett märkligt sätt påminde om originalet. Visst var det former som inte tillhörde originalet, men som *kunde* ha gjort det, eller som i varje fall skulle ha passat det perfekt.<sup>187</sup>

Wuilmart är starkt påverkad av Walter Benjamin och bättre än så här kan man väl knappast illustrera dennes teorier om att ta med sig det främmande in i det egna och därmed, via översättningen, skänka originalverket ökad och förlängd livskraft.

Enligt Jiří Levý, (själv dock inte i första hand översättare) utmärks översättningsprocessen framförallt av en vilja till kommunikation och en mängd beslut. Han liknar översättaren vid en skådespelare:

Översättningen som verk är en konstnärlig reproduktion, översättningen som process är ett originellt skapande, översättningen som konstnärlig genre ett gränsfall mellan reproducerande och originellt skapande konst. Därvidlag kommer översättningen av alla konstarter mest att likna skådespelarkonsten.<sup>188</sup>

Lars Kleberg, som lånat denna liknelse till namnet på sin essäsamling, klargör analogin genom att citera skådespelerskan Agneta Ekmanner:

När jag jobbar med en roll tuggar jag ner den i småbitar. Jag knådar den så att den till slut ska passa mig. Men mitt arbete går egentligen lika mycket i motsatt riktning. Rollen tuggar ner mig till små bitar för att kunna spotta ut det av mig som den inte behöver. Att forma om sin kropp till denna person, att gå in i en människas språk, talesätt, hur hon är i förhållande till tingen, att förvandla sig till denna dramatiska gestalt – det är skådespelarkonst. Det räcker inte bara med att bara vara naturlig och kunna fixa till det.<sup>189</sup>

Ersätter man ”roll” med ”dikt” eller ”roman” och ”att vara naturlig i största allmänhet” med ”läsbarhet” kommer man rakt in i en översättares arbetsituation, menar Kleberg, och konstaterar:

<sup>187</sup> Wuilmart, Françoise: ”Tu quoque ... eller Den litteräre översättaren måste vara otrogen” (övers. från engelska: Leif Janzon) ur: *Dialoger 33/95*, Stockholm 1995 s. 20.

<sup>188</sup> Levý 1969, s. 66.

<sup>189</sup> Ekmanner, Agneta: ”Förvandlas – om skådespeleri” ur: Birnbaum, Daniel & Zern, Leif (red.): *Försök om teater* Bonnier Essä, Smedjebacken 1998, s. 25.

Att översätta, har det sagts, är att bryta ner en struktur i småbitar och sedan bygga upp den igen med ett annat språks byggbitar. Agneta Ekmanners resonemang pekar på en annan sida av processen. Det är inte bara så att översättaren måste bryta ner originalet i småbitar – originalet tycks också »tugga ner« översättaren, vaska fram vissa delar av honom i formandet av den nya texten.<sup>190</sup>

Sven Kristeresson (själv både översättare och sångare), kommenterar såväl Levýs som Klebergs liknelse:

Samma jämförelse gäller sångaren och sångöversättaren, som båda måste förhålla sig till flera verkligheter på en gång; för det första till källtexten och dess historiska tid, för det andra till sångarens, regissörens och andra medverkandes verklighet och för det tredje till publikens nu. I denna mening är sångöversättaren en lyssnare, som alltså förutom att förstå det ursprungliga verkets olika dimensioner, också måste pejla exekutörernas praktiska preferenser liksom att vara lyhörd för hur den kommande publiken kan uppfatta den översatta texten i sitt musikaliska och sceniska sammanhang.<sup>191</sup>

En lyssnare, men också till en Orfevs, en central mytologisk gestalt i Kristeressons poetik, blir alltså översättaren, själv både skapande och reflekterande. Thomas Warburton, å sin sida, har en ganska prosaisk syn på sin gärning, och menar att där andra ser en skulptör, skådespelare, estradmusiker eller till och med ”en cirkusartist som balanserar på två löpande hästar med en fot på vardera” så går där också att finna:

... en sorts hantverksskrivare, som helt enkelt anlitas för att sköta en bit av den litterära kommunikationen, en litteraturens rörmokare. Och sådana är nyttiga och bra, om de kan sitt yrke, och utan dem skulle allas vår vattentillgång inte alls vara vad den är och vad vi behöver.<sup>192</sup>

Ja, hade vi någon ”vattentillgång” om inte översättare finnes? Akademiledamoten Birgitta Trotzig (1929-2011) anknyter till Warburton genom att tala om ”näringstillförsel” i ”Till översättningens lov” från samma nummer av *Dialoger*:

För ett litet litterärt områdes näringstillförsel är översättningslitteraturen livsviktig, och förlagens tendens f.n. att inskränka på de kvalitativa översättningarna livshotande. Översättningarna är helt enkelt – brutalt uttryckt – halva vår nationallitteratur. Vad vore den svenska litteraturens utvecklingshistoria utan Hagbergs Shakespeare, Erland Lagerlöfs Homeros, Ellen Rydelius Dostojevskij, Warburtons Joyce, Irma Nordvangs Musil?<sup>193</sup>

Denna lovsång var från början en diskussionsinledning för det svensk-ryska översättarmötet på *Östersjöns författar- och översättarcentrum* (Baltic Centre for Writers and Translators) i Visby 1994, och då inställer sig också frågan: – Vem är denna manchettproletär<sup>194</sup> som axlar ansvaret för näringstillförseln, som vill vara brobyggare, cirkusartist och rörmokare, och som vill ge läsarna en illusion om att de läser en annan text och där beviset på en lyckad prestation är att det är denna andra text och dess författares namn som blir ihågkommet. Hur blir man en sådan?

<sup>190</sup> Kleberg 2001, s. 124.

<sup>191</sup> Kristeresson 2010, s. 109.

<sup>192</sup> Warburton 2003, s. 1.

<sup>193</sup> Trotzig, Birgitta: ”Till översättningens lov” ur: *Dialoger* 33/95, 1995, s. 9.

<sup>194</sup> Wollin, Lars: ”Traditionens språk och scenens. Språkhistoriska notiser kring svensk översättning” ur: *Dialoger* 33/95, 1995, s. 37.

### 2.3.5 Vem är översättaren?

Han ägnade all sin möda och sina sömnlösa nätter till att  
på ett främmande språk upprepa en redan befintlig bok  
*J L Borges*<sup>195</sup>

De första svenska översättarna var förmodligen fornsvenska parafrasmakare som glatt framförde egna versioner av Bibelställen<sup>196</sup>, grekisk mytologi och berättelser ur asatron fabulerade just i den anda av *interpretation* eller *imitation* som Lefevere listat som översättningsstrategier ovan. Den mera organiserade översättningen ”på detaljnivå” om inte ord för ord så i varje fall fras för fras<sup>197</sup> tog fart bland munkarna i Vadstenaklostrets scriptorium på 1300-talet. Den ansevärda mängd skrifter och fabricerandet av dessa kom, enligt forskaren Lars Wollin (i samma nummer av *Dialoger*), att bilda:

[...] en sorts mycket rudimentär *norm*. I Vadstena göt man formarna som det standardiserade svenska riksskriftspråket några sekel senare under stor möda skulle stöpas i.<sup>198</sup>

Att Vadstena-munkarna, i likhet med Martin Luther och de som översatte den så kallade Gustaf Vasas Bibel, med sitt trägna och trogna arbete varit med om att *skapa* ett normerande skriftspråk är en slutsats helt i Walter Benjamins anda. I en ofta citerad passus, menar Benjamin att översättningar för det allra mesta:

[...] utgår från en felaktig grundinställning, de går ut på att förtyska det indiska, grekiska, engelska, i stället för att förindiska, förgrekiska, förengelska det tyska. [- - -] en översättares grundläggande misstag är att hålla fast det egna språket i dess innevarande utvecklingsstadium, i stället för att låta det främmande sätta det i svallning.<sup>199</sup>

Annars är det vanligaste numera att poesiöversättare också är poeter, att översättare av dramatik är dramatiker etc. (om ibland också i samarbete med en ”källspråksexpert” – se ovan) Ett intressant specialfall av ett sådant samarbete är Tomas Tranströmer och den amerikanske poeten Robert Bly som under en lång tid fungerade som varandras ömsesidiga översättare (bägge två har dessutom varit yrkesverksamma som psykologer!). Deras brevväxling finns numera utgiven, och i en passage diskuterar de exempelvis det svenska ordet ”knäsatt”.<sup>200</sup> Det finns dock även – och har alltid funnits – specialister på ämnet, men därutöver många andra som, av olika skäl, praktiserat översättaryrket. Wollin påpekar att:

Åtskilliga av 1800-talets svenska yrkesutövare tycks, föga förvånande, ha varit ogifta kvinnor i de bokligt bildade klasserna.<sup>201</sup>

Hur är det då på operaområdet? Ja, översättarens roll kan väl just där knappast sägas ha varit språknormerande, eftersom yrket funnits i Sverige bara sedan 1700-talets allra sista år. Där emot har, som också sades inledningsvis, många svenskar mött operan i översatt form och till exempel lärt sig att med Jussi Björling nynna ”Ack, som ett fjun så lätt är varje kvi-hin-na ...”.

<sup>195</sup> **Borges**, Jorge Luis: ”Pierre Menard, författare till Don Quijote” ur: *Labyrinter* (övers. Johan Laserna) Umbra Solis, Lund 1991 s. 16.

<sup>196</sup> Wollin 1995, s. 30.

<sup>197</sup> Wollin 1995, s. 32.

<sup>198</sup> Wollin 1995, s. 33.

<sup>199</sup> Kleberg 2001, s. 133-134. Citatet är egentligen i sin tur ett citat av Benjamin från Rudolf Pannwitz, se »Översättarens uppgift«, övers. av Lars Bjurman, ur: *Med andra ord. Texter om litterär översättning*, s. 134-146, citatet på s. 144-145 (*Klebergs egen fotnot*).

<sup>200</sup> **Tranströmer**, Tomas & **Bly**, Robert: *Air Mail – Brev 1964-1990* Bonniers, Stockholm 2001 s. 93-96

<sup>201</sup> Wollin 1995, s. 37. Uppgifterna bygger på statistiken i svensk bokförteckning 1994, s. 1016 (*Wollins egen fotnot*).

Liksom på musikområdet överhuvudtaget tycks genusperspektivet vara ganska deprimerande och av de sex översättare av *Don Giovanni* som Tråvén analyserat är alla män. Nordfors och Öhrn var teater- och operachefer (Öhrn också sångare och regissör), Bauck, Bring och Sundström tjänstemän, musikbibliotekarier och musikanmälare, något som också poeten Lindegren periodvis verkade som. Det är påfallande ofta som musiker, sångare, regissörer och dirigenter men framförallt tonsättare dyker upp som operaöversättare. Verdis siste librettist, den en generation yngre tonsättaren Arrigo Boito, var mycket påverkad av Wagner. Boito skrev också sina egna libretton, något som Verdis förläggare *Ricordi* uppmärksammade (förmodligen tyckte han att Boito var bättre librettist än tonsättare) och sammanförde dem båda. Boito hade tidigare bland annat 1869 gett Wagners tidiga opera *Rienzi* italiensk språkdräkt<sup>202</sup> och 1876 även *Tristan und Isolde* ("Tristano e Isotta").<sup>203</sup> Boito översatte också 1887 på Verdis uppmaning (se ovan) sin egen Otello-text till franska.

I Sverige är det också flera tonsättare som exempelvis Crusell, som verkat i facket. Wilhelm Peterson-Berger (1867-1942) stod till exempel (och i likhet med Boito) för den första översättningen av Wagners *Tristan och Isolde*:

Wagner var en av hans ledstjärnor sedan han på ett genomgripande sätt upplevt den sv premiären på Mästersångarna 1887, och han översatte ett urval av dennes skrifter (1901) och fick som operaregissör svara för den sv premiäruppsättningen av *Tristan och Isolde* 1909 i sin egen översättning.<sup>204</sup>

I ungefär samma generation tonsättare verkade också Ture Rangström (1884-1947) som operaöversättare. Karin Helander beskriver hur han engagerades av Stockholmsoperan för att nyöversätta Glucks *Ifigenia på Tauris* inför uppsättningen 1920:

Ture Rangström engagerades som översättare av N. F. Guillard's libretto. Idén om att be Rangström om hjälp som översättare gavs av Järnefelt, men gällde inte just Iphigeniaöversättningen utan var ett önskemål i mer allmänna ordalag. Järnefelt rekommenderade Rangström som en skicklig översättare, i egenskap av musiker kunde han "göra de små ändringar i notvalörer o.d. som av översättningen betingas, korrekt så att den svenska deklamationen blir förståelig".<sup>205</sup>

Helander berättar också om hur Svenska Dagbladets huvudredaktör Helmer Key (tillsammans med Järnefelt) var engagerad i nyöversättningen och bearbetningen av Verdis *Macbeth* vid uppsättningen 1921, men också om att man på den tiden alltså inte var främmande för att ta sig vissa rent "Stanislavskijiska" friheter med verket:

[...] Att även dirigenten Armas Järnefelt fått göra vissa mindre omarbetningar framgår av förhandsreportagen. Smärre strykningar gjordes i partituret då man ansåg några passager musikaliskt föråldrade. Keys bearbetning innebar också att Järnefelt fick arrangera några nya musikaliska övergångar byggda på Verdis egna motiv.<sup>206</sup>

Tonsättarna Boito, Crusell, Peterson-Berger, Rangström ... regissörer som Abenius, Öhrn och Järnefelt (inte att förglömma: Folkoperans konstnärliga chefer Claes Fellbom och Mira Bar-

<sup>202</sup> Fisher, Burton D: *Verdi's Othello*, Opera Classics Library Series Opera Journeys Publishing, Florida 2001 p. 19.

<sup>203</sup> Tedeschi, Rubens: *Addio, fiorito asil: il melodramma italiano da Rossini al verismo* Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1992, s. 276. Det kan alltså mycket väl ha varit denna översättning som Giuseppina Cobelli höll i sin hand på målningen Henry Pleasants såg när han intervjuade henne på 1920-talet.

<sup>204</sup> <http://www.nad.riksarkivet.se/sbl/Presentation.aspx?id=7144>

<sup>205</sup> Helander, Karin: *Opera som teater – modern regi på Stockholmsoperan 1919-1923* Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier, Stockholm 1993, s. 81.

<sup>206</sup> Helander 1993, s. 54.

tov), dirigenter som Järnefelt och Lars af Malmborg, men även repetitörer som Lasse Ziliacus, sångare som Kristersson, Birgitta Rydholm och Elisabeth Söderström (som översatt operor bland annat från ryska) operachefer, musikbibliotekarier, recensenter, och många, många fler ... – Vad har de gemensamt? Förmodligen *kärleken till konstformen – opera!*

Min far, författaren Lars, fick ibland frågan om hur man blir författare. Svaret var alltid en motfråga: – Tycker du om att *läsa*? (Alltså inte ”skriva”, något han givetvis förutsatte.) Warburton är inne på samma sak:

Till dem som frågat mig hur man gör för att bli översättare har jag inte haft något annat råd att ge, än att de borde läsa så mycket de hinner och förmår, på alla språk det bara låter sig göras. Se till att alltid hålla någon bok i handen eller under näsan!<sup>207</sup>

Att bli en bra operaöversättare innebär – precis som för de processoperatörer Maja-Lisa Perby träffade och som tidigare varit pappersbruks- eller raffinaderiarbetare – att lära sig *bemästra processen*. För att göra det måste man *gå på opera, lyssna på opera, studera opera, insupa opera* – ja, till och med *älska opera!* Något alternativ gives icke. Dessutom bör man ha ett gudabenådat språköra, en ”stilistisk uttrycksförmåga av en subjektiv art”<sup>208</sup> och därtill en språklig fantasi och rytmkänsla utöver det vanliga, parat med en mer än anständig musikalitet, en ansevärd bildning i musikalisk praxis (inklusive en omfattande kunskap i notläsning), och såväl vara hemmastadd i det kroppsliga scenspråket som ha erfarenhet av själva scenrummets problematik och i tillägg vara en god och erfaren dramaturg. Där en dramatik- eller poesiöversättare måste kunna provrecitera sitt alster, bör en operaöversättare vara beredd att provsjunga det. För att kunna utföra sitt arbete måste man vara utrustad med en bra ordbok<sup>209</sup> och en grammatik (förmodligen flera!), kompletterad med ett svenskt rimlexikon och ett antal uppslagsverk, Warburton nöjer sig med sin ”uggleupplaga” av *Nordisk Familjebok*, men för operaöversättaren är *Sohlmans musiklexikon* (bägge upplagorna) och *Grove’s* (finns på nätet) samt ett operalexikon aldrig fel! Warburton lägger till att texten också ska:

[...] förmedla en bild av hur man uttrycker sig, ja, tänker, i en främmande kultur eller hur en främmande författare rent individuellt behandlar, eventuellt misshandlar, sitt eget språk. Då passar inte alltid grammatiken, utan vad som gäller är bakgrundskunskaper och inlevelse. Det är inga obetydliga krav. Att översätta är, på så sätt taget, som bekant omöjligt.<sup>210</sup>

Man bör alltså ha en mycket bred, ja närmast extrem, kulturell allmänbildning. Åter till Françoise Wuilmart, som ger oss en livfull och ”personlig definition av en översättare” som varande ”en idealistisk, överambitiös, trotsig och tvångsmässigt frustrerad tolk”:

*Idealistisk* – därför att han strävar efter idealet, den perfekta översättningen.

*Överambitiös* – därför att han på förhand är fullkomligt medveten om sin oförmåga att uppnå detta.

*Trotsig* – därför att han ändå griper sig verket an.

*Frustrerad* – därför att upplevelsen av hans litterära kval aldrig kan tillfredsställa honom.

<sup>207</sup> Warburton 2003, s. 15.

<sup>208</sup> Warburton 2003, s. 10.

<sup>209</sup> Warburton 2003, s. 10.

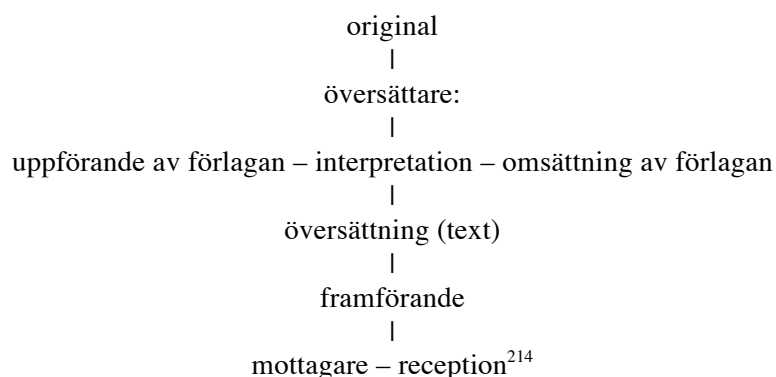
<sup>210</sup> Warburton 2003, s. 10.

Men jag skulle vilja tillfoga ytterligare ett, mer positivt adjektiv, ett som man väl aldrig brukar tillskriva översättaren: *altruistisk*.<sup>211</sup>

Ingo nämner faktiskt bara ordet opera en gång, då han menar att operaöversättaren ”ofta ställs inför en hart när omöjlig uppgift”, och lanserar en alldeles egen teori: ”Detta förklarar det faktum att operor i själva verket inte så ofta framförs i översatt form.”<sup>212</sup> Vem vet, det kanske i själva verket är en utbredd uppfattning, dock i så fall framför allt bland dem som inte sysslar med just opera! (Se den omfattande diskussionen i förra avsnittet.) Nu får i alla fall denna altruistiskt överambitiösa och trotsiga men också frustrerade idealist skrida till verket.

## 2.4 Det praktiska arbetet.

Man kan, likt Marianne Tråvén, utvidga kommunikationskedjan till att omfatta även översättningen som sceniskt framförande och receptionen av översättningen enligt en modell baserad på den tyske ”musikhermeneutikern” och pianisten Siegfried Mausers<sup>213</sup> tankar:



Här menar emellertid jag att Tråvén begår våld på sin egen teoribildning när hon bortser från allt det som sker mellan presentationen av den förelagda texten och framförandet av densamma. Då underkastas nämligen den översatta texten ytterligare minst en interpretation av sångaren, men också i förekommande fall av till exempel instuderare, regissör och/eller musikalisk ledare/dirigent. Jag kan knappast tänka mig att någon erfaren operaöversättare erfärit processen fram till dess att texten de ägnat månader åt slutligen framförs över rampen, som en enkel knapptryckning. Apter & Herman har många drastiska exempel på motsatsen. Jag utgår istället från de tre ursprungliga ”Nida-stegen” eftersom de är dessa som primärt berör själva översättargärningen, och det första är således:

### 2.4.1 Analysen

När man läser den operatext man tänker sig att, eller ska, översätta, är det alltså viktigt att återigen tänka på att bokstäverna, orden och meningarna bara utgör en del av det Kaindl kallar *det samlade textbegreppet*. Att kräva kunskap och kännedom om alla Kaindls definierade paramet-

<sup>211</sup> **Wuilmart**, Françoise: ”Översättaren som förlossare ur den babyloniska språkföbistringen” (övers. fr. tyska: Leif Janzon) ur: *Dialoger 33/95*, Stockholm 1995 s. 12.

<sup>212</sup> Ingo 2007, s. 279.

<sup>213</sup> **Gruber**, Gernot & **Mauser**, Siegfried: ”Entwurf einer Grundlegubg Musikalischer Hermeneutik” ur: **Mauser**, S (red.): *Musikalische Hermeneutik im Entwurf: Thesen und Diskussionen* Laaber-Verlag, Laaber 1994 (*Tråvéns egen fotnot*).

<sup>214</sup> Tråvén 1999, s. 39.



rar i operaverket (se ovan) är nog att gå väl långt, men rimligt är att man tar del av texten inte utifrån ett rent textmanus, utan via ett klaverutdrag.<sup>215</sup> Om man inte är en så pass kunnig notläsare att det går att föreställa sig den musikaliska och sceniska gestaltningen i detalj från notbilderna, eller om man inte är en skicklig pianist och sångare är det givetvis nödvändigt att man i någon form ser till att få ta del av hur musiken faktiskt låter. Detta även om – som tidigare sagts – notläsningsförmågan bör vara så pass god att man, bara genom att bläddra sig igenom ett klaverutdrag – eller ännu hellre ett partitur – kan bilda sig en uppfattning om vad det är för slags verk och musik man har att göra med. Det finns givetvis massor av situationer i det praktiska livet där, av ett eller annat skäl, inte ens krav som dessa går att helt uppfylla, men låt oss betrakta en ”median-situation”. (Medianen är det värde som har lika många andra värden på ena sidan om sig som på den andra. En ”normal” eller ”medel”-situation existerar helt enkelt inte i operavärlden.)

Mycket av det som sker när man läser in sig på en text man i något avseende ska omsätta, antingen man är skådespelare, musiker, översättare, regissör, filmare, bildkonstnär eller koreograf, sker rent intuitivt. Det kan då och då vara bra att skaffa sig ett slags checklista, och de som sysslar med hermeneutisk forskning tillhandahåller ibland sådana. En finns i Steinar Kvales *Den kvalitativa forskningsintervjun* där han stöder sig på tidigare forskare som den tysk-svenske vetenskapsteoretikern Gerhard Radnitzky.<sup>216</sup> Kvale talar om *sju rättesnören för hermeneutisk tolkning*, där det första ”rättesnöret” introducerar det välkända begreppet ”Den hermeneutiska cirkeln” (eller hellre ”spiralen”):

Det första rättesnöret gäller den ständiga process bakåt och framåt mellan delarna och helheten som följer av den *hermeneutiska cirkeln*. Utifrån en ofta vag och intuitiv uppfattning om texten som helhet tolkas de enskilda delarna och utifrån dessa tolkningar relateras delarna i sin tur till helheten och så vidare. I den hermeneutiska traditionen betraktas denna cirkularitet inte som en ond cirkel utan snarare som en god cirkel, eller spiral, som pekar på möjligheten av en allt djupare förståelse av meningen. Problemet är inte att undgå cirkulariteten när man söker tolka meningen utan att träda in i cirkeln på rätt sätt.

Ett andra rättesnöre är att tolkningen av meningen avslutas när man har kommit fram till en *god gestalt*, till ett inre sammanhang i texten, utan logiska motsägelser.

Ett tredje rättesnöre är att man *prövar* deltolkningarna mot meningen hos texten som helhet och kanske också mot andra texter av samme författare.

Ett fjärde rättesnöre är att texten ska betraktas som autonom; texten ska förstås utifrån sin egen referensram, utifrån vad den själv säger om ett tema.

Ett femte rättesnöre för hermeneutisk tolkning av en text säger att man ska ha *kunskap om textens tema*.

Ett sjätte rättesnöre säger att det *inte* finns någon *förutsättningslös* tolkning av en text. Uttolkaren kan inte ”hoppa utanför” den förståelsetradition som hon lever i. Den som tolkar texten kan emellertid försöka göra dessa förutsättningar klara för sig och söka bli medveten om hur vissa formuleringar av en fråga till texten bestämmer vilka former av svar som är möjliga.

Ett sjunde rättesnöre säger att varje tolkning innebär förnyelse och kreativitet – *Jedes Verstehen ist ein Besserverstehen*. Tolkningen går utöver det omedelbart givna och berikar förståelsen genom att frambringa nya differentieringar och samband i texten och därmed vidga textens mening.<sup>217</sup>

<sup>215</sup> Om klaverutdrag, se vidare i kapitel 4, om komponerandet.

<sup>216</sup> Radnitzky, Gerhard: *Contemporary Schools of metascience* Akademiförlaget, Göteborg/Lund 1970 (*Kvales egen fotnot*).

<sup>217</sup> Kvale, Steinar & Brinkmann, Svend: *Den kvalitativa forskningsintervjun* (Andra upplagan) övers. Sven-Erik Torhell Studentlitteratur, Lund 2009, s. 226.

Det mesta av ”rättesnörenas” mening och innehåll har diskuterats ur olika, framförallt hermeneutiska, aspekter tidigare i detta avsnitt, men när det gäller det andra, det om en ”god gestalt” finns kanske något ytterligare att tillägga.

Något jag själv ofta erfarit att det slarvas en del med när det gäller operaöversättningar, särskilt när det gäller de mer snurriga buffaoperorna från 1700- och 1800-talen är: – *Vem* är egentligen kär i *vem*, och *när* skedde det? *Vem* bar fram lappen med knappnålen till *vem* och *när* och *hur*, och *hur* och *när* reagerade *vem* på detta när nu *vem* var närvarande? *etc etc*. det vill säga *vet* översättaren alltid detta? Rune Ingo har här några teoretiska ord på vägen och kallar allt sådant (och mer därtill) för *kopplingsförhållanden*. Han menar att *klart utredda* sådana är en *förutsättning* för goda översättningar,<sup>218</sup> och att en seriös och samvetsgrann översättare måste göra en så kallad *kopplingsanalys*:

Förhållandena mellan kärnsatserna och i vilken form dessa är representerade i den färdiga texten är givetvis av största vikt för både textens betydelse och dess form. En väsentlig del av den grammatikaliska analysen är det arbetsskede då man noggrant klarlägger hur de ursprungliga kärnsatserna kopplats till varandra i originaltexten. Med koppling avses olika signaler i språket, med vilkas hjälp mottagaren görs uppmärksam på kärnsatsernas inbördes betydelseförhållanden samt de lineariserings- och grupperingsoperationer som har utförts i enlighet med textstrategin. Koppling är här således inte liktydigt med den traditionella grammatikens konnektorer, konnektiver och konjunktioner. I koppling ingår också andra tecken på t.ex. samordning, underordning och inbäddning samt de kongruensfenomen som hör samman med verbens modus och tempus, vilka inverkar på hur texten uttrycker tempusförhållanden och kohesion såväl inom som mellan meningar. Hit hör även de olika sätten att signalera syftningsrelationer mellan delar av satser och meningar samt användningen av sådana textdelar som inte ökar textens basinformation utan endast förklarar textens sammansättning och disposition (metatext).<sup>219</sup>

Kärntexternas inbördes kopplingar bör på ett logiskt sätt motsvara utgångstextens kopplingar, om inte slaviskt så åtminstone i sådan utsträckning att översättningens information inte blir förvrängd. I kopplingsanalysen skall man därför fästa uppmärksamhet vid både formella och semantiska faktorer.<sup>220</sup>

Det här är ett långt, bökiigt och språkvetenskapligt citat, men som handlar om något mycket väsentligt, nämligen att noga reda ut och analysera vad som egentligen avses med det uttryckta. Språk kan till exempel vara ganska egensinniga och oväntade i sitt val av tempus. På svenska utbrister vi ju gärna ”vad roligt att ni kom!” när gästerna *anländer*, och i södra Sverige används ofta ”det *hade varit bra*” där rikssvensken säger ”det *skulle vara bra*”. Ingo exemplifierar med uttrycket: *Idag mötte jag den där kattflickan i parken*, där ordet *kattflickan* (ett ord med viss finlandssvensk anstrykning) beroende på situationen åsyfta: a) Flickan som har katt b) Flickan som brukar gå ut med en katt i parken c) Flickan som deltar i kattutställningar d) Flickan som är vig som en katt (i gymnastiken) e) Flickan som har ett kattlikt ansikte, men dessutom rentav f) Katten som är en ”flicka” (”honkatt”).<sup>221</sup> (Jag som växt upp med serietidningar på den tiden ”Batman” hette ”Läderlappen” associerar också till en av bifigurerna ”Cat Woman” som faktiskt hette ”Kattflickan” på svenska.) Det här kan inte nog understrykas, jag har varit med om mycket förvirrade ögonblick under repetitioner när oklarheter

<sup>218</sup> Ingo 2007, s. 55.

<sup>219</sup> Enkvist, N.E: *Tekstiltingvistikan peruskäsitteitä* (=“Basic Concepts in text linguistics”) Gaudeamus, Helsinki 1975 s. 24 (*Ingos egen fotnot*).

<sup>220</sup> Ingo 2007, s. 44.

<sup>221</sup> Ingo 2007, s. 46-47.

och missförstånd av den här typen ska redas ut, och det har ibland inneburit att hela regikoncept delvis fått arbetas om. Tilläggas kan att originallibrettisterna på 1700- och 1800-talen inte alltid kan sägas ha varit glasklara eller ens ha gjort sina egna ”kopplingsanalyser” ordentligt. Har de ändå det, så händer det att tonsättaren klåfingrigt, och utan att ha insett konsekvenserna, helt enkelt ändrat i de här relationerna. Det kan till och med vara så illa att den som skrivit musiken faktiskt inte själv förstått de förhållanden som librettisten uttryckt, det vill säga underlåtit att göra sin ”kopplingsanalys”.

#### 2.4.2 Överföringen

Ingo konstaterade alltså att överföringen är den delprocess ”som är mest förborgad och svårast att undersöka” något som alltså sysselsätter ”*think aloud*”-forskarna. I *Konsten att översätta* gör dock faktiskt Ingo själv ett försök att själv kartlägga sitt tänkande i översättandet av en liten dikt från finska till svenska. Om resultatet kan man ha olika åsikter, men det är tanken som räknas och det är ett lovvärt initiativ värt att studera.<sup>222</sup>

#### 2.4.3 Bearbetningen och ”The Pentathlon Approach to Translating”

Först ser man alltså till att ha klargjort vissa ”yttre” *situationella faktorer*. Exempel på detta är *skopos*-teorins fråga om *syftet* och för vem, alltså för vilken publik man gör sitt arbete, eller om det finns några andra krav från uppdragsgivaren (t.ex. minskningar i besättning och kortningar i omfång). Därefter har man utifrån dessa aspekter genomfört det mer ”basala” (men ack så komplicerade) översättningsarbete som innebär att ha klarat av att på ett tillfredsställande sätt sett till att *alla de fyra grundaspekterna är i sin ordning* (struktur, varietet, semantik och pragmatik). Till sist återstår den väldiga processen att ge sig in i Peter Lows femkamp, där grenarna dessutom, som det kommer att visa sig, tenderar att överlappa varandra i många avseenden. Det är nu, när ordmassan ska pressas ner i sin i värsta fall tiofaldigt normativa korsett som skickligheten, fyndigheten, bildningen och uppfinningsrikedomen hos översättaren ställs på ytterst intrikata prov.

##### Första grenen – Singability (sångbarhet)

Vad är egentligen sångbarhet? Det finns förmodligen lika många svar och åsikter som det finns operaälskare och -utövare i någon form, och det kan vara orsak att citera Ira Gershwin som menade att:

[...] that many a poetic line can be unsingable, that many an ordinary line fitted into the proper musical phrase can sound like a million.<sup>223</sup>

Sångbarheten (i den mån något alltså överhuvudtaget kan sägas om den) har framförallt en eufonisk (välljudande) och en prosodisk (språkets intonation, rytm och dynamik) dimension. Bägge har emellertid naturligtvis att göra med textens förmåga att förhöja och förstärka det som ska förhöjas och förstärkas tillsammans med musiken, alltså dess sceniska effekt eller ”framförandeeffektivitet” (”performability” – ett ord Low nämner, men med citattecken).

<sup>222</sup> Ingo 2007, s. 268-270.

<sup>223</sup> Gershwin, Ira: *Lyrics on Several Occasions* Limelight Editions, New York 1997 s. 48.

Eufonin rör till exempel att *lämpliga vokaler på långa toner* (Nida) och *höga och djupa toner ska ges lämplig vokalfärg och klang* (Dürr). Ronnie Apter försöker vara mer exakt i en essä från 1985:

... the size and shape of the oral cavity influence pitch production, thus limiting what vowels and consonants can be produced. High pitches require that the soft palate be raised. The higher the pitch, the higher the soft palate. The best vowels for high notes are i, a, ə, ɪ (those of *fee*, *father*, *but*, and *bit*), because the back of the tongue is down during their pronunciation. For low notes, the front of the jaw drops. The best vowels are o and ɔ (those of *boat* and *bought*). What voiced consonants are where depends on how they are produced — hard *g* and American *r* can be sung quite low; *l*, if produced with the tongue tip touching the center of the hard palate can be sung quite high. Unvoiced consonants for extreme pitches should be chosen for how well they shape the oral cavity for the following vowel and pitch.<sup>224</sup>

Men det är nog så att språkens egenskaper, sångarnas träning och inte minst sångarna själva sätter dessa ”regler” delvis ur spel. I min första opera *Hästen och Gossen* skrev jag en sopranaria, egentligen en hel kvinnoensemble – ”Att vara Rik” där höjdtönen låg på det sista ordet och fick finna mig i nesan att den konsekvent och gemenligen kallades ”Att vara Räääk” av hela ensemblen och teamet under produktionen. Senare har jag emellertid arbetat med åtskilliga sångerskor som inte haft några som helst problem med vokalen [i] på verkliga höjdtoner. Erik Lindegren vittnar om samma sak i en artikel i Dagens Nyheter den 29 Maj 1959:

Den nödvändiga kontakten med sångartisterna ger dessutom värdefulla och ibland överraskande erfarenheter. Det visar sig nämligen att de fonetiska grundreglerna vimlar av undantag. I de stora bravurpartierna är sångaren ytterst noga med att vokalerna ligger tacksamt till; men vad som är tacksamt för den ene är många gånger otacksamt för den andre.<sup>225</sup>

Det finns de som är så ortodoxa att de anser att man bör sträva efter att behålla vokalschemat i sin helhet när man översätter lieder och opera, och sådana försök har gjorts, men det är i mitt tycke att offra för mycket energi på en enda gren i femkampen. Till och med den annars ganska renläriga Marianne Tråvén konstaterar i sin slutsats:

Att återskapa originalets timbre (klang) är en nästan omöjlig uppgift, särskilt när originalspråket och målspråket tillhör olika språkfamiljer. Vissa aspekter av originalets timbre bör man emellertid, om de har musikalisk och stilistisk betydelse, försöka hitta ekvivalenter till i målspråket. Det gäller främst:

1. **Distinkta ljudkombinationer med stilistiskt värde.**
2. **Ljudkombinationer som faller på musikaliskt accentuerade eller emfatiska intervall.**
3. **Vokalt, sångtekniskt betingade ljudkombinationer.**<sup>226</sup>

Detta verkar vara en både rimlig och möjlig hållning. Vissa konsonantstaplingar kan också vara ytterst otacksamma i fel ögonblick, och man bör därför i operasammanhang kanske inte tala om ett leende som ”skälmskt” eller beskriva en viss sallad som smakandes ”västkustskt” om man kan undvika det (och det kan man i regel!), försåvitt inte detta är en avsedd och önskad komisk effekt. Å andra sidan skulle nog en Thomas Quasthoff<sup>227</sup> i högform förmodligen inte ha några problem med att med bibehållen skönhet och allvar leverera fem svenska konsonan-

<sup>224</sup> Apter 1985, s. 314-315.

<sup>225</sup> Tråvén 1999, s. 233. Elisabeth Söderström har berättat, att när Lindegren blev osäker på ett textställes sångbarhet, ringde han till henne om nätterna och bad henne sjunga det i telefonen. (personlig kommunikation, okt. 1995) (*Tråvéns fotnot*)

<sup>226</sup> Tråvén 1999, s. 240.

<sup>227</sup> Quasthoff, Thomas (\*1959), världsberömd tysk opera- och romanssångare. Se vidare kapitel 5.

ter i rad. Ett annat besläktat prosodiskt konsonantproblem kan kallas ”antalet konsonanter per tidsenhet” med vilket menas hur snabbt konsonantspäckad text i realiteten *kan* avsjungas, men det är – som så mycket annat – mycket individuellt från sångare till sångare (och från situation till situation), inte minst i vilken mån *viljan* finns att avstå sin *bel canto* och ”offra vackra vokaler” på uttryckets, teatralitetens och texttydlighetens altare. Men det är generellt sett ingen god taktik vare sig från översättare eller för den delen komponist eller originallibrettist att aggressivt driva ståndpunkter i konfrontation. Insikt, samarbete och samförstånd leder mycket längre, mycket snabbare.

Den prosodiska aspekten på sångbarheten innefattar sådana självklarheter som att man bör undvika det som halvt skämtsamt brukar benämnas ”bÉtoningar”, en fälla som för övrigt även ambitiösa tonsättare kan falla i när de skapar sin musik redan till originaltexten, och som dessvärre faktiskt förekommer rätt ofta. Såväl komponister som översättare har alltså en viss övertro på hur mycket av medvetna eller omedvetna felbetoningar som kan ”räddas” vid uttolkandet av de skrivna fraserna. För översättaren finns också några andra skarpa lägen. Ett problem som sysselsatte Lindegren är att italienskan har egenheten att kunna byta betoning i ett ord beroende på situationen och vad som ska uttryckas (”de fluktuerande ordaccenterna i den italienska prosodin gör det extra svårt att bestämma accentfördelningen inom satsen”<sup>228</sup>) och det förekommer (till exempel i *Don Giovanni*, som han då arbetade med) att ord upprepas, men med olika betoning.

[...] I särskilt upprörda ögonblick förskjuts ofta tryckaccenten eller betoningen. Ett trestavigt ord kan t.ex. omväxlande ha betoning på första, andra eller tredje stavelsen.<sup>229</sup>

Det finns dock fällor även här. Den uppmärksamme (och notkunnige) översättaren finner ibland att det som i förstone ser ut som felbetoningar ibland inte alls är det. Taktindelning och musikalisk gestik stämmer inte alltid överens och tonsättare (och musikaliska konventioner) kan lura ögat med finurliga förhållningar och till och med polyrytmik. Lasse Zilliacus<sup>230</sup> nämner Stravinskys polyfona melodilinjer som ibland presenterar flera parallella förlopp helt rytmiskt oberoende av varandras betoningsscheman eller den kadenskonvention i lite äldre musik som kallas ”hemioler”, då man, enkelt beskrivet, gör en ”stor” tretakt av två små, varvid en ”tung” betoning kan hamna på ett i ”normala” fall helt obetonat taktslag. Många betoningsproblem löses helt enkelt med ordbyten och omplaceringar i frasen, men det finns kinkigare situationer som när namnen på själva rollkaraktärerna har olika betoning i det språkpar man arbetar med. Ett känt specialfall som brukar vålla problem och som ofta tas upp i litteraturen om operaöversättning är *Carmen* där praktiskt taget hela världen, och framförallt det språk som titelrollen sägs tala, uttalar namnet på ett sätt, medan just språket operan är skriven på utgör ett unikt undantag. *Carmen* betonas i franskan på andra stavelsen, vilket i alla tiders har utmanat operaöversättares fantasi, men det finns också andra exempel: Boris, med efternamnet Godunov, i Musorgskijs opera, uttalas på ryska också med betoning på sista stavelsen (gäller också efternamnet) men det är åtminstone tsarens eget språk. Det här är faktisk en riktigt svår nöt, eftersom egennamnen ofta utgör själva höjdpunkten i många fraser.

<sup>228</sup> Tråvén 1999, s. 265.

<sup>229</sup> Lindegren, Erik: artikel i Dagens Nyheter, fredag 29 maj 1959.

<sup>230</sup> Zilliacus, Lasse: Föreläsning vid Operahögskolans översättarkurs, 24 oktober 2013.

En speciell musikalisk situation som ändå måste avhandlas är koloraturer. Det är bara vokallerna [a] och [o] (alltså svenskt å-ljud) som förekommer i den klassiska operalitteraturens koloraturer och strängt taget är det faktiskt de enda som fungerar. Visst finns enstaka undantag, men då oftast (som i fallet med den lantlige och burduse Osmin i Mozarts *Enleveringen*, som sjunger på vokalen [i]) som något slags stilbrytande eller komisk markör. Därför blir det, som Lasse Zilliacus påpekar, ofta ”ganska knepigt att variera sig” särskilt om de konstfulla rimflätningarna ska bibehållas, men det är inte ens det största problemet, utan ...

[...] den svåraste omständigheten här är att det måste vara ett ord som *berättigar* en koloratur. Man kan inte sluta med ett ”så” för att det rimmar med ”då”, utan det måste vara *just det ord* som är *knorren* på arian.<sup>231</sup>

*Andra grenen – Sense (mening och förnuft, men också – ”teatralitet”)*

Tradurre è un po' tradire  
 ("att översätta är att bedraga en smula"  
 – italienskt talesätt)<sup>232</sup>

I den här avdelningen ryms mycket som redan tidigare i olika former diskuterats, men det återstår åtskilliga aspekter och ”fall” där det här inte finns plats att ens täcka en bråkdel, så det får bli några axplock och ”fallstudier”. En fråga som brukar ställas är naturligtvis hur mycket man som översättare kan och får förändra, flytta och byta ut utan att just mening och förnuft förloras. Den har givetvis inget svar eftersom några kommer att hävda ”inget alls” medan andra menar att översättaren är en konstnär fri att, som med tecknaren Oskar Anderssons figur, ”göra vad som faller honom in”, möjligen med begränsningen att betraktarens illusion av att uppleva originalverket upprätthålls. En vanlig, och klok, tumregel formulerad av många luttade översättare är ”så exakt som möjligt, så fritt som situationen kräver”. Det uppstår då och då situationer där man måste förhålla sig tämligen fritt, kanske friare än man inledningsvis tänkt sig. Finns det till exempel något skäl att överhuvudtaget fundera på att byta ut namn på personerna i dramat? Apter & Herman beskriver hur de, under översättandet av Bedřich Smetanas (1824-1884) komiska opera *Dvě vdovy* (De två änkorna), bytte namn på styckets sure polis:

... the name *Mumlal* resonates with meanings “mutterer” and “grumbler” in the original Czech. We changed the name to *Grumlal* to retain some of the same resonance in English.<sup>233</sup>

Detta alltså när det gäller namn som har onomatopoetiska kvaliteter, eller rentav betydelser, som är obegripliga på målspråket. När min far Lars översatte *Les Brigands* (”Frihetsbröderna”) av Jacques Offenbach till svenska på 1950-talet, bytte han ut huvudrollens namn från originalets *Falsacappa* till *Stralamador*. Det ursprungliga namnet har, i denna muntra samhällskritiska operett, en anspelning på det faktum att alla ständigt klär ut sig (den utspelar sig i Italien: *falsa cappa* it. *falsk mantel/kappa/huva*), medan Lars på samma sätt använder det gamla svenska slangordet för sno, stjäla, det vill säga *strala*. Han gjorde alltså precis det Apter/Herman förespråkar men han bytte också av två helt andra skäl. Det första att namnet, som upprepas otaliga gånger, är mycket svåruttalat för en svensk ensemble. Det andra att slutstavelens betonade öppna a-ljud är ett fonem som praktiskt taget aldrig förekommer i svenskan,

<sup>231</sup> Zilliacus, 2013.

<sup>232</sup> äv. Traduttore, traditore! – ”översättare, förrädare!”

<sup>233</sup> Apter & Herman 1991, s. 112.

vilket omöjliggör alla de hundratals rim på namnet som finns i originalet, något även tidigare översättare av stycket uppmärksammat. I den tidigare svenska översättningen (signerad Ernst Wallmark 1834-1910) hette rövarhövdingen *Montedafior*, vilket antagligen är någon anspeling som inte går att förstå längre (namnet betyder – om det hade innehållit ett ”slut-e” *-fiore* – ung. ”blommande berg” eller kort och gott – ”Blomberg”). Sannolikt var skälet till namnbytet emellertid detsamma, då ursprungsnamnet alltså vore en mardröm för såväl svenska sångare att uttala som för översättaren att rimma. Lars hade antagligen studerat den gamla översättningen och upptäckt hur bra ändelsen ”-fjår” faktiskt är att rimma på och så att säga ”förbättrat” det i enlighet med originalets intentioner. Det här förekommer givetvis främst i ”lättare” och/eller mer okända verk, men det tål att påminna om att *Don Giovanni* byter namn till sin spanska motsvarighet *Juan* på såväl tyska som svenska. Rossinis *Guillaume Tell* (originalet är alltså franskt) brukar oftast heta Wilhelm hos oss (och – givetvis – i Tyskland) och *Guglielmo* i Italien. Men i de senare fallen rör det sig snarare om nationella namnformer, och där gäller med andra ord i opera ungefär samma praxis som med historiska regentlängder.

Apter och Herman skriver om ett annat intressant exempel där de, trots allt, valde att inte skifta ut namnen på personerna men istället gjorde det på platsen. *La traviata* är en italiensk opera (1853) med musik av Giuseppe Verdi (1813-1901) till ett libretto av Francesco Maria Piave (1810-76), baserad på en scenadaption från 1852 av en roman *La dame aux camélias* (1848) skriven av Alexandre Dumas d.y. (1824-95). Både pjäsen/romanen och operan tilldrar sig i det då samtida Paris alltså mitten av 1800-talet och partituret innehåller flera tydligt franskt färgade musikslag. *La traviata* är ändå, trots detta, en i alla avseenden italiensk opera med italiensk musik. Eftersom konventionen på Verdis tid krävde att rollerna i en italiensk opera skulle ha italienska namn (annat var det alltså senare med Puccinis *Butterfly*, Dick Johnson och Turandot) så har Dumas Marguerite Gautier blivit till Violetta Valéry och Armand Duval till Alfredo Germont. Då uppstår en lätt märklig situation. Apter och Herman fortsätter:

Now, while it may seem strange to contemporary audiences to hear Frenchmen with Italian names singing in Italian, it becomes truly silly when Frenchmen with Italian names are singing in English. What is a translator to do? One possibility is to change the names back to their original form. However, this means that the names then never fit the music at the locations in the score where they originally occur, and, to fit the music as written, the names then have to be reset on different notes. This requires a tremendous effort and is only occasionally worthwhile. Or, it might be possible to invent new French or pseudo-French names which do fit the music at the names' original locations. However, the opera *La traviata* is much better known to English-speaking audiences than is the French play, and so are the Italian names in comparison with the original French ones. Therefore, most audience members will ask, “Why change the characters' ‘real’ names at all when they already fit the music perfectly?” And, of course, no amount of name-changing alters the dramatic absurdity of Frenchmen in France, whatever their names, singing Italian music.

Our decision for *La traviata* was to leave the characters' names alone but change the place names so as to mute references to Paris and other locations in France, thereby making the setting of the opera more vague. [...] <sup>234</sup>

Ett i mitt tycke elegant sätt att rädda både mening och förnuft. Det här kanske kan verka vara en konstruerad eller till och med överdriven situation, men icke! Det typiska är ju att det är den hela tiden närvarande och förhärskande musiken som så att säga ställer till problemet, en pjäs-

<sup>234</sup> Apter & Herman 2000, s. 29-30.

översättning skulle aldrig ställas inför den här sortens problematik. Ett exempel till på samma sak, men från den närliggande musikalgenren, är varför Eliza måste sjunga något så egendomligt som ”Den spanska räven rev en annan räv” på svenska, ”Det gol og mol i solen en spanjol” på norska, ”En snegl på vej'n er tegn på regn i Spanien” på danska och ”Vie fiestaan hienon miekkamiehen tie” (”till fiestan går den fine svärdsmannens väg”) på finska i *My fair lady?* Varför hela tiden detta tjat om *Spanien*? Syftet med ramsan (som bekant lyder den i original ”The rain in Spain stays mainly in the plain”) är ju att avslöja och skilja ett dialektalt uttal från ett högspråkligt. Den finns heller inte i Shaws betydligt svartare ursprungspjäsa *Pygmalion*, men gjorde den det, hade antagligen översättningarna sett annorlunda ut, inte på grund av svärtan utan teatersituationen. Men Frederick Loewe (1901-1988, född i Berlin som Friedrich Löwe – det är inte bara operahjältar som byter namn när de byter språk!) har tonsatt ordleken med några närmast avsiktligt parodiska ”caramba”-rytmer och -ackord. Återigen är det musiken som tvingar fram denna faktiskt ganska krystade textlösning. Exemplet finns både hos Ingo<sup>235</sup> (som helt ignorerar det spanska ”temat”) och Franzon<sup>236</sup> (som i mitt tycke på ett märkligt sätt undervärderar musikens påverkan på översättarnas ansträngningar<sup>237</sup>). Alla de här översättningarna gjordes emellertid runt 1960 i samband med uruppförandet, och eftersom musikalen därefter gjort sådan världsomfattande succé kan man konstatera att senare översättare tagit sig vissa friheter. Eftersom alla ”vet” att Eliza ska sjunga om spanska rävar, vågade Göteborgsoperan häromåret variera det hela på *äkt-götebôsskt* vis. ”All nederbörd förstörde körsbärsskörden” hette det istället där. En åhörare som inte känner till ”originalet” undrade kanske över den spanskparodiska musiken som ackompanjerar dessa körsbär. Den här typen av ”meta-humor” är också vanligare i ”lättare” musikteater och påminner till exempel om när Povel Ramel byter ut väntade rimord. (”Snart slutar livets visa och tillvarons refräng, så låt mig vila ut i min gamla, sköna schäslong ...” etc.)

Tidigare har jag belyst operan *Death and the Maiden* och översättningsproblemet när ett ”sekundärspråk” med en speciell relation till ”huvudspråket” eller med ett annat syfte finns med i själva den dramaturgiska strukturen. Ett ännu mer intrikat och komplicerat problem uppstår när musikdramats struktur och/eller syfte innebär någon form av konflikt med målspråkets kultur vid en överföring. Apter & Herman har skrivit en del om det dilemma som inställde sig när de av förlaget *Ricordi* fick i uppdrag att förse den källkritiska utgåvan av Donizettis *Maria Stuarda* med en engelsk text (för övrigt en utgåva framtagen av den svenske musikforskaren Anders Wiklund). Maria Stuart och hennes kusin Elisabet konkurrerade om den engelska tron under senare delen av 1500-talet (det finns bevarade brevväxlingar mellan dem, men de möttes faktiskt aldrig i verkligheten). Historien skrivs av segraren, och britterna har alltsedan dess lärt sig se Elisabet som en av örikets förnämsta regenter, medan Maria var papist och en farlig förrädare som stämplade mot den rättmätiga, och av Gud givna, makten. Donizettis opera från 1835, och dess libretto av Giuseppe Bardari, uttrycker, förutom det ohistoriska i deras fysiska möte, däremot den italienska (= katolska) synen på saken och håller Maria som hjältinna och sedermera martyr, dödad av en mördare som dessutom orättmätigt tillskansat sig tronen.

<sup>235</sup> Ingo 2007, s. 27-28.

<sup>236</sup> Franzon 2009, s. 208.

<sup>237</sup> ”Intressant är förstas att alla tre målsånger [svenska, danska, norska] bevarar referensen till ’Spanien’, som den eldiga musiken tänks påminna om, även då ordet inte avslöjar en uttalsskillnad” (s. 208). ”... där ’fiesta’ [finska] i stället för ’Spanien’ konnoterar den sydländska lössläppheten.” (fotnot s. 208).



Elisabet var nämligen född i fadern Henrik XIII:s andra äktenskap, men skilsmässan i det första var inte sanktionerad av den heliga stolen i Rom, varför katoliker alltid ansett att Maria därmed var den som kom först i successionen.<sup>238</sup>

I paret Apter & Hermans ”semiotiska kollision” står översättaren naturligtvis i en delikat situation, där det enklaste givetvis är att inte göra någonting alls, men då kan resultatet kanske i bästa fall bli egendomligt, i värsta fall obegripligt, åtminstone för en publik som förväntar sig såväl dramatik som något slags historieskrivning. Ett av besluten blev att byta ut namnen till sina engelska motsvarigheter, trots att det innebar mycket arbete med omplaceringar i texten. Båda huvudpersonernas namn skiftar i såväl betoning som stavelseantal (*Elízabeth – Elisabétta, Máry – María*). I en längre essä: ”A Semiotic Clash in *Maria Stuarda*: Music and Libretto versus the Protestant Version of British History”<sup>239</sup>, går de noga igenom alla överväganden, kompromisser och förändringar de gjorde i materialet med ambitionen att skapa en spelbar och för en engelsktalande publik trovärdig version av operan. I en annan artikel summeras det viktigaste:

We decided to accede to what we believed to be the creators’ intent and translate the opera as if it were a historical drama, despite its deviations from historical fact. We gave the characters their correct historical names, despite the problems this caused in setting those names on the existing music. And we tried to make prominent the arguments of William Cecil, the one character in the opera who consistently states the true historical reason for Elizabeth’s execution of Mary: the threat that Mary’s very existence posed for both Elizabeth’s throne and her life.<sup>240</sup>

Apter & Herman valde alltså att förändra texten och delvis funktionen och karaktären hos en annan roll, William (Guglielmo) Cecil, men gör också mycket klart att en engelsktalande publik antagligen fullt ut hade accepterat ett *italienskspråkigt* framförande av samma opera – men – att det faktiskt är irrelevant ur översättarens synvinkel, för:

[...] When translated into English, the clashes reveal themselves full force, and translators must constantly choose whether to highlight them, let them stand, or blur them.<sup>241</sup>

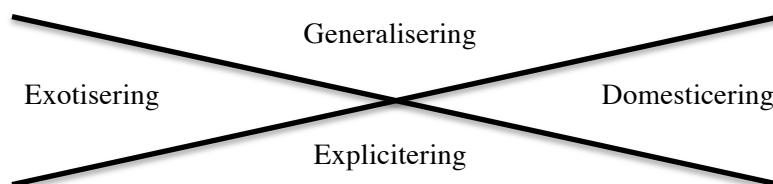
Det här kan synas som ganska drastiska förändringar, och kanske till och med ”mer våld än nöden kräver” men är inte alls ett ovanligt ämne inom forskningen om *funktionell* översättning, alltså översättningar som ska kunna verka på samma sätt som sina original (och inte behöva vara försedda med gigantiska notapparater). Går man ner i mikroperspektivet, i textens detaljer, dyker sådana här problem hela tiden upp i form av vad som kan benämnas ”kulturspecifika källtextelement”. Johan Franzon har skrivit en del om detta, till exempel hur olika danska översättare hanterat tids- och platsbundna begrepp i Bellmans sånger. Fredmans epistel 42 börjar med en tämligen egendomlig och föråldrad spelkortsterm ”Ren Calad jag spår och tror”. Franzon visar på olika möjliga översättningsstrategier, främst fyra:

<sup>238</sup> Nu ska inte hela denna delvis annorlunda historieskrivning skyllas librettisten Bardari. Drottningmötet är till exempel en uppfinning av Friedrich Schiller (1759-1805), vars pjäs *Maria Stuart* från år 1800 utgör operans ena underlag och som Bardari dessutom mötte i en italiensk översättning signerad ingen mindre är Andrea Maffei (1798-1885, som senare kom att arbeta tillsammans med Verdis librettist Piave på librettot till *Macbeth*). Operans andra underlag är en pjäs från 1778, *Maria Stuarda* av italienaren Vittorio Alfieri (1749-1803) som i sant katolsk anda upphöjer Maria från förrädare till helgon.

<sup>239</sup> Apter & Herman 2005, s. 163-184.

<sup>240</sup> Apter & Herman 2000, s. 33.

<sup>241</sup> Apter & Herman 2005, s. 164.



Ett spänningsfält går således längs kulturlinjen mellan *exotisering* (bevarande av främmande element) och *domesticering* (ackulturation och naturalisering), medan ett annat längs specificeringsgradslinjen mellan *generalisering* (använda generellare uttryck) och *explicitering* (göra klagörande tillägg). I en av Bellmanöversättningarna byts begreppet ut mot en bridgeterm. Bridge fanns inte på 1700-talet, så det kan därmed sägas vara en *domesticering*. En annan väljer att istället kalla det ”en vinnarhand” som är en form av *explicitering* och en tredje att utsluta referensen, vilket är en typisk *generalisering*. Ingen väljer alltså i det här fallet att försöka översätta den ålderdomliga termen till danska vilket skulle vara exempel på en *exotisering*.<sup>242</sup> Den här typen av praktiska överväganden gör alla översättare – och i alla genrer – ständigt. Hela det här avsnittet har egentligen diskuterat sådana strategier också när ”den lilla detaljen” – som i fallet med *Death and the Maiden* eller *Maria Stuarda* – visat sig vara betydligt större eller till och med hela dramaturgin i stycket. Objektet i Franzons egen undersökning, musikalen *My Fair Lady*, bär på många sådana problem, till exempel hur man i olika nordiska kulturella kontexter valt att hantera Higgins aristokratiska högengelska visavi Elizas cockneydialekt, och Franzon döljer inte sin förtjusning över hur väl det lyckades i ett fall. Den norske översättaren (och kände författaren) André Bjerkes levnadstecknare Jan E Hansen beskriver hur han ”med stor suksess gjendiktet *My Fair Lady* som et finurlig inlegg i norsk språkstrid”<sup>243</sup>, det vill säga den som rasade under en stor del av 1950- och 60-talet i Norge (mellan det vi kallar bokmål och nynorska).

Det är dock som om operaområdet (dock med det lysande undantaget Apter & Herman) verkar ha en viss ångest inför det faktum att en översättning *alltid innebär en förändring och anpassning*. Tråvén citerar Levý och nämner några av dessa strategier, men bara som exempel på försvagningar av lödigheten och kvaliteten i översättningen (”Detta brukar kallas lexikalisk utarmning av texten”):

1. Ett allmänt begrepp används istället för ett specifikt.
2. Ett neutralt ord får ersätta ett känsloladdat.
3. Otillräckligt bruk av synonymer reducerar omväxling i uttrycket.<sup>244</sup>

Modern översättningsforskning menar alltså att det är långt ifrån säkert att detta alltid kan sägas bli resultatet av översättarens nödvändiga kompromisser.

I Lows ”The Pentathlon Approach to Translating Songs”, som främst handlar om översättning av sånger, är *Sense* en kort avdelning. Eftersom här innefattats även grenen *Teatralitet* i ämnet för rubriken när det gäller operaöversättning blev den således mycket mer omfattande.

<sup>242</sup> Franzon 2009, s. 108-109. Franzon hänvisar i fallet med Bellmanöversättningarna till Leif Bohns föredrag ”At oversætte Bellman” från 1996.

<sup>243</sup> Franzon 2009, s. 49.

<sup>244</sup> Levý 1969, s. 111 (*Tråvéns egen fotnot*).

### Tredje grenen – Naturalness (naturlighet)

”[...] långsökta eller ovanliga ord är alltid malplacerade i en aria som skall behaga.”  
(Mozart i ett brev till fadern från München 5 dec. 1780.)<sup>245</sup>

Här innefattas sådant som bruk av egendomliga eller anakronistiska ordval, omvänd eller på annat sätt onaturlig ordföljd med mera. Min far Lars, som översatt många pjäser, sånger och libretton, brukade utfärda ett generellt förbud mot att använda de visserligen svenska, men i hans tycke oerhört fåniga, för att inte säga motbjudande, orden *ej* och *blott*. Skulle man följa hans råd till punkt och pricka finge<sup>246</sup> man, om man tittar i den svenska såväl översatta som inhemska sång- och opera-, men även schlagertraditionen, skriva om ganska mycket, för att inte säga det mesta. Det är nämligen många som har upptäckt hur oerhört lätt det är att i vissa situationer ersätta orden *inte* och *bara*, som är tvåstaviga, med just dessa ålderdomligare, men långt ”onaturligare” enstaviga synonymer, men vackert blir det *ej*, *blott* enklare för stunden. På en scen låter det i allmänhet hemskt.

Bruk av omotiverad omvänd eller på annat sätt tillkrånglad ordföljd är ett annat snarlikt och vanligt problem, med samma sceniska resultat. När man översätter enskilda sångtexter är detta ganska självklart, sånglinjerna ska för det mesta ha raka och okonstlade (om än konstfulla) uttryck, men när det gäller sånger i teatersammanhang och operatexter är det dock bra att vara uppmärksam på att vissa rollfigurer någon gång och i något sammanhang kan ha allt vinna på sådan ”onaturlighet” som just bruk av ålderdomliga ord och besynnerliga ordföljder som stilmedel för att uttrycka deras skruvade karaktärer. Detta även om det inte finns i originalet, där kanske någon för målspråket otillgängligare ”effekt” används (som exempelvis det tidigare exemplet med Väinö Linna på isländska, som helt saknar dialekter, visat). Men det är ju – trots allt – ett specialfall. Någon gång kan också hela atmosfären i stycket, eller dess karaktär kräva ett slags ålderdomlighet, där just sådant som ordföljder och de ovan nämnda orden ”*ej*” och ”*blott*” kan tjäna som markörer för en tid eller känsla. Men det är en mycket svår och subtil konst som Warburton beskrivit och problematiserat ovan (”Man får nöja sig med att skjuta in tidsbundna språkelement som stil- och tidsmarkörer i texten”).<sup>247</sup>

### Fjärde grenen – Rhythm (rytm)

[...] the translator’s most difficult problem, matching foreign rhythms. In language, rhythm is made up of stress and burden. Burden refers to the time it takes to say a syllable in normal speech. The longer a syllable takes to say, the longer or heavier its burden is said to be. While music sometimes deforms language rhythms, it often follows them. A translator dealing with a rhythm highly different from that of his own language may have trouble finding a natural-sounding line. Each foreign language presents the translator with a different set of difficulties.<sup>248</sup>

Idealet för en översättare är naturligtvis att följa originalets notbild i vad gäller antalet stavelser per notvärde, att överhuvudtaget inte förändra notbilden för att passa in på fler (då man delar upp exempelvis en fjärdedelsnot på två åttondelar) eller färre stavelser (då man binder över

<sup>245</sup> [...] *ausgesuchte, oder ungewöhnliche Wörter sind in einer angenehmen aria allzeit unschicklich* (övers. Nils-Olof Franzen, 1991).

<sup>246</sup> Konjunktiver är kanske inte heller så bra i en scenisk text ...

<sup>247</sup> Warburton 2003, s. 31.

<sup>248</sup> Apter 1985, s. 316.

där tonsättaren inte gör det) etc. Detta är idealet, och till och med en socio-lingvist som Nida sätter de ”rytmiska” kraven främst på sin ”kravlista” (1. fraslängd och stavelseantal, 2. placering av tryckstarka stavelser, före vokalfärg och annat) men hur är det i verkligheten?

Det första man kan göra är att undersöka om den aria eller det parti man översätter har fler ”verser”, eller utskrivna upprepningar, samt (här har man nytta av såväl klaverutdrag som – i bästa fall – partitur) se efter om sånglinjerna följs av orkesterinstrumenten, och om frasen uppvisar varianter som man kan ”ha nytta av”, vilket nämligen inte är helt ovanligt. Det andra man kan konstatera är att om man studerar verk av tvåspråkiga tonsättare som Offenbach (tyska-franska) kan man se att hans operetter, som alltid och nästan omedelbart fanns i dubbla versioner – en franskspråkig så kallad Paris-version (för mindre orkester) och en tyskspråkig så kallad Wien-version (för större orkester) – så är generositeten mot rytmiska avvikelser mellan språkversionerna chockerande stor. Här delas notvärden upp, här överbinds och upptakter läggs till och dras ifrån i en aldrig sinande ström. Men återigen – han verkade i en genre som inte betraktas som lika sakrosankt som de stora italienska romantiska operorna – och detta notbildsväld bör kanske ändå inte tillgripas annat än ”i nödfall”. Översättaren kan då stärka sig med att åtminstone befinna sig ”i gott sällskap”.

Italienskan, men även franskan (je *t'aime*) och engelskan (*I can't*) har ”sedan urminnes tider” ett långt friare förhållande till det som brukar kallas *elision* eller *elidering* än svenskan. Vi *kan'te* skriva så, även om vi säger det och det är fullständigt kongruent med dessa språks skriftspråkliga bruk, också i tämligen ”höga” sammanhang. Det skulle helt enkelt uppfattas som ”bondskt”, ”dialektalt”, eller – än värre – ”stockholmskt” om en översättare, för att vinna två stavelser, valde ”körgår'n” i stället för kyrkogården, även om så hela Stockholms överklass använde detta uttal vid tiden för premiären på exempelvis Verdis *Falstaff* (1893), vilket finns belagt i inspelningar och till och med upptaget i SAOB. Än värre blir det då för den svenska översättaren när detta varieras, det vill säga – som Lindegren skriver:

[...] i en stor ensemble händer det ofta att kompositören än eliderar och än – för större eftertrycks skull – skiljer på de två orden och därmed spräcker det mödosamt åstadkomna svenska versschemat.<sup>249</sup>

Italienskan har också ett ganska speciellt sätt att räkna stavelser i sin poesi (vilket Tråvén är föredömligt utförlig i att beskriva<sup>250</sup>). Man använder exempelvis *troncamento* (ett slags konstfull elidering) och *sinalefe* (vanlig hos Da Ponte) som betyder att man drar ihop stavelser vid vokalmöten till motsvarande en/ett notvärde, till exempel två ”Coperto\_ìl terreno” (Donna Annas aria *Or sai chi l'onore*) eller till och med tre ”La piccina\_è\_ognor vezzosa” (Leporellos katalogaria) och mycket mer, något som kan göra livet svårt för översättaren.

Andra spåk är också betydligt generösare mot sina diftonger än vad svenska är. *Poet-ry* ryms på två noter medan *po-e-si* normalt skulle tarva tre, etc. etc. *Poem* skulle liksom svenskans *dikt* bara behöva en (*po-em* däremot två), men... – här uppvisar däremot franskan plötsligt en egenhet som Apter tar upp:

<sup>249</sup> Lindegren 1959.

<sup>250</sup> Tråvén 1999, s. 76-88.

In sung French, by convention, many extremely light syllables are pronounced which are not enunciated in spoken French. "Vive la medicine !" four syllables when spoken, when sung rates seven "Vi-ve la mé-de-ci-ne !" <sup>251</sup>

Det här exemplet är från översättandet av Gonouds *Le médecin malgré lui* (En tonsatt Molière-komedi som brukar heta "Läkare mot sin vilja" på svenska). Vår franska poesi-motsvarighet *poème* skulle, trots sin "generösa" diftongbehandling och sin talspråkligt stumma slutändelse, alltså ändå behöva två noter. <sup>252</sup> Det här "franska" problemet med de tonsatta, men normalt uttalade stavelserna, stötte min far Lars och jag på, när vi översatte en liten enaktare av Jean Françaix: *Paris à nous deux* i början på 80-talet, så det är en i högsta grad levande fransk praxis. <sup>253</sup>

Ett svenskt (och norskt) specialfall är skillnaden mellan grav (tvåstavighets-) och akut (enstavighets-) accent som i änden (den helige) respektive koreanskän (kvinnan) och ánden ("tvåan" eller den mindre ankan) respektive koreánskan (språket), en skillnad som märkligt nog är omöjlig att upprätthålla om anden blir gräs-and(e) eller om språk och kvinna hamnar i Nord- eller Sydkorea (och som dessutom oftast inte är möjlig för exempelvis en dansk, utan ganska omfattande svensk eller norsk språkträning, att överhuvudtaget uppfatta – jag har faktiskt provat detta i praktiken!). Det förekommer så sällan, så sällan, men *skulle* en situation uppstå där det förekommer en förväxlingsrisk mellan spiritus och fågel (eller något liknande) så kan det vara bra att veta att svensk tvåstavighetsaccent sångligt är omöjlig att utföra på två upprepade toner. Den kommer att ljuda som en enstavighets-dito hur gestaltande sångaren än försöker vara.

Tänk till exempel på *Blinka lilla stjärna ...* där samtliga stavelsepar egentligen är tvåstavighetsaccentuerade (men där ingen förväxlingsrisk finns) och skillnaden om man sjunger orden på en skala (uppåt- eller nedåtgående är egalt). Detta är återigen ett exempel på vad Golomb (ovan) kallar "suprasegmentals" där musiken alltid vinner över texten, något Franzon också illustrerar med exemplet "Trygga räkan" (se fotnot under 2.2.1 ovan).

Hela det här lite "stela" svenska *icke-användandet* av diftonger, elideringar och annat är emellertid bara att betrakta som en *praxis*, och skulle jag uppmana svenska operaöversättare till någonting så vore det faktiskt att *utmana* denna (vissa gör det redan!). Varför skulle inte en Leporello kunna sjunga "kan'te" och en Don Giovanni "körgår'n"? Alltså, dags för en svenska operaöversättares upplysta *neologi* (med *tre* sjungna stavelser!). En sådan betonar förnuft och rationalism och avvisar dogmer. Jag menar att ni har tonsättarna med er, om än inte ännu lingvisterna eller de mer fanatiska operaälskarna (men de senare kan förmodligen ändå inte vinnas till att förmås uppskatta översättningar överhuvudtaget!).

<sup>251</sup> Apter 1985, s. 316.

<sup>252</sup> Däremot skulle jag utan vidare använda två "not-stavelser" för namnet *Pau-lus*, eftersom det känns som en import, och *Paul* också heter, och ibland stavas, *Pål* på svenska. Det bör dessutom också noteras att Apter i det inledande citatet gör skillnad på *stress* det vill säga betoning/accents och *burden*, alltså stavelselängd (men också, givetvis, "börda" en dubbelmening *hon* – Ronnie är också ett kvinnonamn på engelska, se kopplingsanalysen ovan – använder i titeln på sin essä). För det mesta sammanfaller dessa i engelskan liksom i svenskan, men det syftar ursprungligen på grekiska och romanska språks versmått som snarare räknar långa och korta stavelser än betonat/obetonat. När *burden* är viktigt brukar det betyda långa, ofta höjdtoner, och då har vokalfärgen också betydelse (se ovan – "Singability").

<sup>253</sup> Originalen var från 1950-talet, och uppfördes av studenterna på Nadia Boulangers berömda parisiska kompositionsskola *Le Conservatoire Américain* där, vid själva uruppförandet, två av de medverkade studenterna hette Ulf Björlin och Mikis Theodorakis!

### Femte grenen – Rhyme (rim)

Verser är helt outhärliga för musiken  
– men rim för rimmets egen skull  
är det skadligaste av allt.  
*Mozart i brev till fadern d. 13 okt. 1781*<sup>254</sup>

Puristerna anser givetvis att ett rimschema skall hållas, punkt och slut. Men då blir det även här strängt taget ingen översättning gjord. Apter & Herman påpekar också att italienskan är mycket regelbunden och därför ovanligt rim-rik, medan exempelvis engelskan (liksom svenskan) är ett mera rim-fattigt språk, där dessutom längre sekvenser på ”kvinnliga” rim det vill säga obetonade slutstavelser, ofta tenderar att ge en oönskad, ganska löjlig effekt – ”à la Gilbert and Sullivan”, skriver de. I Sverige skulle man kanske använda beteckningen ”grötrim”.<sup>255</sup> Lasse Zilliacus påpekar dock att man också måste se till rimmets funktion i själva formen, såväl den musikaliska som rent ”textliga”, när man gör sina val.

Rim är inte bara en fjäder i hatten för ambitiösa översättare som vill visa sig på styva linan, utan *rim är för örat vad punkt och komma är för ögat* när vi läser en text, och det är också musik. Det är en mycket väsentlig del av ordmusiken, därför att det är i högsta grad formbildande.<sup>256</sup>

Det finns anledning att här citera en lite längre, och mycket tankvärd passage ur min fars förord kallat ”Översättarens dilemma” till sin kända översättning av Ibsens *Peer Gynt*:

Icke ens Hefaistos, han som smidde blixarna åt Zeus, skulle kunna smida om rimmen i Ibsens *Peer Gynt* utan att - åtminstone en gång per sida - dikta till något, dra ifrån något, ersätta ett med ett annat och ett annat med ett tredje, övertolka och utelämna, försämra eller hitta på något ur egen fatatur, kort sagt ”spåna i Ibsens anda” som det brukar heta bland teaterfolk.

Går man igenom pjäsen noggrant, ord för ord, vers för vers - och det måste ju en översättare göra - tycker man sig finna att Ibsen ibland hade det ganska jobbigt med det ideliga rimmandet han också. Det har inte alltid varit lätt för honom att sätta en bjällra på varenda svans i detta lämmeltåg av rim. Alltså låter han ofta en rad sluta med t.ex. ”som jag kan förstå” för att lämna fritt för ”blå”, eller ”gå” eller ”på” i den följande. För att inte tala om de många rimpar där den första raden slutar på ”dessvärre” och den andra raden slutar på ”min herre”. Det är inte lätt.

Någon misstänker kanske att jag själv gjort det lättare för mig genom att, i princip, utelämna rimmen. Jag medger att jag kanske hoppades det. Men det blev inte så. Vad man offerar i rim - att man offerar *något* är jag helt medveten om - måste man återvinna i reson. Här gäller det inte ”på ett ungefär vad det står” utan ”exakt vad det står”. Ett enda ordval har tagit mig timmar, ibland dagar. ”Norskan är så djupsinnig”, lär Hjalmar Gullberg ha sagt och det ligger någonting i det. Jag har gjort vad som stått i min makt för att komma urtexten så nära som möjligt. Det är mödosamt att loda norskans odefinierliga djup.

Nu innehåller översättningen ändå en hel del rim. Jag har, kan man säga, följt principerna hos en klassisk opera: recitativ, ”talade” partier är orimmade, ariorna, de lyriska avsnitten, *sången* är rimmad. Scenen med Åses död är inte så tätt rimmad som originalet. Men *rimmad* måste den vara. Det känns. Och sådana känslor och instinkter har jag följt. När *Peer* talar för sig själv räcker det med rytm. Men när han eldar upp sig till en vild egocentrisk yra, då måste rimmen till. Åse, som är jordbunden och klarsynt, sliten mellan sin kärlek till och förtvivlan för sonen, hon behöver inga rim. Lika lite som Hamlet, Lear eller Lady Macbeth.<sup>257</sup>

<sup>254</sup> *Verse sind wohl für die Musik das Unentbehrlichste, aber Reime – des Reimens wegen – das Schädlichste* (övers. Nils-Olof Franzén 1991).

<sup>255</sup> Apter & Herman 1991, s. 103 (Gilbert & Sullivan var det sena 1800-talets stora brittiska operettmakare).

<sup>256</sup> Zilliacus, 2013.

<sup>257</sup> Ibsen, Henrik: *Peer Gynt – En Dramatisk Dikt* (övers. Lars Forssell) Forum, Sthlm 1976 s. 7-8.

Kan man vinna i klarhet och exakthet, är det med andra ord en god idé att vara lite liberalare med rimmen. Peter Low menar att det är just här hans ”pentathlon approach” verkar bäst, eftersom den motverkar en stelhet i tänkandet översättaren lätt hamnar i när denna till varje pris försöker upprätthålla rimmens plats. Han citerar också André Lefeveres kritik av några engelska Brecht-översättningar som, på grund av rimmandet, sägs leda till ”excessive padding”<sup>258</sup> (överdriven stoppning/fyllnadsgods – apropå ”spåna i Ibsens anda”). Går man till andra musikdramatiska genrer så menade den legendariske Oscar Hammerstein, Stephen Sondheims läromästare och i radarpar med Richard Rodgers författare till ett pärlband av kända musikalerna, vars credo var att publiken måste höra sångtexterna hela tiden i medvetande om dramats berättelse, att:

“[...] rhyme should be unassertive, never standing out too noticeably,” for “if a listener is made rhyme-conscious, his interest may be diverted from the story of the song.”<sup>259</sup>

Något alltså Mozart är inne på. Istället för ”eländiga rimmerier” finns det också åtskilliga andra ”trix” som används, där svenskan (– som vanligt! – frestas man skriva) är betydligt strängare. Så kallade ”halvrim” som assonanser, inrim och alliterationer brukas flitigare bland andra rimfattiga språk, och var också vanligt i fornsvensk diktning, men det finns fler ”rim-kusiner” än så. Apter listar ”*off-rhyme* (line/time), *weak rhyme* (major/squalor), *half rhyme* (kitty/pitted), and *consonant rhyme* (slat/slit)”<sup>260</sup>. Men det finns trots allt också tydliga tillfällen då ”det skadligaste av allt” vore att missa ett ordentligt ”hel-rim”. Rim med reson, helt enkelt.

#### Ytterligare aspekter...

Finns det ännu fler grenar att ta hänsyn till, eller någon parameter bland Walter Dürrs sju och Tråvéns tio aspekter som inte täcks in i Lows femkamp, sedan jag inkorporerat teateraspekten i *sense*-disciplinen? Tråvén tar upp något hon kallar ”musikalisk retorik”, i själva verket en av teserna i hennes avhandling, och som sammanfattningsvis kan sägas vara en serie ”retoriska regler” som hon menar hela kompositionssättet underkastats sedan början av 1600-talet och som blev en del av barockens kompositionsteknik. Dessa verkade också åtminstone fram till den tidiga romantiken i början av 1800-talet, och ingick såväl i *opera serians* som *buffa-operans* konventioner under slutet av 1700-talet (de senare till vilka räknas *Don Giovanni* som är föremålet för hennes analys). Huruvida det är nödvändigt för den samvetsgranne operaöversättaren att sätta sig in i detta överlåter jag åt densamma att själv finna ut i Tråvéns avhandlingstext. En god sammanfattning finns också på engelska, *Musical Rhetoric – the Translator’s Dilemma*, i Gorlée.<sup>261</sup>

En fullständigt praktisk sida av operaöversättarens strävsamma och inte alltid så tacksamma tillvaro tas upp i paret Apter & Hermans ”testamente” det vill säga den bok, *Translating for Singing*, som är tänkt att utkomma under hösten 2015 (och som jag därför bara haft nöjet att läsa på manusstadiet). En översättare av litteratur och poesi har i princip att förhålla sig till tre kritiska läsningar av sitt alster. Först gäller det att övertyga förlagsredaktören varefter texten

<sup>258</sup> Low 2005, s. 198.

<sup>259</sup> Furia, Philip: *The Poets of Tin Pan Alley – A history of America’s great lyricists* Oxford Univ. Press, New York 1992 s. 185.

<sup>260</sup> Apter 1985, s. 309.

<sup>261</sup> Tråvén, Marianne: ”Musical Rhetoric – the Translator’s Dilemma: A Case for *Don Giovanni*” s. 103-120 ur: Gorlée, Dinda L: *Song and Significance – Virtues and Vices of Vocal Translation* Editions Rodopi B. V., Amsterdam – New York 2005.

ska nagelfaras av kritikerna innan boken (eller i vilken form resultatet nu presenteras) till sist möter sin publik. Operakonstens trägna rörmokare har däremot att tjäna betydligt fler herrar än så, och i avsnittet "Multiple audiences to satisfy" ges många ganska dråpliga exempel på hur snart sagt alla medverkande i en produktion menar sig ha rätten till olika, och långt ifrån alltid särskilt samstämmiga, synpunkter på en översättning. En regissör ville uttryckligen ha det ibland ganska laddade ordet "rape" insatt i en scen, men när produktionen sedan lämnades över till den biträdande regissören på teatern skulle ordet ovillkorligen bytas ut. En dirigent vägrade godkänna ett i förhållande till originalet förändrat rimschema som då fick omarbetas, och sångare krävde andra synonymer eftersom de sa sig inte känna till betydelsen av de ord de sjöng (något som däremot inte tycks bekymra dem när de sjunger på 150-årig tyska eller italienska). Apter & Herman visar dock ett beundransvärt och mycket luttrat pragmatiskt saktmod när de i alla lägen förespråkar samarbete framför konfrontation, men menar ändå att översättaren aldrig får vika från kravet att inga förändringar görs utan konsultation, godkännande och i bästa fall samtycke, om inte annat så av rena "copyright-skäl". De har nämligen till och med råkat ut för att sångare (och för den delen också regissörer och dirigenter) blandat in fraser, verser och till och med hela ariatexter från andra, äldre översättningar, som de sagt sig föredra (eller i alla fall behärska) varvid resultatet blir ett stil- och betydelsemässigt mischmasch som det sedan kan vara ganska plågsamt för översättaren att tillskrivas i programblad och efterföljande recensioner. Sedan berättas också hur förläggare kan ställa rätt långtgående specifika krav på operaöversättningar, som i fallet med utgivningen av den ovan nämnda textkritiska utgåvan av Donizettis *Maria Stuarda*, där förlaget Ricordi krävde att inga notvärdesförändringar överhuvudtaget skulle göras (en nymodighet som kan förvåna, eftersom de "tyska" utgåvor från början av 1900-talet – från samma förlag – som omtalas inledningsvis i detta kapitel, fullkomligt kryllar av just sådana) samt att alla rimscheman i princip skulle hållas. Men det, liksom det mesta, är bara för översättaren att foga sig i eftersom "money talks".<sup>262</sup>

En aspekt som inte heller täcks in i Lows femkamp, är översättarens rätt och sätt att använda originalets bruk av reprisar och upprepningar. Också här finns en hårdare, mer ortodox hållning, i viss mån representerad av Tråvén, som menar att översättaren ofta gör det lätt för sig:

[...] när originaltexten använder samma ord många gånger, vilket ofta är fallet i operalibretti. Där är det istället ofta så, att översättaren lätt tröttnar på repriserna och försöker variera dessa eller skapa nya textavsnitt till dem.<sup>263</sup>

Det finns också en mer pragmatisk hållning, återigen illustrerad av Apter & Herman, som av egen erfarenhet säger sig tro på ett betydligt friare förhållningssätt, och detta framförallt av två skäl. Dels så kan det vara så att inte hela frasen upprepas, utan bara vissa delar, och då måste även översättningen vara repeterbar i just dessa delar, (vilket av olika skäl kanske inte har gått att "få till") och dessutom kan en översatt fras passa till den musikaliska gestalt originaltexten har första gången, men inte de andra. Dels pekar de på något som tagits upp i den första avdelningen, nämligen språkens olika egenskaper. Den "sakliga", i det här fallet, engelskan (tidigare svenskan) versus den sentimentala italienskan ännu en gång:

But even if it is possible for a translator to repeat as the original does, it may not be desirable. Some languages, English, for example, are more comfortable with concrete detail, while oth-

<sup>262</sup> Apter, Ronnie & Herman, Mark: "Translating for Singing" Bloomsbury, London (manus, utkommer våren 2016).

<sup>263</sup> Tråvén 1999, s. 299.



ers, such as Italian, are more receptive to general concepts. An Italian phrase may sometimes be repeated many times and not sound odd to an Italian speaker, while the literal English translation, repeated as many times to an English speaker, may sound terrible even if all the English words fit the music. English translators have a choice: either to find a nonliteral translation which does bear repetition in English, or to replace the many repeats of the few Italian words with many different English words, substituting English specificity for Italian generality.<sup>264</sup>

Till sist en liten egen fundering om detta med upprepning. På 1970-talet ”återupptäckte” man utsmyckningen och improvisationen som utövarens bidrag till de lite stela formerna förroman-tiken såg ut att vara. Idag är det närmast standard att sångare (även på opera- och musikhögskolenivå) utför (visserligen noga förberedda och inövade) ”improvisationer” eller i vart fall utsmyckningar på det musikaliska materialet, vid repriser, men framförallt i andra A-delen av opera- och konsertarians traditionella ABA-form. Texten tycks däremot vara gjuten i sten, vilket för en enda gångs skull strider mot Golombs princip att musiken – den flyttar man inte på, utan det är alltid texten som får ge vika! Men var det verkligen *alltid* så?

Teaterkonsten under samma tid (och tidigare) belönade ju och omtalade den skådespelare som praktfullt och personligt kunde ”smycka ut” sin roll med infall och improvisationer. Givetvis var det vanligare i *comedia*-formerna, men eftersom publiken knappast var särskilt läskunnig, så kan det heller inte ha varit viktigt att hålla sig till strikt ”urtext” i *Macbeth* eller *Lear* heller. (Dessa dramer sägs för övrigt enligt en teori ha framsprungit ur ensemblens traderingar och bearbetningar av äldre verk, ungefär som när Staffan Göthe, i början på 1970-talet, skrev ner Växjö-ensemblens improvisationer till att bli hans berömda barn- och ungdomspjäser.)

Gunno Klingfors skriver i sin avhandling *Bach går igen: källkritiska studier i J S Bachs uppförandep Praxis* att röstidealet från den tiden i princip fortplantade sig över Atlanten och blev till gospelsång och annan ”svart” musik. Ska man idag försöka återskapa hur Bachs musik lät så ska man snarare vända sig mot den svarta manssextetten *Take Six* eller svenska *Real Group*. Lyssnar man på svarta (och vita) sångare inom gospel- och bluespåverkade genrer de sista hundra åren så finns det (nästan) inte *någon* som inte gör textliga utsmyckningar i stil med: ”Oh, Lord”, ”I’ll tell’ya”, ”listen, listen, listen everybody” och givetvis ”o, yeah”.<sup>265</sup> Och varför inte lyssna till ”slutkadenserna” där det sångpratas i tio-tjugutals sekunder (återigen ”spånas i Ibsens anda”).

Sammantaget undrar jag alltså vad som motsäger att sångarna, åtminstone före senare delen av 1800-talet, använde också texten som ett personligt ”uttrycksinstrument”, att de gjorde likadant, fyllde sina musikaliska utsmyckningar med textelement från ett slags ”praxispott” alltså att de också i fallet med texten – som med musiken – använde upprepningen som grund till variation? Egentligen ingenting, menar Klingfors som svarar på min fråga i två steg:

1. Under den här tiden var retorisk praxis självklar utgångspunkt för sångare. Där var grundprincipen att allt måste låta spontant för att verka övertygande. Och man måste vara beredd att anpassa sig till publiken i stunden för att nå fram. Nutidens not/textbundenhet var av källorna att döma som regel okänd (med vissa undantag). Jag tror man kan jämföra med traditionell blues, där texten följer strikta mönster både vad gäller form och innehåll, men som sångaren ska leverera på ett personligt men bluesidiomatiskt sätt.

<sup>264</sup> Apter & Herman 1991, s. 113.

<sup>265</sup> Povel Ramel illustrerar det utmärkt i sin *Gräsänklingblues* där han inleder repriserna av första frasen: ”jo, jag sa just det att – Det är måndag morgon, och mitt huvud känns så tungt”.

2. Fram till slutet av 1800-talet var improvisationsförmågan av central betydelse om en musiker skulle tas på allvar. Helt notbundna musiker avfärdades ofta som ”notapor” (Mozart). För sångarnas del innebar det naturligtvis att även text extemporerades [*min understr.*].<sup>266</sup> Praxis varierade, men det är ett välkänt faktum att stjärnor hade en uppsättning inövade licks (som jazzmusiker) som applicerades vare sig de passade eller ej. Texten verkar man ofta ha struntat i – man ville i första hand ha bra vokaler att glänsa med.<sup>267</sup>

Sett i det perspektivet, förefaller det inte vara någon dödssynd att också översättaren, som varande konstnär, varierar och smyckar ut. Vill man nu fördjupa sig ytterligare i operaöversättandets framförallt dagliga hantverk i rent Donald A. Schönks anda (”the Reflective Practitioner”) kan man exempelvis börja med Apter & Hermans *Translating for Singing* som på ett förredömligt sätt sammanfattar alla deras andra nämnda, och mycket utspridda, artiklar och essäer (som det dessutom kan vara ganska knepigt att få tag på). Inte för att allt som står där är vare sig ”sanningen” eller ens odiskutabelt, utan för att det är självupplevt under en lång verksamhet och mycket underhållande att ta del av.

## 2.5 Ett litet exempel

Något som skulle kunna tjäna som illustration till en del översättningsteorier, aspekter och överväganden från hantverkarens skrivbord blir i det här fallet inte ett operaavsnitt, utan i stället en amerikansk sång från fyrtioalet, intressant därför att den finns i tre sinsemellan mycket olika svenska översättningar. *Jealous Heart* av Jenny Lou Carson sjöngs in av den ”sjungande cowboyn” Tex Ritter i countrymusikens gryning i mitten av 1940-talet. Egentligen kan man väl också kalla den ett slags ”torch song”, alltså en klagan över obesvarad, eller – i det här fallet – förlorad kärlek.

Jealous heart, oh, jealous heart, stop beating  
Can't you see the damage you have done?  
You have driven her away forever  
Jealous heart, now I'm the lonely one.

Through the years her memory will haunt me  
Even though we're many miles apart  
It's so hard to know she'll never want me  
'Cause she heard your beating, jealous heart

I was part of everything she planned for  
And I know she loved me at the start  
Now she hates the sight of all I stand for  
All because of you, oh jealous heart.

Many times I trusted you to guide me  
But your guiding only brought me tears  
Why, oh why, must I have you inside me  
Jealous heart for all my lonely years?

(text/musik: Jenny Lou Carson 1941)<sup>268</sup>

Jealous heart, why did I let you rule me  
When I knew the end would bring me pain?  
Now she's gone, she's gone and found another  
Oh, I'll never see my love again.

Sångaren klandrar sig själv och sitt svartsjuka hjärta för att ha förstört ett kärleksförhållande. Det är faktiskt om inte ett litet drama så en liten aria, eller i vart fall ett *lamentoso*, och finns i många, många inspelningar. Den första svenska versionen spelades in redan 1950 av Sven Arefeldt och är kanske den som de flesta svenskar känner som *Hjärtats Röst*. Översättningen är tämligen trogen originalet, såväl när det gäller tematik som rent metriskt, men ordvalen kan ju ibland kännas rätt besynnerliga:

<sup>266</sup> **extemporerera** = ”utföra utan förberedelse” (Wiki) det vill säga improvisera.

<sup>267</sup> ur: mailväxling mellan Gunno Klingfors och Jonas Forssell 19 september 2013.

<sup>268</sup> ©1944 Acuff-Rose Publications. För Norden: Nils-Georgs Musikförlags AB, Stockholm. Tryckt med tillstånd.

Hjärtats röst, som tände svartsjuk låga,  
Allt förödde; – nu hon lämnat mej,  
Hjärtats röst, som blev en ständig plåga,  
Svartsjuk fråga: – trogen eller ej?

Allt jag hade – kärlek, trohet, lycka –  
Slog du sönder uti svartsjukt hat  
Varför? – när jag henne ville trycka,  
Till mitt hjärta – vara vän, kamrat...

Men jag följde Hjärtats Röst – som sådde  
I min själ, ett frö av tvivel där –  
Det var hat, som kärlekssak förrådde!  
Säg mig, hjärta, varför jag dej bär?

Om jag blott ej lyssnat, allting hade  
Varit bra; men skänker nu ej tröst  
När jag ångrar varje ord jag sade  
Svartsjuk, galen var du – hjärtats röst!

Allt är slut, min kära har försvunnit  
Hjärtats röst fick dej att hata mej  
Nu min kära har en annan funnit  
Ändå kan jag aldrig glömma dej.

Men min längtan kanske dock har lärt mej  
Binda svartsjukt kval uti mitt bröst  
Innan kärlekslågan helt förtärt mej  
Ack, om kärlek sjunger hjärtats röst.

(text: Börje Larsson 1949)

Här finns en egendomlighet i texten när perspektiven plötsligt bryts och byts i andra raden av tredje versens A-del då den försvunna kärestan tilltalas i andra person, ett *dej* som dittills varit förbehållet det svartsjuka hjärtat, ett ord (*svartsjuk-t*) som för övrigt förekommer hela fem gånger på tre verser. Efter perspektivbytet bjuds ändå en liten rännil av hopp istället för originalets totala svärta, annars är översättningen påfallande trogen. En del rimbjällror, som paret *hade-sade*, skorrar lite, även om det kompenseras av ett snyggt vokal- och inrim i sista radens *galen* på samma ställe som det perfekta inrimmet *fråga* i första A-delen, och a-rimmet i sista versens B-del är kanske väl uppgivet. Annars finns egentligen bara en flagrant omvänd ordföljd i andra versens sista rad ”varför jag dig bär?”. Men framförallt visas det som är så speciellt frustrerande vid översättning av sångtexter och poesi, nämligen det självklara faktum att språk är fundamentalt olika. Engelskan tenderar att vara överväldigande enstavig, till exempel som i det här fallet med viktiga ord, love, not, just, heart, ”I hate her or him”. Sådant gör, som tidigare påpekats, att svenska sångtextöversättare i sin förtvivlan alldeles för ofta tillgriper arkaiska ord som ”ej” och ”blott”.

Det finns nu givetvis tusen och åter tusen sätt på hur språk avviker från varandra, men det här är en rent lingvistisk aspekt, och lingvisten söker ju förklaringar i själva språkets konstruktion och menar att en översatt text ska förmedla originalets innehåll, punkt slut. De så kallade socio-lingvisterna menar alltså snarare att den som läser översättningen ska *förstå* och *reagera* på texten på samma sätt som den som läser originalet. Vilket kan illustreras med hur nästa översättning förflyttar sig till något som kanske kan sägas motsvara den amerikanska söderns hill-billy-land, nämligen den svenska småstaden. Baksidan av en singel som Gunnar Wiklund sjöng in 1969 ”Kan jag hjälpa att jag älskar dej ännu?”, heter *Jag ser tillbaka*.

Jag förstår, när nu jag ser tillbaka  
Varför allt var dömt att sluta så  
Vill man aldrig någonting försaka  
Har man svårt att samma vägar gå.

Sorg och glädje bör man dela lika  
Inte streta jämt åt varsitt håll  
Mötas halvvägs och ibland ge vika  
Annars spelar lyckan ut sin roll.

Jag förstår vi båda var för unga  
Ville ha men ville aldrig ge  
Men först nu när dagarna känns tunga  
Kan jag klart på våra misstag se.

Och det finns så mycket som jag ångrar  
Kanske känner du precis som jag  
Om du tror det finns en väg tillbaka  
Ska vi kanske nå varann en dag.

(text: Bengt Haslum/”Sigurd” 1969)

Texten präglas inte i lika hög grad av underliga ordval men tyngs i stället av något fler omvända ordföljder och oerhört enkla och förväntade rim, utom när det gäller textens kanske viktigaste ord, nämligen *ångrar*, som inte rimmas alls utan där inledningsradens ord *tillbaka* (som tidsavstånd) återkommer, men med en helt annan semantisk betydelse (rumsavstånd, eller åtminstone avståndet mellan två själar), vilket i och för sig stökar till bildspråket vid läsning, men knappast vid lyssning. Här är det inte textens jag som har gjort fel, utan vi båda, som var för unga *etc.* och ”Vill man aldrig någonting försaka” så ”spelar lyckan ut sin roll”. Den lilla småstadsidyll, som under 1960-talet var så hårt ansatt av urbaniserings- och renoveringsvågen – den med Vera på Walléns konditori och där Gunnar Wiklund såg ljusen tändas i Per Martin Hambergs berömda, visserligen betydligt äldre, visa – kanske tålde inte den ett så personligt skuldbeläggande som Tex Ritter och Sven Arefeldt gav uttryck för, utan blir här istället till ett slags förtäckt systemkritik eller kritik av en mentalitet. Ingen av dessa översättningar är på något sätt gjorda av amatörer, Arefeldts är signerad filmregissören och textförfattaren Börje Larsson och Wiklunds är gjord av Bengt Haslum, som hade 100-tals sångtexter i bagaget. Ytterligare ett översättningsteoretiskt steg leder till den så kallade ”skopos-teorin”, som hävdar att all översättning är en funktion av sitt syfte och den kan på ett oväntat sätt vinkla synen på var en översättning är. Första gången jag hörde Bo-Göran Edlings version av *Jealous Heart* skriven 1979 för Christer Sjögrens första LP med Vikingarna tyckte jag att den var ett falsarium, rentav ett förräderi:

Hjärtats röst har bett mig säga orden  
Som förklarar att jag älskar dig  
Att du är mitt allt på denna jorden  
Och att du är livet självt för mig.

För jag vet att du är skygg som hinden  
Och som lövet under blåsig höst  
Svår att fånga in som själva vinden  
Som till dig för med mitt hjärtas röst.

Men kanhända när du hör mig säga  
Att jag älskar dig i nöd och lust  
Skall då dessa ord få dig att väja  
Och att inte höra hjärtats röst.

Hjärtats röst har bett mig säga orden  
Som förklarar och som skänker tröst  
För du är mitt allt på denna jorden  
Och till dig, så talar hjärtats röst.

(text: Bo-Göran Edling ©1979)

Bara titeln finns kvar från Börje Larssons översatta svartsjukedrama. Sången är berövad sin dramatik, smärta och ensamhet och handlar nu bara om kärlek, en kärlek som visserligen ska vårdas för att den är skör. Stikkan Andersson beskrev en gång sitt förhållningssätt ”Jag försökte sällan söka idéer i originaltexterna till de melodier jag köpte in från utländska förlag. Jag hängde på chassit en helt ny kaross så att säga”<sup>269</sup>, ungefär som när man renoverar gamla spårvagnar, alltså. I schlagersammanhang talar man inte heller alltid om översättning utan om ”subtext”, det vill säga när troheten mot originalet får ge vika för ett annat mål, nämligen vad som kan kallas ”slagkraft i målkulturen”<sup>270</sup>. Det här är i själva verket mycket vanligt, många av de sånger vi lärt oss älska är just sådana här fria bearbetningar, ibland med ett korn av ursprungets motiv kvar, ibland bara en känsla, men ofta ingenting alls mer än kanske ”svänget”. Originalet till Hasse och Tages berömda Norge-visa handlar om inbrottstjuvar och de flesta av de Beppe Wolgers-låtar som Monica Zetterlund sjöng var mycket fria omtolkningar, även om den kanske mest kända *Sakta vi gå genom stan* ändå behållit något av temat från *Walkin’ My*

<sup>269</sup> Hedlund, Oscar: *Stikkan. Den börsnoterade refrängsångaren* Sweden Music, Stockholm 1983, s. 80.

<sup>270</sup> Franzon 2009, s. 181.

*Baby Back Home*. Lagg märke till pluralböjningen i titeln, förresten, även om varken Monica Z eller Edda Magnason sjunger så, utan ”Sakta vi går ...”

Sedda i perspektivet av skoposteoretikern Peter Lows femkamp är det lätt att konstatera att de här tre svenska versionerna av Carsons låt visar mycket olika färdigheter, styrkor och svagheter. Vill man ha en trogen version väljer man naturligtvis den första, som manipulations-skolans André Lefevere (se ovan) antagligen skulle godkänna som en *rimmad översättning*. Bengt Haslums *Jag ser tillbaka* skulle kanske kunna kallas ett mellanting mellan *interpretation* och *imitation*, medan Edlings är ett praktexempel på en renodlad *imitation* (”... översättaren gör en ganska självständig version av ämnet. Vanligtvis behåller man titel eller något motiv ur texten”) men denna sista text har faktiskt också en naturlig rytm och ordföljd, följsamma och varierade rim (även om Bo-Göran Edling förmodligen lärt sig rimma *lust* med *röst* av Nalen-kisarna på 50-talet när han spelade i Arne Domnerus orkester) och den är mycket sångbar. Banal? – Ohyggligt! men skickligt gjord, kanske till och med vacker, det är bara det att den handlar om någonting helt annat än sitt original, *men* – den är en funktion av sitt syfte. Det har alltså blivit till en dansbandslåt, och ... ja, dansbandens uppgift är att möjliggöra möten mellan människor, snarare än att problematisera dessa. Det går naturligtvis att lägga upphovsrättsliga aspekter på, dels rent juridiskt, dels faktiskt moraliskt, hur långt bort man egentligen har rätt att avlägsna sig från originalets intention, men det är en annan diskussion.

De här exemplen visar också tydligt det som tidigare diskuterats, nämligen hur de flesta översättningar åldras mycket snabbare än sina original, och ingen skulle väl idag ge sig på att använda den översättning Arefeldt sjöng in för 60 år sedan, medan det ännu äldre originalet obekymrat lever vidare, inte trots sina olika översättningar utan ibland tack vare dem, på samma sätt som Walter Benjamin framhöll redan för hundra år sedan. Det gäller dock kanske inte det här fallet eftersom originalet är på ett språk, engelska, som är så stort och – åtminstone just nu – har ett så dominerande inflytande på svenskan. Det finns emellertid en twist i historien om *Jealous Heart* som ingen av dess svenska översättare tycks ha upptäckt. Tex Ritters version innebär en liten omstuvning och förkortning av originalet som likt Sven Arefeldts hade tre fulla verser. Dessutom var bäraren av den otelliska svartsjukans ok inte den *man*, konventionen omedelbart får en att associera till. Jenny Lou Carson skrev i själva verket låten till sig själv och sjöng in den först, före Tex Ritter, och då blir den genast lite mer rebellisk.

Jealous heart, oh, jealous heart, stop beating  
Can't you see the damage you have done?  
You have driven him away forever  
Jealous heart, now I'm the lonely one.

Many times I trusted you to guide me  
But your guiding only brought me tears  
Why, oh, why, must I have you inside me  
Jealous heart for all my lonely years?

I was part of everything he planned for  
And I know he loved me at the start  
Now he hates the sight of all I stand for  
All because of you, oh, jealous heart.

Jealous heart, why did I let you rule me  
When I knew the end would bring me pain?  
Now he's gone, he's gone and found another  
Oh, I'll never see my love again.

You have filled my conscience full of sorrow  
For I know, he never was untrue  
Jealous heart, why did you make him hate me?  
Now there's nothing left but jealous you

Through the years his memory will haunt me  
Even though we're many miles apart  
It's so hard to know he'll never want me  
'Cause he heard your beating jealous heart.

(text/musik: Jenny Lou Carson ©1941)

Nu föredrar jag själv Arefeldts version, trots sina krystade rim och omvända ordföljder, framförallt för att ”gubben”, som han kallades, svänger så skönt. I rättvisans namn bör man också notera att det är från Carsons ursprungsversion och inte den Tex Ritter sjunger, Börje Larsson utgått i sin översättning. Det finns då också skäl att anta att han använt en tryckt utgåva av noterna och inte från en inspelning, vilket inte alltid är det vanliga i schlagerbranschen, och det är med dessa vetksaper det går att konstatera hur texttrogen han faktisk är, eller snarare – ”så exakt som möjligt, så fritt som situationen kräver”.

Tidigare har här vistats att ”stelheten” i den nuvarande översättningspraxisen, precis som är fallet med operasjungande på ”originalspråk”, i själva verket är en tämligen modern uppfinning. I det förra fallet är dogmerna kanske på väg att luckras upp, i det senare är väl inte prognosen lika god. En annan modern uppfinning på operaområdet är *textmaskinen*, så – som avslutning:

## 2.6 Något om textmaskinöversättning

Översättning för textmaskin är egentligen en helt annan översättningskonst än att göra en sångbar text att användas på scenen. Den första ”maskinen” introducerades på the *Canadian Opera Company* 1983 (på två språk, i det ”bi-linguala” Kanada projicerades texten på engelska på ena sidan och på franska på den andra sidan av scenen) följt av *Covent Garden* i London året därpå (i deras fall dock bara, under några år, i föreställningar som speciellt riktade sig mot en yngre publik). Det här var innan datorer användes, och den ganska primitiva tekniken bestod då inledningsvis av ett antal av Kodaks så kallade ”Carousel”-projektorer som laddades med hekatomber av dia-bilder som det tog både tid och pengar att framställa, förutom att projektorerna slamrade och förde en hel del störande oväsen. Med datorernas intåg kom så flera system med olika typer av ”lådor” antingen hängandes över scenöppningen, under scenen, det vill säga över orkesterdicket, eller stående vid sidan av scenen. Det förekommer också att den översatta texten projiceras in i scenografin och därmed kan sägas vara en del av denna (till många scenografers förtvivlan) men resultatet är för det mesta förvisat utanför själva scenbilden. I Sverige var Stockholmsoperan först ut med att testa den nya tekniken under våren 1988 i samband med en föreställning av Wagners *Den Flygande Holländaren*, något som slog väl ut publikt och som ledde till att försöket permanentades i och med höstsäsongen samma år.<sup>271</sup> På Metropolitan Opera i New York togs 1994 nästa steg då den första tekniken med textning i monitorer infällda i stolsryggen framför åhöraren introducerades.<sup>272</sup>

Alltnog, de två första stegen i översättningsprocessen – *Analysen* respektive *Överföringen* (i den mån man nu kan säga något om den senare) – är väsentligen desamma, också med samma krav på översättarens musikaliska, språkliga och kulturella bildning. Det är bara det sista steget – *Bearbetningen* – som är annorlunda, och ställer gestaltningsförmågan och fantasin på ett helt annat slags prov än vid scenisk översättning. Om Broadways ”Tin Pan Alley”-eras *raison d'être* var ”[the] formula of saying ‘I love you’ in thirty-two bars” så är textmaskinöversättarens formel att *kunna sammanfatta vad som just nu sjungs på scenen i två gånger trettiosju tecken* (eller vad textmaskinsystemets tillverkare nu har som specifikation).

<sup>271</sup> **Boldemann**, Marcus: *Revolution med text i taket* Artikel i Dagens Nyheter 26 januari 2002 (bekräftad genom mailväxling med Lasse Zilliacus 18 juli 2015).

<sup>272</sup> **Palmer**, Judi: ”Surtitling Opera: A Surtitler’s Perspective on Making and Breaking the Rules” ur: **Minors**, Helen Julia (red.): *Music, Text and Translation* Bloomsbury Academic, London/New York 2013, s. 22-25.

Det liknar, i det mesta, också vad som krävs av god film- och TV-textning. En första viktig aspekt är att, till skillnad från vad som gäller det mesta av annan översättning, en *sjungen* text ska omvandlas och omformas till en *skriven* och därefter *läst* text. Skillnaden är givetvis större när ”spontant tal” (som i dokumentärer och intervjuer) ska omvandlas till TV-textning, men det finns trots allt skillnader i en del strukturella och pragmatiska drag att ta hänsyn till. En andra aspekt är just de tekniska begränsningarna, dels de som själva apparaturen skapar (2x37 tecken ovan), dels tidsfaktorn, det vill säga att man också måste ta hänsyn till en bekväm läshastighet för mottagaren, vilket skapar en del bekymmer. Ingo, som skriver en del om TV- och filmöversättning (men inte specifikt operatextmaskiner), menar till följd av detta att ”Nedskärningen av textmassan, som vanligen uppgår till omkring 30%, beror både på direkt tekniska förutsättningar och på olika pragmatiska faktorer”<sup>273</sup>, och detta bekräftas av många textmaskinöversättare jag talat med. Operatextmaskinöversättningen blir därför mer av en sammanfattning, än av en exakt (i den mån en operaöversättning alltså någonsin kan sägas vara en sådan) överföring av originalet. Den kanske mest erfarne i skräet, Lasse Zilliacus, liknar den till och med vid en ”åsnebrygga” i betydelsen *sammanfattning i koncentrerad form för att lättare kunna tillägna sig krävande litterära verk*. För det mesta är det inte något direkt problem, men i opera finns ett specialfall där det faktiskt kan vara just det. Vid fler och fler tillfällen (jag har själv varit med om det) textas också föreställningar sjungna på svenska ”för att publiken ska ha chansen att uppfatta texten”. Detta kallas av folket i textmaskinöversättarfacket för ”intra-lingual titles” och användes förmodligen första gången i samband med britten Harrison Birtwistles opera *Gawain* på *Covent Garden* 1991.<sup>274</sup>

I mitt fall gällde det operan *Hemligheter* med premiär på Malmöoperan februari 2011. Min uttryckliga önskan var att man skulle använda samma praxis som på Köpenhamnsoperan *Det Kongelige*, vilket betyder att föreställningarna textades på danska, då inte scenspråket var just danska, i vilket fall de textades på engelska. Överfört betydde det att en engelsk textmaskinöversättning utarbetades av översättaren Birgitta Rydholm. Teaterledningen bestämde emellertid, kort före premiären, att föreställningen istället skulle textas på svenska, vilket jag själv (och får medhåll av många, bland andra Rydholm själv<sup>275</sup>) anser måste betecknas som ett slags nederlag för själva operakonsten. Konsekvensen var dessutom, som i de flesta fall av svensk-svensk textning (till exempel när TV-översättningar görs för hörselskadade), att vad åhöraren uppfattar från scenen *divergerar* med vad textmaskinen förmedlar, mest på grund av dessa ”direkt tekniska förutsättningar” och ”olika pragmatiska faktorer” (se ovan), något denna knappast kan förutsättas förstå. Långa ord ersätts med kortare, meningar dras ihop och textpartier försvinner. Rydholm berättar om samma problem med Malmöoperans föreställning av Stenhammars *Tirfing* som hon gjorde textmaskinöversättningen till och att publiken faktiskt reagerade på just detta. Här finns alltså alldeles uppenbart en konflikt mellan vissas förväntan att få läsa ”allt” som sjungs, medan andra just använder textens fragment till hjälp och stöd att höra det sjungna bättre. Kanske är också det en generationsfråga.

Rent tekniskt finns det rätt mycket att tänka på för textmaskinöversättaren. Eftersom detta ändå måste bli en mycket kortfattad översikt av ett specialområde som delvis ligger utanför av-

<sup>273</sup> Ingo 2007, s. 282.

<sup>274</sup> Palmer 2013, s. 22.

<sup>275</sup> **Rydholm**, Birgitta: Intervjusamtal med Jonas Forssell, Berlin 19 okt 2011.

handlingens kärnfråga om förhållandet mellan text och ton, skulle det bära för långt att gå in på alla dessa, men några aspekter måste ändå nämnas.

Den första har att göra med just textens placering i synfältet och, som Judi Palmer (som är en av två heltidsanställda textmaskinansvariga på *Covent Garden*) påpekar att: ”A surtitle is not a subtitle”, alltså att åskådaren *de facto* är tvungen att flytta blicken från scenen vilket får till följd att texten måste vara *än mer* kortfattad och att varje skylt måste visas lite längre än vad som är fallet när det gäller TV-rutan eller bioduken.<sup>276</sup>

Lasse Zilliacus tar upp andra specifika egenskaper som skiljer textmaskinöversättningen från den sjungna, nämligen att den strängt taget inte behöver finnas på plats förrän publiken släpps in. Den kan utarbetas och omarbetas, justeras och strykas i eller förbättras, till och med i efterhand – efter premiären. En annan viktig aspekt är att skylten i långt högre grad än i TV och film deltar i det rytmiska skeendet och flödet. Varje tillfälle måste därför tas att släcka varje gång den inte tillför någon information, eller egentligen varje gång den överhuvud taget *kan* vara släckt, eftersom den rent faktiskt *stör* den visuella upplevelsen. Man måste hela tiden också vara medveten om textskyltens plats såväl på scenen som i själva i föreställningen och dess tempo, och dessutom om texten eventuellt måste ha olika ljusstyrka vid olika stämningar och typer av ljussättning *etc.*

Skyltens oftast två, normalt mycket korta, rader utgör ett annat problem som framförallt innebär en omfattande begränsning, och ett vanligt råd är att avstå från så mycket skiljetecken det bara går. Komma och utropstecken liksom tankstreck blir onödiga utrymmestjuvar och det blir strängt taget bara frågetecknet kvar när knappast ens den avslutande punkten behövs.<sup>277</sup>

Ensemblepartier med många olika textavsnitt sjungna samtidigt blir ett intrikat pussel att lösa för textmaskinöversättaren där det är mycket svårt att ge några generella förhållningsregler, och här måste man också vara lyhörd och vaken för de sceniska lösningar som varje specifik uppsättning presenterar. Ska man till exempel följa den viktigaste textrad, eller den sceniskt synligaste karaktärens text? Frågan om hur långa upprepningar, som ju förekommer så flitigt framförallt i de äldre operaverken, ska hanteras är svår att besvara entydigt och konsekvent, och får avgöras från fall till fall. Man får heller inte föregripa dramatiken med radbyten i stället för skyltbyten som i fallet när svaret på en för handlingen avgörande fråga, (exempelvis Ellen Orfords ”Nej” på Peter Grimes fråga om hon vill gifta sig med honom i Brittens opera) inte kan visas innan det uttalats. Zilliacus avslutar med att konstatera vikten av att ”kontraktet med publiken” (i det här fallet ”läsarna”) när det gäller saker som exempelvis stilnivåer och notationspraxis, konsekvent måste hållas, till och med i högre grad än när översättningen sjungs.<sup>278</sup>

Den elegantaste, men också dyraste, formen av textmaskin är den som ”man kan välja eller välja bort” alltså den som är infälld i stolen framför och som dessutom kan erbjuda fler språkval

<sup>276</sup> Palmer 2013, s. 29.

<sup>277</sup> Det förekommer alltså också den variant av textmaskin där texten projiceras på dekoren eller bakfonden i form av så kallade ”Power-Point-bilder” där antalet tecken per rad inte är lika strängt, och där till och med längre textpartier kan visas, men den tekniken har andra problem, som ljusspridning och en betydligt starkare påverkan på själva upplevelsen av scenbilden *etc.* Det finns till och med ytterligare ett system ”Rear Window® Captioning System” där texten projiceras spegelvänt på bakfonden med LED-ljus och bara kan uppfattas av den som är utrustad med en speciell mottagare eller glasögon, och som ursprungligen utvecklades som ett hörhjälpmedel. Det finns och används framförallt i Amerika och har, liksom ”stoltexten” fördelen att den är osynlig för den övriga publiken.

<sup>278</sup> Zilliacus 2013.



än ett. Den har nu, förutom sina många fördelar, en liten olägenhet som Palmer tar upp, nämligen att den kräver ganska mycket av synomställning även för åskådare med mer normalt ”åldersförsvagad” syn. Sådana som jag måste därför utrusta oss med läsglasögon hängande på nästippen vid exempelvis besök på utländska operahus.<sup>279</sup> Palmer nämner ytterligare en detalj i sammanhanget som kanske inte så många tänker på i förstone. Stolsskärmen innehåller känslig teknik, och trots att varje enhet kontrolleras före föreställningarna (vilket också det givetvis tar tid och resurser i anspråk) räknar Covent Garden med ett så pass stort funktionsbortfall som 2 % per föreställning.<sup>280</sup> Men – allt sammantaget – så är naturligtvis textningen mindre påträngande om den inte är ständigt synlig för alla (särskilt om den är på det språk operan framförs på – och avviker något från vad sångarna sjunger!). Man bör i sanningens och rättvisans namn också hålla i minnet att textning av operaföreställningar svarar mot ett helt annat sorts krav på tillgänglighet också för andra än de som inte uppfattar den sjungna texten av rent språkliga skäl. Åskådare med olika former av hörselnedsättning har ju givetvis stor nytta av, och dessutom rätt att kräva, denna textning! Men det är en annan och mycket angelägen diskussion, här handlar det däremot om huruvida operan *konstnärligt* gagnas av textmaskinen.

På Komische Oper har man, likt på många andra hus, alltså exklusiviteten att kunna stänga av och på texten i stolarna, men därutöver möjligheten att välja bland fyra textningsspråk – tyska, engelska, franska och *turkiska*! Dramaturgen Ulrich Lentz berättade att det givetvis är en service till utländska besökare etc. men att det sista språkvalet är renodlat kulturpolitiskt. Det handlar inte om tron på att en så pass stor del av den existerande publiken är mer turkiskkunnig än tyskkunnig, utan om någonting helt annat. Berlin har en mycket stor befolkning med turkiska rötter, och bland den andra generationen, som utgör en växande medelklass bland dessa, är intresset av konstformer som opera mycket stort. Glädjen att kunna ta med sina föräldrar, som förmodligen aldrig besökt ett operahus, och fruktan för att dessa skulle känna sig ”uteslutna” från denna konstform, gjorde att en undran om inte föreställningarna kunde textas även på turkiska kommit *från* just dessa grupper. Det rör sig förmodligen om en rännil medborgare, men möjligen hittar man här det kanske vackraste och anständigaste skälet att göra denna annars så egendomliga *abrovink*.

Jag är och förblir själv alltså inte någon större vän av textmaskiner utan ansluter mig gärna till vad den amerikanske översättaren och regissören David Pountney menar:

Surtitles are [...] a celluloid condom inserted between the audience and the immediate gratification of understanding.<sup>281</sup>

Men, nu är operavärlden som den är och som Zilliacus också påpekar så är det ett existentiellt faktum att om man vill ägna sig åt, eller kanske till och med försörja sig på, operaöversättning, så är det textmaskinen som kommer att uppta merparten av tiden, hur gärna och helst man än skulle vilja ägna sig åt ”musikaliskt bunden” översättning. Till och med textmaskinrabulisten Pountney (se citatet ovan) har, sedan han fällde sitt yttrande 1992, själv medverkat till att göra

<sup>279</sup> Palmer 2013, s. 24.

<sup>280</sup> Palmer 2013, s. 25.

<sup>281</sup> Page, Jacqueline: ”Surtitling Opera: A Translator’s Perspective” ur: Minors 2013, s. 35, citerat från: Pountney, David: ”Sense, condoms and integrity” Opera Magazine, London March 1992.

textmaskinöversättningar.<sup>282</sup> Detta eftersom det helt enkelt är så verkligheten ser ut, åtminstone för närvarande. Den senaste litteraturen på operaöversättningsområdet fördjupar sig också alltmer i denna speciella teknik. För vidare läsning i ämnet finns en nyutkommen antologi, *Music, Text and Translation* från 2013, där tre (och mycket bra) essäer helt eller delvis ägnas åt just textmaskinöversättning.<sup>283</sup> Många hävdar dels att textmaskinen faktiskt älskas av publiken<sup>284</sup> och dels att den innebär en operans möjliga väg bort från sitt rykte om att vara en elitistisk och uteslutande konstart. Judi Palmer skriver:

Surtitles provide a greater accessibility to the dramatic intricacies of opera. They are inclusive, not exclusive, in that they aim to aid comprehension.<sup>285</sup>

Textmaskinens tillskyndare tror också ofta att den är en billig lösning på ett ”hörbarhets- och förståelseproblem”. Det är den emellertid inte. Utrustningen är mycket dyr och den nödvändiga kompetensen att sköta den speciell och svår att uppbringa, Covent Garden har alltså två heltidsanställda som bara ägnar sig åt ”surtitling”, det vill också arbetet att *köra* själva föreställningarna, som – precis som något av orkesterns instrument – inte kan skötas av någon som inte till fullo behärskar att följa partitur (dock oftast i form av klaverutdrag) och som kan anpassa textningens ”timing” till dagsform, de olika dirigenternas tempoförändringar och till inhopande sångares plötsliga ”minnesluckor”. Det är med andra ord ett arbete som kräver en speciellt avsatt person, inte något som kan skötas av någon vid sidan av andra arbetsuppgifter under föreställningen, alltså ytterligare (minst) en post på lönelistan.

Nu kan ju en textmaskin ibland också användas som en ytterligt kreativ komponent i en föreställning. När Göteborgsoperan 1997 uppförde Rossinis redan i sin skapelse ganska kaotiska *Resan till Reims* från 1825, spelade textmaskinen en alldeles egen specialkomponerad roll i föreställningen som ”sanningssägare” (i det den stundom förmedlade mycket insinuerande undertexter) och så småningom även som kaos-makare för att till sist ge upp med en suck. Det hela var *oerhört* såväl fyndigt som roligt, men framförallt för den initierade publiken. Den som försökte använda textmaskinen för sin förståelses skull hade knappast samma behållning. Palmer avslutar sin innehållsrika essä i samma antologi med en varnande fundering, som förtjänar att återges i sin helhet:

Surtitles were introduced to make opera accessible to everyone. In the last decade we have seen an increase in the popularity of conceptual productions. Conceptual opera is often difficult to comprehend and far less popular with the public at present. The question to be asked is, has the introduction of surtitles enabled directors to move away from a traditional, representational style of production? If this is the case, are surtitles paradoxically now contributing to an elitist and unapproachable image of opera which they were originally intended to dispel? Research in this area would offer a meaningful insight into audience engagement.<sup>286</sup>

<sup>282</sup> Till Mieczyslaw Weinbergs opera *The Passenger*, på ENO 2011, se: Seckerson, E: ENO opera talks: David Poutney, *The Independent* (29 sept. 2011) <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/classical/features/independent-podcast--eno-operatalks-david-poutney-2362895.html>

<sup>283</sup> Minors 2013.

<sup>284</sup> [...] *surtitles are overwhelmingly requested by the public. All surveys show their popularity. They are popular even when there is no language transfer issue, i.e., when the text is sung in the native tongue of the country.*

**Desblache**, Lucile: "Music to My Ears, But Words to My Eyes? Text, Opera and Their Audiences" ur: **Remael**, A. & **Neves** J. (eds.): *A Tool for Social Integration? Audiovisual Translation from Different Angles* Linguistica Antwerpiensi, New Series 6, Antwerpen 2007, s. 167.

<sup>285</sup> Palmer 2013, s. 22.

<sup>286</sup> Palmer 2013, s. 33.

## 2.7 Slutord om översättning

”I krig och kärlek är allt tillåtet’ och operaöversättning är mest krig. Men för en lidelsefull älskare så ger den nog också kärlek tillbaka.”

*Den kärleksförklaring med vilken Lasse Zilliacus avslutade sin föreläsning på Operahögskolan torsdagen den 24 oktober 2013.*

Under hösten och vintern 2013-14 hölls för första gången en fristående kurs i operaöversättning på Operahögskolan i Stockholm som jag fick förtroendet att samordna och leda. Professorn, regissören och operaöversättaren Claes Fellbom, stiftare och mångårig konstnärlig ledare för Folkoperan i Stockholm (där, som bekant, alla föreställningar görs på svenska) och som var de fyra ambitiösa och duktiga studenterna behjälplig som handledare under denna kurs, fastslog då att den enda avsikten med att översätta operatext är att den ska bli bättre än originalet! Jag är inte helt säker på att jag skulle våga sträcka mig så långt men tycker det är en mycket hedervärd ambition.

Under kursperioden hölls också en serie öppna föreläsningar där förutom Claes Fellbom själv, också vana operaöversättare som Lasse Zilliacus (ur den något äldre generationen) och Carin Bartosch Edström (ur den något yngre) spred visdom och kunnande samt bidrog till många långa, ingående och intressanta diskussioner. Vi hade också glädjen att ha det amerikanska översättarparet Ronnie Apter och Mark Herman som inbjudna gäster på skolan och som, under ett heldagsseminarium med studenterna, frikostigt delade med sig ur sin långa erfarenhet av, och inte minst kamp för, översättandet i ett operaklimat som är närmast fientligt till sådant, och som de beskrivit i sina åtskilliga (och här rikligt citerade) artiklar och essäer. Kursen har, med sina många infallsvinklar, inte minst från studenterna själva som alla hade lång, men också sinsemellan mycket olika, erfarenhet av språk, översättning och opera, därmed också kommit att sätta många avtryck i den slutliga utformningen av detta avsnitt.

Det är inte utan att jag under dessa veckor ofta kände mig som en bondkatt i denna hermelinfarm, eftersom jag varken är lingvist, erfaren översättare eller ens särskilt språkkunnig. Min egen erfarenhet av operaöversättning inskränker sig till det lilla samarbetet med min far runt den tidigare nämnda Françaix-operan och ett annat arbete jag utförde på lediga stunder under min tid vid Norrlandsoperan med en enakts ”julopera” av Benjamin Brittens lärare Frank Bridge från 1929, *The Christmas Rose* med ett libretto byggt på en barnpjäs av Margaret Kemp-Welch och Constance Cotterell. Därutöver kompletterade jag Offenbachs *Frihetsbröderna* med texter till två sånger som inte fanns med i Lars översättning från 1950-talet, men dessa rörde sig helt och hållet i den översättningsgenre som benämns ”imitation”. Vad jag gjorde vad alltså att ”hänga på chassit en helt ny kaross” för att tala med Stikkan Andersson, eftersom de helt anpassades efter den sceniska situation Ronnie Danielsson skapade i sin uppsättning på Norrlandsoperan 1998, och som utspelades i en hotellfoajé respektive i samma hotells relaxavdelning! Någon kabarétext och lite annat har det blivit under åren, men jag är ju faktiskt i första hand musiker och tonkonstnär!

Här är så platsen för den slags sammanfattning som egentligen inte låter sig göras. Detta har inte varit avsett som (i första hand, i vart fall) en pamflett utan mera av en historisk, teoretisk och praktisk genomgång. Man kan emellertid konstatera att operaöversättandet är en gammal konstart, det är snarare ”opera på originalspråk” som är nymodigheten i sammanhanget. Jag

vill ändå till sist sluta mig till en slags operans ”skoposteori”, nämligen att *syftet* med tonsättarens arbete aldrig kan ha varit att musiken skulle njutas utan att orden och därmed dramat till fullo skulle förstås. Jag kan givetvis hänvisa till min egen erfarenhet som operatonsättare, men menar också att jag har visat på åtskilliga andra historiska exempel på saken.

Kan man inte ändå göra det, då? Kan man inte förstå, eller åtminstone njuta av en opera man ser även om den skulle råka spelas på ett språk man inte fullt ut behärskar? Givetvis, går det bra, men Harai Golomb menar ändå, i sitt tidigare flammande brandtal till operaöversättandets lov, att även om en ”person”<sup>287</sup> till fulländning behärskar det språk en opera sjungs på, är det ingen som helst *garanti* för kognitiv och intuitiv förståelse av verkets alla subtila nyanser, dess fina poänger och avgörande vändpunkter. Någon som *inte* behärskar detta språk är emellertid *dömd* att missa allt detta som manifesteras just i mötet mellan text och musik, och det är fullständigt utsiktslöst att tro att detta kan kompenseras genom läsning av sammanfattningar på en textmaskin. Han avslutar med konstaterandet att texten i scenisk översättning (MLT):

[...] is the only procedure that can possibly simulate the effect of synchronised verbal/musical/rhetorical fusion, as it functions in the original, transmitted from a singer’s mouth to a listener’s ears as an interaction **realised in sound, sense and gesture**.<sup>288</sup>

Detta kanske ändå är att gå lite långt i renlärighet, för faktum är att med den inställningen blir det knappast möjligt vare sig att njuta av gästspel eller att med någon behållning besöka operahus i andra länder, men det är ett bra upprop till förändring och en uppmaning till eftertanke. Jag slutar därför som Apter & Herman hoppfullt avslutar sin essä i Larson 1991:

Opera translation is possible. It is also worthwhile, for the same reason that any literary translation is worthwhile: to open the door to great works of art for those whose native language denies them access.<sup>289</sup>

<sup>287</sup> Detta gäller faktiskt såväl om ”personen” är sångare som åhörare! (*min anm.*).

<sup>288</sup> Golomb 2005, s. 142.

<sup>289</sup> Apter & Herman 1991, s. 118.



„Hvorledes gik ‚Wilhelm Tell‘? hørte jeg en Student spørge en Anden efter Opførelsen af denne Opera.

„Fortræffeligt; Musikken er ganske udmærket.“

„Og Texten?“

„Ja, Texten er der nu ikke synderligt ved, - men i Operaen er jo Texten ogsaa kun en Biting.“

Dette Raisonnement er ikke ualmindeligt; de Fleste ville vistnok erindre sig enten selv at have brukt det eller ogsaa at have hørt det af Andre. Især er det saakaldte Musikskjønnere, der udtale sig paa denne Maade; det er især dem, der betragte Operaen som sammensat af to forskjellige Enkeltheder, Musik og Text, hvoraf, efter deres Mening, den ene gjerne kan gjøre sin Virkning, selv om den anden er mindre heldig. Endog virkelige Kunstnere hylde denne Anskuelse, og derfor er det ikke sjelden at høre en fuldstændig Opera foredragen i en Koncertsal. Intet kan være mere forvrængt end en saadan Opfattelse af Operamusikens Betydning, og det maa derfor være mig tilladt at dvæle lidt ved denne Materie.

*(Henrik Ibsen, 25. mai 1851)*

---

## Operans text och dramaturgi



## 3 Operans text och dramaturgi

---

*Nog finns det mål och mening i vår färd -  
men det är vägen, som är mödan värd.*

Karin Boye<sup>290</sup>

### 3.1 Inledning

En man står på tunnelbaneperrongen. Jag ser att han är blind, men vad gör han? Det tar en stund för mig att förstå att han läser braille (eller punktskrift). Han för handen över tecknen med armen hängande rakt ner över sidorna i något som faktiskt är en bok, men som hänger vid höften. Jag har sett brailleböcker förr, fyllda av sina upphöjda punktkombinationer, och oreflekterat tänkt mig att man håller upp dem framför ansiktet och låter fingrarna ungefär som ögonen spela över bokstäverna sida efter sida, vilket naturligtvis är både idiotiskt, opraktiskt och väldigt oergonomiskt. Om man tänker efter. Ändå ser föremålet vid mannens höft ut som en bok. Varför? Förmodligen för att den är producerad och utformad av människor som ser som jag och som tänker som jag.

En vän till mig försörjer sig till dels med att läsa in talböcker, vilket inte är samma sak som kommersiella ljudböcker, sådana som säljs i stora upplagor av bokhandlare, varuhus och bensinstationer, och ofta är inlästa av författaren själv eller kända skådespelare. Talböckerna är, liksom punktskriftsböcker, ett hjälpmedel för synskadade som subventioneras av samhället (i form av MTM – Myndigheten för tillgängliga medier, som den heter sedan 1:a jan. 2013). Inspelningarna är försedda med ett antal kodifierade ljud för att man snabbt ska kunna snabbspola mellan olika avsnitt, och utformningen i övrigt är ganska strikt. Han berättade att instruktionen är att läsa in texten ganska emotionsfritt och neutralt beträffande betoningar och fraseringar. Nå, det är ju mycket myndighetstexter och annat som läses in på detta sätt, så det är väl kanske därför, tänkte jag, men han sa vidare att man även läste in skönlitterära texter på samma sätt. Den distinktion som gjordes i urvalet av röster var ungefär mellan yngre och äldre respektive mellan kvinnlig och manlig, det vill säga att det vore störande för läsoplevelsen om till exempel Hjalmar Söderbergs *Den allvarsamma leken* lästes av en äldre kvinnlig röst, men att kravet på måttliga emotioner och neutralitet ändå gällde. Jag tyckte ändå att detta måste låta ganska tråkigt att lyssna på, jämfört med när exempelvis Krister Henriksson med pauseringar, suckar och omsorgsfulla tempoväxlingar interpreterar Söderberg på ett kongenialt, ja kanske till och med genialt, sätt i sin berömda inläsning, men tänkte inte mer på saken.

Inte förrän inför korandet av 2013 års mottagare av Sveriges Radios Romanpris, då en av lyssnarjuryns medlemmar intervjuades i direktsändning (P1 2013-03-17 kl. 18:00). Daniel Belge är blind och ”läste” alltså dessa romaner just som talböcker, och vi som lyssnade fick höra hur han använder dem. Det lät en smula egendomligt, eftersom de spelades upp i 1,4 gånger normalhastigheten (”+4” kallade han det), något han menade passade utmärkt för just romaner medan ännu högre hastigheter (”+8”) användes när det gällde just myndighetstexter och annat som han ”skum-” eller ”översiktsläste”. Eftersom det numera är digitalteknik som gäller, be-

---

<sup>290</sup> ur: Boye, Karin: ”I rörelse” ur: *Härdarna* Albert Bonniers Förlag, Stockholm 1927.



hålls talets tonhöjd när man spelar upp en ljudfil lite snabbare, men det fanns även på bandspelarnas tid en teknik för att göra detta (med så kallade roterande tonhuvuden) så att man slipper höra hur rösten åker upp i en frekvens som liknar Piff & Puffs tjatrande i TV på julafton. Jag trodde alltså, återigen likaoreflekterat, att en synskadad person använder talboksmediet på samma sätt som jag lyssnar på en ljudbok.

Många som ögnar igenom ett operalibretto tänker nog att de håller i en bok, en tryckt pjäs eller konstverk färdigt att bedöma och förstå. Det kan vara så, många vackra libretton eller översättningar har tryckts och distribuerats just med den avsikten, men viktigare och vanligare är ändå att librettot är ett stadium, ett skede i en gemensam process fram till ett färdigt musikdramatiskt verk. Ett operalibretto är en möjlighet, en torso eller en halva som, likt människorna i Aristofanes berömda tal ur Platons *Gästbudet*, söker sin andra halva för att bli ett helt. Gudarna straffade människorna för deras hybris genom att klyva dem mitt itu och eftersom opera är bland det högmodigaste man kan ge sig till att skapa är också dess musik att betrakta som den andra irrande halvan, och fungerar ytterst sällan utan det den är tänkt att samverka och ”bli hel” med. Att skapa eller att läsa operatexter, liksom att skapa eller att lyssna till musikdramatik, kräver ytterligare kunskaper, andra erfarenheter och fordrar rentav att man använder sina sinnen på ett annat sätt. De är inte, och har aldrig varit, avsedda för enbart läsning liksom musiken aldrig enbart för lyssning.

I det här kapitlet görs inledningsvis en kalibrering av operans utsiktspunkt ur ett dramaturgiperspektiv, och vad opera är och kan vara (och inte är). Vidare vad som är musikdramatikens styrkor och svagheter och vad det kan ha för inverkan på val av ämne och bedömning av idéer och uppslag. Efter några egna exempel på bedömningar och på vilken sorts estetisk grund jag gjort dessa, kommer så en genomgång av vad som kan sägas vara operans egna dramaturgiska hörn och vad som utskiljer detta från några andra gestaltande och sceniska konstarter, hur man kan tänka början, fortsättning och slut, några praktiska och tekniska noteringar avslutat med exempel från egna produktioner och reflektioner över dessa. Sista avsnittet handlar om framtagandet av texten till *Skuggorna och Ljusen*, ett verk som skapats tillsammans med författaren Magnus Florin och är en del av hela detta arbete.

### 3.1.1 À la recherche de la poétique perdue<sup>291</sup>

Att skriva ett operalibretto är alltså att ge sig i kast med en intressant, men mycket komplicerad och mångfacetterad uppgift. Det man åstadkommer blir i sämsta fall en skvader, ett mischmasch eller en utskälld ofullkomlighet och i de mera lyckade fallen grunden för ett ”gesamtkunstwerk” à la Wagner. Hursomhelst är en opera, liksom all scenkonst, något som har en *dramaturgi*, ett ofta förekommande och dessutom inte sällan överanvänt och missbrukat begrepp, och detta antingen tonsättare och librettist så önskar eller inte. Den tyske opera- och musikforskaren Carl Dahlhaus menar, i ett försök att återerövra termen från denna dess ymniga användning i alla möjliga sammanhang, att vad som därmed avses är teorier och principer för ett dramas konstruktion, beskrivningen av dess nödvändiga byggstenar och därmed att definiera som ett slags dramats *poetik*.<sup>292</sup>

<sup>291</sup> ”På spaning efter den poetik som flytt” (fritt efter Marcel Proust).

<sup>292</sup> Dahlhaus, Carl: ”What is a musical drama?” (transl. by M. Whittall) ur: *Cambridge Opera Journal* 1, 1989, s. 95.

### *Redan de gamla grekerna...*

Det sägs att ”alla goda ting är tre” och därmed är det svårt att komma runt dramaturgilärorens urkund, det vill säga Aristoteles verk med just namnet *Poetik*, som i sten ristat att *dramatiskt berättande har en början, en mitt och ett slut*:

När dessa definitioner är gjorda, låt oss då bestämma hur kompositionen av händelser bör vara, eftersom den är det främsta och viktigaste av tragedins element.

Vi har redan slagit fast att tragedi är efterbildning av en hel och avslutad handling av ett visst omfång (för det är ju möjligt att något är helt utan att det har något omfång).

Helt är det som har en början, mitt och slut.<sup>293</sup>

Helt i enlighet med Hegels dialektiska resonemang att en tes blir till syntes genom det dramatiska mötet med antitesen varierar till exempel barockens da capo-aria i sin omtagning av A-delen genom reflektionen i den kontrasterande B-delen (åtminstone *upplever* man det så som åhörare och publik). Musiken förhåller sig ständigt till denna dialektiska struktur: förutom den nämnda da capoarian så är exempelvis den klassiska sonatformen tredelad: *expositionen*, där ett huvudtema och ett sidotema i olika kontrasterande tonarter presenteras, följt av *genomföringen* där de konfronteras och bearbetas och avslutas i *repetitionen* (omtagningen) där de bägge samsas i samma tonart. Andra kompositionstekniker som till exempel *metamorfostekniken* innebär att man transformerar ett enda tema genom upprepningar med gradvisa förändringar. Detta enkla konstaterande om tragedin,<sup>294</sup> leder han sedan vidare in i en lära med en helt fundamental terminologi – till exempel *protagonist*, *antagonist* eller *katharsis*, ord som även används långt utanför teaterdramaturgens domäner – som hyllats men också ifrågasatts. Den amerikanske filmscriptgurun John Truby menar att det är mycket lätt att gå vilse i dessa aristoteliska vindlingar:

I believe Aristotle was the greatest philosopher in history. But his thinking about story, while powerful, is surprisingly narrow, focused on a limited number of plots and genres. It is also extremely theoretical and difficult to put into actual practice, which is why most storytellers trying to learn the practical techniques of their craft from Aristotle leave empty-handed.<sup>295</sup>

Truby kan ha rätt när det gäller den fortsatta färden in i Aristoteles ofta ganska svårbegripliga regelverk för tragedins uppbyggnad. Man kan stå ganska tomhänt om man avser att komponera någonting annat. Det ska emellertid sägas att *Poetik* också innehåller åtskilliga anvisningar och resonemang som sedan återkommer i praktiskt taget varje historisk eller modern handbok i dramaturgi, att man inte ska glömma ”var man läste det först” och att det i sig är enastående att denna *konstnärliga reflektion* som formulerats för över 2 300 år sedan fortfarande ständigt läses och refereras till.

Inledningen, att något ”A”, startpunkten, förändras till ”C”, slutpunkten, genom en process ”B” har senare kommit att utvecklas till en mycket ofta använd dramaturgisk modell, den så kallade *treaktersstrukturen* (”three-act structure” på dramaturgiengelska) som blivit något av en ”universallösning” och därmed också (i värsta fall) kan inverka menligt både på dramaturgi och fantasi. Denna ”treaktersindelning” har inte nödvändigtvis något med antalet ”verkli-

<sup>293</sup> **Aristoteles:** *Om Diktkonsten (Poetik)* övers. Jan Stolpe, Alfabeta, Stockholm 1994 kap. VII, s. 35.

<sup>294</sup> Aristoteles verk om komedin, som han stundom refererar till, har aldrig återfunnits. På detta faktum och dess konsekvenser bygger bland annat Umberto Eco:s roman *Il nome della rosa* (”Rosens namn”) från 1980.

<sup>295</sup> **Truby,** John: *The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller* Faber & Faber 2007, s. 4.

ga” akter i den färdiga föreställningen att göra (som kan ha såväl fler som färre eller ha en struktur som gör begreppet ”akt” fullständigt irrelevant), utan betecknar snarare olika stadier i dramats process. De tre delarna har många namn (som uppvisar många likheter med namnen på sonatformens delar – se ovan). Amerikansk filmdramaturgi kallar dem t.ex. ”*Establish, Build* resp. *Resolve*”<sup>296</sup> eller ”*Setup, Confrontation* resp. *Resolution*”<sup>297</sup> medan Edvard Istels betydligt äldre operadramaturgilära med sin tyska nomenklatur benämner delarna ”*Exposition, Entwicklung* resp. *Lösung*”<sup>298</sup> i hans engelska översättares språkdräkt ”*Exposition, Development* resp. *Dénouement*”<sup>299</sup> (det sista en fransk term – betyder ungefär ”upplösning” – som ofta används i äldre engelska, och även i äldre svenska). Dramaturgiläror och kompendier från olika tider, i olika genrer och av skilda författare ömsom hyllar och ömsom dömer ut denna treaktersstruktur som varande begränsande eller helt enkelt förlegad. Invändningarna haglar givetvis framförallt från alla dem som vill bryta med det etablerades konventioner. – ”Jag hatar/vill inte syssla med *berättande teater/opera*”, eller som John Truby fortsätter:

If you are a screenwriter, you probably moved from Aristotle to a much simpler understanding of story called “three-act structure.” This is also problematic, because three-act structure, albeit a lot easier to understand than Aristotle, is hopelessly simplistic and in many ways just plain wrong.<sup>300</sup>

Hur man än förhåller sig till denna lite rigida idé om en ”treaktersstruktur”<sup>301</sup>, sipprar en tredelning ändå på ett märkligt sätt fram, om än i sin mest elementära form, i kritikernas analyser men framförallt och till sist under ytan i konstverk som utbreder sig i tiden – längs en tidsaxel – såsom musik, teater, dans, opera eller cirkus och annat man kan finna på. Det kanske inte är så konstigt, frågan är snarare om den går att undvika. Åtskilliga är de ambitiösa dramatiker och kompositörer som sagt sig vilja åstadkomma till exempel cirkulära kompositioner (som kan påbörjas varsomhelst och avslutas efter ett eller flera – fullbordade eller till och med ofullbordade varv längst cirkeln) där ”resan” B leder från A tillbaka till ett oförändrat A, men detta andra (eller tredje, eller fjärde) A är nu alls inte A utan A'. Vore det inte så skulle resan tillsammans med stycket bara vara bortkastad tid.<sup>302</sup> När temat i Bachs berömda Goldbergvariationer också avslutar kompositionen i sin ursprungliga gestalt hör vi något helt annat efter en resa genom alla de trettio mäktiga variationerna. Kompositionen är i själva verket spiralformad precis som den metafor inom tolkningsvetenskapen – hermeneutiken – som tidigare kallats ”den hermeneutiska cirkeln” men som numera också omdefinierats som en spiral, fattas bara annat, och då gäller åter en tredelad struktur. Givetvis kan den också innehålla fler än ett dialektiskt led, så består Mozart *Don Giovanni* av tre ganska löst sammanfogade historier ur

<sup>296</sup> Hauge, Michael: *Writing Screenplays That Sell* Elm Tree Books, London 1988, s. 83f.

<sup>297</sup> till exempel: [http://en.wikipedia.org/wiki/Three-act\\_structure](http://en.wikipedia.org/wiki/Three-act_structure)

<sup>298</sup> Istel, Edgar: *Das Libretto* Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1914, s. 85.

<sup>299</sup> Istel, Edgar: *The Art Of Writing Opera-Librettos: Practical Suggestions* (eng. övers: Dr. Th Baker) G Shirmer, New York 1922, s. 43.

<sup>300</sup> Truby 2007, s. 4.

<sup>301</sup> Det är många andra som, i likhet med Truby, opponerat sig mot rigiditeten i ”treaktersstrukturen”. Redan 1979 lanserade Syd Field i sin bok *Screenplay* en reviderad variant som därefter kommit att kallas ”Syd Field’s Paradigm” och som bryter upp ”mittdelen” i två halvvarv avgränsade av tre punkter till ett slags ”sjuaktsstruktur” (”7 act story structure”): *Setup, Plot Point I, Confrontation 1<sup>st</sup> Half, Midpoint, Confrontation 2<sup>nd</sup> Half, Plot Point I* samt *Resolution*, men det finns också andra modeller med såväl färre som fler akter. Trubys egna har steg (”steps”) – 22 i den avancerade, sju i den enklare varianten.

<sup>302</sup> Ett sådant är till exempel andra delen av Pierre Boulez 3:e pianosonat, som Umberto Eco diskuterar i sin essä om det ”öppna verkets poetik” (*La poetica dell’opera aperta* – se nedan).

de samlade Don Juan-legenderna<sup>303</sup> (där exempelvis Molière kombinerat annorlunda i sin version), vilket inte heller förmår stjälpas det aristoteliska konstaterandet om *en början, en mitt och ett slut* över ända. Därför ämnar jag, vad än Truby skriver, hävda och i huvudsak hålla mig till detta i det fortsatta, om än inte så invecklat i Aristoteles och hans trognaste lärjungars övriga terminologi.

»Opera in movimento«

Grunden i en operas dramaturgi är alltså att någon, några eller något – A – genom att utsättas för B blir till C (eller föralldel – A')! Det vi bevittnar, hör, ser, uppfattar och/eller upplever, är framförallt B – *förändringen*, konflikten, transformationen, konfrontationen, *dramat*, metamorfosen, eller ... – själva resan, *rörelsen!* Och detta också i rent fysisk mening, opera är också *kropp* och närvaro.

När Gunnar Ekelöf i sitt förord till Evert Taubes *Så länge skutan kan gå ...* beskriver vad som gör dennes diktning så unik tar han fasta på just detta:

Evert Taubes dikter är därför i så hög grad handlings- och händensedikter, rörelsedikter, dansdikter. Kroppen är ständigt med i dem, därför att själen är med kroppen. I en tid då litteraturen på så många hånder är skrivbordsgöra är detta något av en atavism, men en atavism i bästa bemärkelse Om jag säger att hans lyrik har något med antiken att göra, innebär det att hans dikt bygger på samma grundläggande treenighet: ord, melos och dans i förening, samt givetvis någonting att besjunga, helst en handling, ett äventyr, som för antiken var en regel.<sup>304</sup>

Taubes konst (och vad Ekelöf talar om) är naturligtvis hans visor och inte operalibretton, men parallellerna är uppenbara liksom när en annan stor Taube-älskare, Lars Forssell, skriver i inledningen till sin egen vissamling *Jag står här på ett torg* hur en god visa – av Bellman, Brecht eller Evert Taube – i förhållande till exempelvis schlageren:

... är — hur kort och obetydlig den än kan te sig på papperet — uppbyggd som ett drama. Med varje strof, varje versrad bör det hända någonting som för den inre eller yttre handlingen framåt. Den har början och den har slut.<sup>305</sup>

”I rörelse” heter också den (kanske alltför) ofta citerade dikt av Karin Boye vars titel såväl som sina blott tio rader alltså skulle kunna utgöra ett motto för all scenkonst i allmänhet och musikdramatik i synnerhet.

En ofta använd metafor beskriver dramat som en flodfärd (ungefär som i filmen *Afrikas Drottning*<sup>306</sup>) från ett lugn där framåtrörelsen först är ganska beskedlig varefter den blir våldsammare och farligare tills den når en ”point of no return” (där allt sätts på spel) varefter man når ett nytt lugnvatten (eller omkommer i forsen!).<sup>307</sup> Mats Ödeen gör i sin bok *Dramatiskt berättande* konstaterandet att dramaturgi *inte* är lika med konsten att skriva pjäser (eller libretton) eftersom den ingenting har med själva *skrivandet* att göra, utan att det handlar om ”hur man strukturerar ett berättande” (se Dahlhaus ovan) eller till och med ”hur man på bästa sätt kom-

<sup>303</sup> Kanske just därför, och för att musiken utgör det sammanhållande kittet, menade den holländske tonsättaren Peter Schat (1935-2003) som jag träffade vid ett ITI-möte i München 1992, att Mozarts opera är det nästan ouppnåeliga mästerverket.

<sup>304</sup> Taube, Evert: *Så länge skutan kan gå ...* Bonniers, Stockholm 1963, s. 6.

<sup>305</sup> Forssell, Lars: *Jag står här på ett torg – Lars Forssells SÅNGBOK* Författarförlaget Stockholm 1979, s. 5-6.

<sup>306</sup> *The African Queen* amerikansk film från 1951 efter C. S. Foresters roman med samma namn i regi av John Huston och med bland andra Humphrey Bogart och Katherine Hepburn i rollerna.

<sup>307</sup> till exempel i *Root*, Wells: *Writing the Script* Henry Holt & Co New York 1979.

municerar med en publik från scen”.<sup>308</sup> Jag är enig, ett sceniskt verk fungerar helt enkelt inte utan en sådan struktur, den är en ”teknisk” förutsättning. Däremot är jag inte överens med till exempel dramaturgen Ola Olsson och den danske tonsättaren Bent Lorentzen om att dramaturgin bara utgör 2% av arbetet med ett verk, och inte heller med den senare att det är något som kommer in i slutfasen av arbetet ”*som et analytisk hjälpemiddel*”.<sup>309</sup> Den beskrivningen tjänar snarare det i och för sig vällovliga syftet att understryka att konst *inte* skapas av regler, läroböcker eller tjänstemän, men arbetet med strukturen tar, eller *borde* ta (i mitt tycke) större plats än så, eftersom det är där många musikdramatiska verk fallerar. *Men*, det kräver vetskap om att ”struktur” är ett mycket flexibelt begrepp, och att därmed inte avses att man, likt Askungens systrar, måste kapa tårna för att skon ska passa. Bedåras och fångas gör man hursomhelst av helt andra egenskaper hos ett verk.

För att det följande inte ska komma att betraktas som ett slags *Antibarbarus* med anspråk på att vara en allomfattande lärobok i dramaturgi i allmänhet och operadramaturgi i synnerhet, är det bäst att klargöra att det istället är tänkt som en samling reflektioner gjorda utifrån ett långt operaskapande yrkesliv, och som också kommer att förhålla sig till flera andra discipliner. En del dramaturgiska grepp och begrepp finns det dock all anledning att återkomma till.

#### *Medan andra tittar på...*

Då jag fördjupat mig i Aristoteles poetik, ett antal dramaturgiläror för såväl amerikansk kommersiell film som för svensk teater, Mozarts, Richard Strauss och Giuseppe Verdis brevsamlingar, Wagners funderingar över operan som drama och annan 1800-talslitteratur om libretto-skapande, har jag hela tiden lagt märke till närvaron av det som helt saknades under min tonsättarutbildning, nämligen ordet *publik*, vilket föranleder reflektionen att filmkonsten är operans arvtagare i många avseenden. Puccini dog 1924, därefter har det skapats ytterst få verk som hållit sig kvar på standardrepertoaren och så gott som inget som kommit att tillhöra operagenrens ”kanon”. Filmen bröt igenom som ”massmedium” vid nästan exakt samma tidpunkt. Såväl Mozart, som Wagner, Verdi och Puccini, tänkte som nutidens filmproducenter när de skrev sina verk med en blandning av – och insikt om – yttersta dramaturgisk noggrannhet och finesse, smäktande melodier och spektakulära sceniska effekter, provpubliker (något som också återkommer i det följande) och lanseringsturnéer, men alltid med ett öra och ett öga för sin tänkta, berörda, gråtande och jublande – publik.

Opera är (liksom film) en oerhört dyr, person- och tidsödande konstform och man får normalt inte (eller *hinner* inte få) särskilt många chanser att förverkliga sina konstnärliga visioner inom denna genre. Är man som skapande konstnär anhängare av Erik Lindegrens och fyrtiotalistgenerationen svenska diktares ledord att ”låta uttrycksvånget vara långt större än meddelelsebehovet” bör man kanske använda ett annat medium som bärare av sina idéer. I kursplaner för Operahögskolans masterstudenter dyker ordet ”publik” främst upp i meningar som ”Studenten ska efter genomgången kurs kunna [...] agera och kommunicera med en publik i ett stort teaterum”, något som får en att tänka på en vanlig formulering i management- och marknadsföringslitteraturen, ungefär ”Att kommunicera är inte att prata. Att kommunicera är att bli förstådd”. Utan att man därför kan påstå att någon kan göra anspråk på att ”förstå” något så sammansatt

<sup>308</sup> Ödeen, Mats: *Dramatiskt berättande* Carlssons, Stockholm 1998, s. 65.

<sup>309</sup> Lorentzen, Bent: ”Musikdramaturgi” Kompendium 1996, s. 1.

som en opera, rymmer dessa management-meningar trots allt insikten att verket också har mottagare.

Graden av komplexitet gör dessutom ett musikdramatiskt verk i någon mån till ett *opera aperta* ("öppet verk") i Umberto Ecos mening (med oändligt många tolkningsmöjligheter), och att det i enlighet med detta inte heller är riktigt färdigt förrän det är mottaget. Eco skriver:

A work of art is a complete and *closed* form in its uniqueness as a balanced organic whole, while at the same time constituting an *open* product on account of its susceptibility to countless different interpretations which do not impinge on its unadulterable specificity. Hence, every reception of a work of art is both an *interpretation* and a *performance* of it, because in every reception the work takes on a fresh perspective for itself.<sup>310</sup>

Ecos fortsatta resonemang gäller annan och nyare typ av komposition än opera, i musiken exemplifierad med verk av Berio, Stockhausen eller Boulez, där interpreten till exempel arrangerar ordningen på verkets beståndsdelar, alltså verk med en öppen struktur ("opera aperta"). Den allra öppnaste formen kallas dessutom av Eco för *opera in movimento* alltså "verk i rörelse". Han noterar emellertid själv att även om sådana stycken aldrig kommer klinga på samma sätt vid något tillfälle är de oftast fortfarande fullt identifierbara som samma stycke ("Yet they will never be gratuitously different"). Mången librettist har erfårit något liknande när de skickat sista versionen av sitt alster till tonsättaren, liksom åtskilliga librettist/tonsättarpar när sista versionen av partituret lämnats över till teatern att förvaltas vidare av regissör, dirigent, sångare och musiker. Det konstnärliga samarbete och överlåtelse – också till publiken – operaskrivandet innebär, beskrivs i själva verket mycket bra i Ecos konklusion:

In other words, the author offers the interpreter, the performer, the addressee a work *to be completed*. He does not know the exact fashion in which the work will be concluded, but he is aware that once completed the work in question will still be his own.<sup>311</sup>

Vad kan man då mer tänka på när man ger sig ut på detta strömmande vatten, jo, kanske att:

1. Opera inte är ett stycke teater (eller dans), inte heller ett musikverk utan någonting annat, något tredje (eller fjärde, eller femte) och något mycket komplext. (Operatonsättaren Hans Gefors har liknat en scen i en opera vid en tidningssida.<sup>312</sup>) Den sägs dessutom ofta brista i realism, och till och med vara "onaturlig" i det att människor "i verkliga livet" inte uttrycker sig som man gör från operascenen. I en essä "Kan opera vara realistisk teater?" från 1979 ur samlingen *Bland annat om Brecht – texter om teater* tillbakavisar Ralf Långbacka detta resonemang och menar att realism inom konsten alltid är någonting annat än verkligheten och att därför ingen konststart kan göra anspråk på att vara realistisk i ordets egentliga bemärkelse. Han kritiserar också den teatersyn som inte skiljer på realism och naturalism i det att "kriteriet på att någonting är realistiskt är att det överensstämmer med verkligheten". Jag delar också helt Långbackas tro på möjligheten att göra en *realistisk musikteater* i betydelsen att man:

<sup>310</sup> Eco, Umberto: *Opera Aperta* (The Open Work) Engl. transl: A Cancogni & B Merry, Hutchinson Radius UK, 1989, s. 4.

<sup>311</sup> Eco 1989, s. 19.

<sup>312</sup> "To dage om Librettoen – Musikdramatikens udgangspunkt" Den Anden Opera, København 2003, s. 11-13.

[...] med operans medel och uttryckssätt kan ge avbildningar av verkligheten, avbildningar som får oss att igenkänna verkligheten och eventuellt gripas av lust att ingripa och omforma vår egen verklighet.<sup>313</sup>

Operan är alltså ingen ”realistisk” konstform i meningen naturalistisk. (Men åter – vilken konst är det?) Även om livet också kan vara komplext så försöker operan snarare avbilda själva rörelsen, själva ljudet av ett liv, än livet självt (för att travestera Carlo Derkert och hans berömda metafor med det ritande barnet som konstens futurist) i syfte att få oss att identifiera oss och för en stund fullständigt omslutas och uppgå i detta stycke liv. Det är genom sin förmåga till *autenticitet* i avbildningen den samtalar med oss,<sup>314</sup> och regissören Långbacka menar att den gör det med det grundmaterial som delas med teatern, nämligen ”mänskan, hennes röst, hennes fysiska närvaro”<sup>315</sup> (i likhet med iakttagelsen ovan om opera också som kropp och närvaro). En 23-årig Henrik Ibsen, som också arbetade som musik- och teaterkritiker, gjorde efter ett besök på operan *Norma* (i tidskriften *Manden* under rubriken ”Theatret” den 25 maj 1851) en liknande (och i sanning anti-platonisk) iakttagelse, men diskuterar framförallt andra ingredienser i brygden:

Operaen er den dramatiske Kunstform, som gennem et plastisk-musikalsk Medium reproducerer Virkeligheden i et idealt Billede. Dette Medium er altsaa i sit Grundvæsen en Komposition af to Elementer, af hvilke hvert for sig er utilstrækkeligt til Opnaaelsen af det her tilsigtede Øiemed. Enhver Aabenbarelsesform for Kunsten har jo sin Begrænsning, udenfor hvilken dens Magt ikke formaar at strække sig. Nu er Musiken af væsentlig lyrisk, Plastiken af væsentlig episk Natur; men Operaen er Eenheden af Begge og kan følgelig ikke aabenbare sig gennem et Medium, hvoraf det ene Moment mangler.<sup>316</sup>

En operatext är således inte, och har aldrig varit, avsedd att läsas. Den är tänkt att vara en del av något helt och framföras av en sjungande och gestaltande ”mänskrokropp” i rörelse, sammansmält med sin musik och varken kan, bör eller får bedömas som varande någonting annat, till exempel som ett självständigt litterärt verk, något också Harai Golomb är inne på<sup>317</sup> (liksom Thomas Warburton och Klaus Kaindl, se kapitel 2, om översättning). Ett operapartitur är, på samma sätt, inte möjligt att bedöma utanför sitt sceniska sammanhang eller utan sin text (såvitt det inte bearbetas för, eller av tonsättaren väljs, att framföras exempelvis från konsertscenen, liksom om författaren väljer att publicera sin operatext som ett självständigt verk – vilket stundom sker i bägge fallen). Ibsen fortsätter:

Operamusikens Fuldkommenhed ligger derfor netop i dens Ufuldkommenhed til i og for sig selv at kunne udtrykke Komponistens Digtertanke, ligesom Textens Fuldkommenhed ligger deri, at den intet Fuldkomment er, saalænge den ikke udtales gennem Eenheden af Musik og Plastik. Den inderligste Harmoni maa saaledes finde Sted mellem Musik og Text; Musiken er Operaens Sjæl, Texten den konkrete Form, hvoraf den er omsluttet, og da vi i Operaen befinde os paa det Ideelles Gebet, saa kræve vi her en fuldkommen Overensstemmelse mellem Indhold og Form. Da Musiken i Operaen karakteriserer sig som Indhold (altsaa ikke tillige som Form), saa vil det indsees, at den maa opgive sit eget Væsen,

<sup>313</sup> Långbacka, Ralf: *Bland annat om Brecht – texter om teater* Norstedts Stockholm 1981, s. 250.

<sup>314</sup> Det är just denna konstens egenskap som väcker avsky hos såväl Aristoteles stränge lärare Platon, som senare även till exempel Sigmund Freud, se:

Murdoch, Iris: *The Fire and the Sun: Why Plato Banished the Artists* Clarendon Press 1977, s. 40.

<sup>315</sup> Långbacka 1981, s. 249.

<sup>316</sup> Ibsen, Henrik: *Samlede verker : hundreårsutgaven* (ved Francis Bull, Halvdan Koht, Didrik Arup Seip) Gyldendal Oslo 1928-57 21 bind (av 22) Artikler og taler, s. 66.

<sup>317</sup> Golomb 2005, s. 141.

dersom den skal komme til Objektivitet ved og gjennem sig selv; thi et Indhold uden Form er jo i Realiteten kun en tom Abstraktion. Operamusikens Existens som saadan ophører altsaa, naar den gjengives udenfor Scenen, idet den derved gaaer over til at danne et for sig bestaaende Helt.<sup>318</sup>

Så långt den unge Henrik Ibsen. Hans Gefors exemplifierar i sin avhandling *Operans dubbla tidsförlopp* med hur den centrala arian ”Un bel di” ur Puccinis opera *Madama Butterfly* inte alls upplevs som dramatisk utanför sitt sammanhang. Arian som utgör den dramatiska och känslomässiga höjdpunkten i operan, förfelar aldrig sin verkan i operahuset, menar han, medan en konsertsalslyssnare som ingenting vet om dess plats i dramat, hör en vacker, men rätt enkel sång och blir därmed inte alls lika berörd som operabesökaren.<sup>319</sup>

2. Man är flera upphovsmän till verket (såvitt inte tonsättaren väljer att skriva sitt libretto själv baserad på en helt originell idé) och sedan, i själva scenproduktionen, är man ett helt team, vilket kan vara svårt för såväl den ensamme dramatiker som ger sig in i librettoskrivandet, som den partiturlevererande tonsättaren att omfatta. Om inte en absolut förutsättning så i vart fall en mycket god grund för ett sådant samarbete är att man uppskattar, eller förstår, varandras uttryck och konstformer. En librettist måste vara, inte bara allmänt musikintresserad, utan orienterad i den musikaliska sfär den tilltänkte samarbetspartnern tonsättaren vistas i, och helst också vara i stånd att uppskatta (och analysera men också kanske kritisera) den musik som ska bära orden. En operatonsättare måste inte bara vara läskunnig eller kunna läsa dramatisk och poetisk text i allmänhet, utan mycket insatt i dramatiska tekniker och dessutom – tycka om *teater* (och sin librettists alster). Här finns för övrigt gott om höga föredömen. När Mozart ville ha en trevlig kväll gick han sällan på konsert men desto mer på teatern, och där – som åhörare i bänken – gjorde Puccini oftast sina fynd, till och med när han inte förstod ett ord av dialogen.<sup>320</sup> En absolut förutsättning är däremot att librettist och tonsättare kan tala med varandra, ”ha en bra kommunikation”, för kommunicera, det *ska* man, det *måste* man, ofta – och *under lång tid*.
3. ”Ett libretto kan aldrig vara kort nog” („Ein Libretto kann überhaupt nicht kurz genug sein;“) skriver Istel och tillägger att detta gäller för såväl librettist som tonsättare, det vill säga inga onödiga mellanspel eller uppvisningar i kolorit och tematiska jongleringskonster när handlingen obönhörligen måste föras framåt. Det stoppar bara upp, gör aktörerna frustrerade och irriterar publiken.<sup>321</sup> När jag rådgör med ovanare librettister brukar jag hänvisa till ett slags ”40-sidorsregel” (librettot till en helaftonsopera ska inte överstiga 40 sidor). som min far Lars hävdade (men som inte ens han lyckades hålla sig till – se *Christina* nedan). Man bör också försöka betrakta librettotexten som en Giacomettiskulptur, där allt onödigt, allt överflödigt skalats bort. Det här innebär för många en enorm ansträngning och konstnärlig utmaning. John McKee hävdar i inledningen till sitt ofta citerade standardverk *Story* att den, boken, handlar om grundlighet, inte genvägar, och när screenplay-författarens pappers-

<sup>318</sup> Ibsen (1928-57) 21 bind, s. 67.

<sup>319</sup> Gefors, 2011, s. 58.

<sup>320</sup> Det refereras ofta till hur Puccini såg Sarah Bernardt i en pjäs av fransmannen Victorien Sardou (*Le Tosca*) vid ett gästspel i Milano 1889, och trots att han inte kunde mycket franska ändå snabbt förstod att han här hade ett ämne till en opera, bland annat i:

Lorentzen 1996, s. 28.

<sup>321</sup> Istel (ty) 1914, s. 73-74. Istel/Baker (en) 1922, s. 33-34.



ark har många fler vita fält än exempelvis prosaförfattarens, förleds man tro att det därmed går snabbare och enklare. I själva verket är arbetet, att skära bort, att korta igen och därefter skära mer för att till slutligen korta ytterligare, det som är det mest tids- och kraftödande. Han hänvisar till 1600-talsfilosofen och matematikern Blaise Pascal som en gång i ett PS till ett mycket långt brev ursäktade sig med att han inte haft tid att skriva ett kortare.<sup>322</sup> En titt på Picassos berömda, och närmast retoriska, tjur-svit i elva steg från 1945-46 kan ge en uppfattning i överförd bemärkelse om hur man steg för steg arbetar sig fram till att uttrycka absolut maximalt med först<sup>323</sup> möjliga ord. Jag arbetade med en librettist under min tid i Danmark, och när vi gnetat oss igenom processen från ursprungliga 86 sidor, först ner till 70, därefter till 56, försäkrade hon plågat att nu fanns det absolut inte mer att ta. Jag hävdade då att vid 40 skulle hon bli stolt och överväldigad över resultatet eftersom varenda stavelse och bokstav skulle vara hon, bara hon och unikt hennes, ingen annan skulle finnas i texten. När hon två veckor senare, utmattad men nöjd, lämnade in de slutgiltiga 38 sidorna medgav hon att jag hade rätt.

Men – ”revolutionen är ingen gemytlig tebjudning” som ordförande Mao lär ha sagt.

Bryt upp, bryt upp! Den nya dagen gryr.  
Oändligt är vårt stora äventyr.

### 3.2 Att välja ämne – vad är operaformen bra på respektive dålig på?

John McKee tar upp 1900-talets ”tre berättarmedier” (”In the twentieth century we now have three media for telling story”) *prosan*, det vill säga romaner och noveller (alltså sådant som i huvudsak läses), *scenen*, teater, musical, opera, dans och mim, samt *bioduken/skärmen*, alltså film och TV, och går igenom deras respektive styrkor. Han menar att romanen är bäst på att gestalta inre konflikter, sådant som sker inuti huvudpersonen eller -personerna, att teatern är bäst på konflikter mellan människor (”A great play is almost pure dialogue, perhaps 80 percent is for the ear, only 20 percent for the eye.”) medan filmmediet gör sig bäst för att gestalta så kallade extra-personella konflikter (”... huge and vivid images of human beings wrapped inside their society and environment, striving with life.”).<sup>324</sup> Den här karaktäriseringen är väldigt grov (mängder av undantag gör sig omedelbart påminna), vilket också givetvis är avsikten,<sup>325</sup> men den kan ändå vara av ett visst intresse. Opera, kan (liksom för övrigt dans) i princip, och ofta mycket framgångsrikt, gestalta alla de här konflikttyperna. I till exempel *Figaros bröllop* finns mästerliga exempel på alla tre (Grevinnans aria i andra akten/Grevens i tredje/ Figaros i fjärde, det ständiga käbblat i de oräkneliga duetterna respektive Figaros – och Susannas – uppror mot konventionen att Greven ska ha rätt till bruden den första natten efter giftermålet). *Arian*, som är en av grundstenarna i ett traditionellt operabygge är ofta ett paradexempel på gestaltad inre monolog (den kan ju också vara ”fysiskt” riktad mot någon eller några, då den blir mer av ett inlägg i en dialog). Eftersom operan oftast hämtat sitt material från scen-

<sup>322</sup> McKee, Robert: *Story – Substance, structure, style, and the principles of screenwriting* Methuen, London 1998, s. 5.

<sup>323</sup> Jodå, ordet finns i SAOL13!

<sup>324</sup> McKee 1998, s. 365-6.

<sup>325</sup> McKee gör också reservationen:

Each medium tells complex stories by bringing characters into simultaneous conflicts on all three levels of life; however, each has a distinctive power and innate beauty at **one** of these levels. (s. 365).

konsten, främst teatern, har detta ibland känts ganska främmande för samtida operaskapande, då teatern under de senare århundradena gått mot mer av ”realism/naturalism” där den typen av monologer försvunnit (”folk talar ju inte så där” – se också McKees konstaterande ovan).

Men trenden har vänt, och scenkonsten söker nu nya uttryck i det mer icke-realistiska/naturalistiska. En skillnad finns dock, arian/den inre monologen måste i operan ingå i det sceniska förloppet. Till exempel teatermannen Brechts idé om den kommenterande sången och genombrytandet av den fjärde väggen, kan inte motsvaras av operans aria, utan måste, eftersom sången där är ”huvudmediet”, i så fall göras i någon annan form, till exempel av en talreplik, något som provats mer eller mindre – mest mindre – framgångsrikt många gånger. Även monodramat på teatern framförs ju oftast i ett slags ”dialog” med publiken, något som faktiskt också fungerar mindre bra i en renodlat musikdramatisk form, det är ju helt enkelt rätt svårt att rikta sig med sitt sjungande – med ett slags ”sångfrekvens” inställd – direkt till en publik som inte kan ”sända på samma frekvens”. När materialet till operabygget för det mesta hämtats från teatern blir konflikten mellan rollerna (åtminstone efter barocken, med dess rikedom på arior och – faktiskt fattigdom – på just duetter) också väldigt dominerande i en ”normal” opera. McKees ”filmkonflikt” – den mellan människan och det omgivande samhället eller till och med själva livet är också ett mycket vanligt tema i operans värld, som Wagners operor (även i ”komedin” *Mästersångarna*) eller Benjamin Brittens genombrottsopera *Peter Grimes* bland många andra exempel. Finns det då något som urskiljer musikdramatik och opera från romanen, teatern eller filmen som medium och bärare av (någon form av) berättande? När en typ av frågor som – Vad är opera bra på respektive dåligt på? ställs, brukar jag ta upp följande:

- **Opera är bra på leka med tiden**, men det är inte bara ett ”grepp” utan i själva verket *ett* med själva uttrycksformen opera.

I en fabel jag en gång fick som uppslag av Maria Sundqvist får en man ett garnnystan av en ande. Garnet utgör i själva verket hans livstråd. Mannen får därtill makten att hoppa över alla tråkiga och meningslösa dagar genom att helt enkelt klippa bort dem, och han dör därför endast efter några dagar (sensmoral: ett liv utan ”tråkigheter” är inget liv! – Det blev till en liten kortopera – *Gåvan* – skriven tillsammans med librettisten Kerstin Perski 2002, då vi bland annat bytte ut nystanet mot en data-CD där man kunde ”deleta” det som var trist.) Operan äger, liksom teatern (och även filmen) givetvis makten till att förkorta tiden<sup>326</sup> men i högre grad än sina systerkonster också förmågan att bromsa upp och till och med stanna samma tid.

Hans Gefors tar upp de flesta aspekterna av detta i det han visar hur operan sätter sig över det naturalistiska tempot och varken är beroende av ”teaterns dialog eller filmens bildflöde för att framställa storyn, eftersom musiken hanterar växlingen mellan stopp och gång”. Under det överordnade begreppet *operans imaginära tid*, arbetar han med tre olika tidsbegrepp ”intimt förbundna med var sin musikdramatisk uppfinning [...] för att fånga det diskontinuerliga i operans sätt att verka”<sup>327</sup>:

*Löptid* – är när textbehandlingen är i fokus och musiken följer replikernas rytm och tempo, då sången kan få nästan normalt taltempo och replikerna förblir sjungna, som i *recitativ* me-

<sup>326</sup> Jämför inledningsreplikerna i akterna av Tjechovs *Tre systrar* som förflyttar tiden månader och år (Ödeen 1988, s. 121).

<sup>327</sup> Gefors 2011, s. 69.

dan musiken inte aktivt formar handlingen, något som i princip gör löptiden till mer av en ”musikdramatisk transportsträcka”.

Motsatsen – *stopptid* – är när handlingen helt stannat och *arian* är den normala uttrycksformen. Jag vill där tillfoga *ensemblen* (eller åtminstone vissa typer av den<sup>328</sup> – se nedan). Gefors noterar också att *när* stornyn stoppas i film och teater sker det oftast med just musiken som medel.

*Stegtid*, menar Gefors, är annars det normala i modern opera, då handlingen förs framåt steg för steg (och detta tar mer tid än handling i realtid) i form av ett målinriktat handlingsförlopp med korta stopp där fokusering på väsentligheter i stornyn och musikalisk utvidgning utgör själva kärnan.

Det finns också andra slags bromsar inom operan där dödsögonblicken (till exempel Gildas i *Rigoletto* eller Mimis i *Bohème*) dras ut på ett sätt som ofta parodierats (något som för övrigt har sin parallell i filmaren Sam Peckinpahs våldsamma döds-skjutningar i stilbildande ”slow motion”<sup>329</sup>) som väl får sägas vara ett slags mellanläge mellan stopp- och stegtid.

En annan variant av ”stegtid” är där den bara utgör ett sätt att så att säga ”suga på den dramatiska situationens karamell”, dvs. där filmens James Bond slåss med de skurkar som försöker hindra honom från att stänga av bomben-som-ska-utplåna-hela-jorden, och där nedräkningens nittio sekunder kan ta en kvart i anspråk. Scenerna i Grevinnans sängkammare i andra akten av *Figaros bröllop* visar också hur det kan ta en oändlig tid att hämta verktyg, byta kläder och knacka på eller bryta upp en dörr, samtidigt som alla försäkrar hur bråttom det är och hur fort allting måste ske.<sup>330</sup> Ett alldeles ”operaeget” sätt att hålla flera tidsplan levande samtidigt, och under hela verket, är att arbeta med ledmotiv, det vill säga den teknik som framförallt utvecklades av Richard Wagner och som i korthet innebär att sådant som personer, händelser, emotioner eller föremål knyts till igenkännbara motiv och som sedan dyker upp som reminiscenser eller uppmaningar i orkesterväven eller som direkta anföringar i dialogen. Denna, ofta mycket subtila teknik, älskas av såväl musikkforskare som inbitna wagnerianer och har därför lett till åtskillig och omsorgsfull katalogisering. Ingen musikdramatiker idag skulle väl våga förneka åtminstone ett visst bruk av ledmotivsteknik som ett slags verkets egna ”musikaliska referensbibliotek”. Filmmusik är inte sällan tryfferad med mycket, för att inte säga *alltför*, tydliga musikaliska utrops- och anföringstecken (minns exempelvis frasen ”Ledmotivet ur filmen ...”). Risken för – å ena sidan – övertydlighet, där ledmotiven vajar som röda fanor och signalerar ”obs! undertext, undertext!” och – å den andra – dramatisk otydlighet när det krävs ett slags chifferexpertis och kodnycklar för att upptäcka, avtäcka, dekryptera och förstå komponistens sinnrika motiv-

<sup>328</sup> Kvartetten ur *Rigoletto* av Verdi, är en typisk ”stopptidsensemble” medan kedjefinalen i andra akten av *Figaros Bröllop* definitivt *inte* kan räknas dit. Den är snarare att se som mycket rask *stegtid* (se om bägge nedan).

<sup>329</sup> Ödeen 1988, s. 122. Lars Forssell riktar ett ursinnigt angrepp på detta ”peckinpahska” sätt att banalisera döden i sin bok *Vänner* (Bra Böcker, Höganäs 1991 s. 403-404).

<sup>330</sup> Nu följer väl detta i och för sig snarare den av komedins lagar som säger att vi accepterar allt så länge vi känner oss underhållna.

Lars af Malmberg tog upp en liknande aspekt av operans tidslek och de många textliga upprepningarna i sin installationsföreläsning *Musikens Dramaturgi* som professor vid Operahögskolan den 24 januari 1991. (Norrlandsoperans skriftserie n° 1 Vännäs 1991, s. 12.):

”Det här är ju också grunden till det förlöjligande av operakonsten som vi sett så mycket av. Jag måste skynda, upprepat tio gånger i en farlig och akut situation kan naturligtvis framkalla en spontan kommentar: ja, men stick då om du nu har så bråttom.”

pusslande, gör att många tvekar inför att deklarerera sin användning av ledmotiv. Mina operor är späckade av musikaliska motivreferenser, men det är knappt jag ens själv kan upptäcka dem längre.

Wagner, som inte precis led av dåligt självförtroende visavi sin publik, vågade till och med ”korsreferera” till ledmotiv utanför det pågående verkets katalog, när han låter Hans Sachs i *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868) säga till Eva „Mein Kind, von Tristan und Isolde kenn’ ich ein traurig Stück ...“ medan det berömda ”tristanackordet” ur hans egen opera, som hade haft urpremiär endast fyra år tidigare, klingar i orkestern.<sup>331</sup>

- **Opera är bra på att leka med språket**, kanske tack vare sin konvention att ofta sjungas ”på originalspråk” (med översättningar på maskin och i programblad) men också för att ett musikaliskt motiv med fördel kan upprepas, till och med oerhört många gånger. Språk kan blandas och förstås, inte förstås och missförstås på en operascen, något jag själv använt mig av många gånger. I mina ”chilenska operor” komedin *Riket är Ditt* och den dramatiska *Death and the Maiden* använde jag fler språk (se kapitel 2) men det förekom en del ”obegriplig” västerbottensdialekt även i min första opera *Hästen och Gossen* (baserad på Sara Lidman med libretto av Maria Sundqvist) som snarare blev till ett slags onomatopoetisk poesi än att vara ägnad att förstås, i vart fall i någon litterär mening.

*Vissa saker går bara att erfara, dem går int’ att tala om*

för att tala med just Sara Lidman. Att leka med språket med avseende på vers, upprepningar, språkljud och nonsens har alltså också en betydelse för operan som konststart. Poesin, och även rimmet eller upprepningen (till och med *in absurdum*) kan, utan att det känns besynnerligt, närvara i också en samtida operatext. Maria Sundqvists och min barnopera *Stadsmusikanterna* ”för de allra minsta” (1995) byggde helt på Carl Jonas Love Almqvists rimmade nonsenspoesi som fick utgöra leken, men även klangbotten till det allvarliga ämnet om döendet. Tonsättaren Reine Jönsson har också gjort långtgående språkliga experiment i sina operor *Gunsmoke in Utopia* (1995) som byggde på textrader från serietidningar och annan populärkultur, *Strändernas Svall* (2000) fragmenterade Eyvind Johnsons text till ord och stavelser som upprepades många gånger på ett oerhört effektivt och verkningsfullt sätt, *Cecilia och Apkungen* (2004) på ett fantasispråk och *Hamlet* (2010) där rollerna alla gestaltas på olika språk.

- **Opera är bra på att skildra ”det närvarande frånvarande”** (eller ”det frånvarande närvarande”), ett grepp som senare ofta kommit till användning inom filmmusiken. En stämning, ett hot eller ”spöke” kan närvara på scenen i form av en ton, en klang, eller – som hos Wagner – ett (i bästa fall igenkännbart) ledmotiv, eller något slags reminiscens från tidigare musik i föreställningen. Utan att något som helst vatten finns på scenen, är havets närvaro ytterst påtaglig genom de kända orkestremellanspelen i *Peter Grimes*. Bernard Herrmans musik till den berömda dusch-scenen i Hitchcocks *Psycho* brukar vara ett av de flitigast refererade exemplen ur filmmusikhistorien. I min egen *Hästen och Gossen* var de fruktade och mytiska skogsryssarna närvarande genom klangen från en rysk manskör och i *Death and the Maiden* gestaltade den först ansiktslösa kören vad man i det spansktalande Latinameri-

<sup>331</sup> Alban Berg gör en snarlik referens i sin postuma opera *Lulu* (1935). När kompositören Alwa tänker tanken att skriva en opera om huvudpersonen i I:a aktens 3:e scen citerar orkestern inledningsackordet ur Bergs första opera *Wozzeck* (1925).

ka kallade *los desaparecidos* ("de försvunna"). Dessa, som senare trädde fram mer och mer under föreställningen, utgör de förmodligen döda men aldrig återfunna i det kollektiva minnet hos folk och nationer som styrts av en repressiv och brutal diktatur.

Även här bör påpekas att när den här effekten eftersträvas i teater och film sker det så gott som uteslutande med musikens hjälp.

- **Opera är bra på att skildra simultana sceniska händelser i en ensemble**, en alltför underutnyttjad teknik i det samtida operaskapandet (kanske på grund av att Wagner praktiskt taget avskaffade den). En väl skriven ensemble tillåter roller att alldeles obehindrat prata i munnen på varandra, upprepa sig praktiskt taget hur många gånger som helst och inte ens befinna sig i samma rum (vilket till exempel medlemmarna i kvartetten ur *Rigoletto* – "Bella figlia dell'amore" – inte heller gör, det ena paret – Rigoletto och Gilda – kan höra det andra – Hertigen och Maddalena – men inte vice versa). Två roller kan sjunga exakt samma (eller bara lätt modifierad) textrad samtidigt och mena helt olika saker med den, antingen med undertext, typ: "Hon älskar honom verkligen" där den ena (till exempel en annan aspirant på denna kärlek) ser sin värld rasa samman, medan den andra (som en mor eller far till någon av de älskande) får sina innersta drömmar uppfyllda, eller i konfrontation utan undertext: "Du älskar mig alltså inte?" (förtvivlad fråga) respektive "Jag älskar dig alltså inte!" (frankt konstaterande), för att nu ta några ytterligt förenklade exempel som kunde vara hämtade ur strängt taget vilken klassisk opera som helst. Gefors refererar i sin text också till hur italienarna Goldoni (teaterman och librettist) och Galuppi (tonsättare) år 1749 lanserade sin banbrytande operauppfinande *den dramatiska finalen*, även kallad *kedjefinal*, med specifik musik till handlingens alla turer.<sup>332</sup> Den mest kända och kanske också fortfarande genialaste av kedjefinaler avslutar *Figaros* andra akt, då i princip intrigens alla sub-ploter (se nedan) exponeras samtidigt och överlagrade såväl sceniskt som musikaliskt.

I Gefors egen opera *Christina* från 1985 (libretto av Lars Forssell, baserad på densammes pjäs *Christina Alexandra* från 1968) finns dessutom ett exempel på hur en ensemble till och med kan röra sig på olika tidsplan. I epilogen sjunger "den gamla Christina" tillsammans med den "den vuxna Christina" och den avrättade "den okände" samtidigt som "Barnet Christina" springer över scenen)

– *men inte hindrar det alls att du är glad och ger hals!*<sup>333</sup>

- **Opera är däremot dålig på att förmedla informationstät text och komplicerade intriger.** Carl Dahlhaus uttrycker ungefär samma sak genom att (med en egentligen moralfilosofisk term) konstatera att operans *teleologiska*, det vill säga i det här fallet det framåt drivande, beståndsdel inte är dess starkaste gren och inte heller lika betydelsefull som i det talade dramat.<sup>334</sup> Alla de ovan uppräknade kvaliteterna kräver textens och intrigernas koncentrerande och (men bara i viss mån) förenkling i syfte att nå den dramatiska, musikaliska och framförallt emotionella fördjupning som istället alltså är operans speciella signum. Ibland kan en operas handling nästan helt och håller ske på ett inre plan med en rudimentär yttre handling (*Tristan och Isolde* brukar nästan alltid nämnas som exempel). Erik Lindegren liknade sin

<sup>332</sup> Gefors 2011, s. 71.

<sup>333</sup> ur: *Så länge skutan kan gå ...* (Evert Taube text & musik 1960).

<sup>334</sup> Dahlhaus 1995, s. 99-100.

egen process att göra ett operalibretto av Harry Martinsons diktepos *Aniara* vid att ”koka ner en ox till en buljongtärning”, en ofta citerad (och mycket sann) metafor. (Historien förmler också att Martinson inte var alldeles tillfreds med det nerkoket.<sup>335</sup>)

Huruvida operaformen är lämplig eller inte att förmedla politiska budskap eller åsikter, eller om den överhuvudtaget kan det, kommer det alltid att råda en, stundtals upphetsad, diskussion om. De som, för att tala med Alf Henrikson, menar att opera ”bara är ett ögon- och öronfängande sätt att framföra musik”, och dessutom att tonerna ”står över” text och innehåll är nog tämligen ointresserade av och i, eller till och med döva för ett eventuellt politiskt innehåll. Men som Henrikson fortsätter ”Tycker man däremot att det är frågan om teater och dramatisk spänning, så blir ju handlingens och ordens begriplighet av viss betydelse”.<sup>336</sup> Bland de senare som intresserat sig för det eventuella politiska innehållet i operalitteraturen finns de som, och med mycket stor rätt, ser ett problem i att den traditionella operarepertoaren är så lätt att svälja ”med hull och hår”, där hullet är att älska, låta sig gripas och föras med, men där håren är att man då blir blind och döv för såväl reaktionärt som rent destruktivt innehåll. Den franska feministiska filosofen och författaren Catherine Clément gjorde redan 1979 med boken *L’Opéra ou la défaite des femmes* en – för att citera New York Times – “[...] provocative and original examination [...] of an art form in which women rarely win”, men det var framförallt i och med den engelska översättningen 1988 (*Opera, or the Undoing of Women*) som den blev ett verkligt hett diskussionsämne i operakretsar. Någonstans på mitten av 1990-talet planerade regissören Åsa Melldahl och jag, till följd av den debatten, en liten föreställning med en mängd operadödar, varvid jag fick tillfälle att leta igenom litteraturen efter verk med kriteriet att en sopranhuvudroll skulle dö i sista akten. Jag tror jag fann långt över nittio bara i denna översiktliga undersökning, men en förklaring till denna farsot finns också i den melodramatiska form operan fick under framförallt 1800-talet (något som avhandlas vidare längre fram). Andra ser förvisso faror, men även ljusglimtar i historien, såsom Jeremy Tambling, prof. em. i litteratur vid universitetet i Manchester med boken *Opera and the Culture of Fascism* från 1996, där han, med en sidoblick på Nietzsche, Adorno, Benjamin och Heidegger, gör kritiska omläsningar av bland andra Wagners, Verdis och Puccinis verk men där han också finner en del exempel på opera i opposition mot reaktion och repression. Något som även utmärker den muntert, och mycket brittiskt (framförallt i traditionen från Cambridge) marxist-akademiska *Viva la Libertà!* av Anthony Arblaster. Han tillbakavisar till exempel den kritik mot Mozarts och Da Pontes version av Beaumarchais *Figaros bröllop* som går ut på att de klippt vingarna och tämj stormsvalan genom att rensa bort allt revolutionärt och förvanska den till en ofarlig salongskomedi. Arblaster menar att de helt enkelt gjorde vad som måste göras för att få den igenom Joseph II:s stränga censur och visar med många exempel hur det mesta av sprängstoffet finns kvar, men då i arior som numera ofta stryks, och hur budskapet smugits in i de tillagda rader man också bör leta efter (eller med hjälp av ommöbleringar). ”Viva la Libertà!” är för övrigt ett citat ur *Don Giovanni*, uttalat av titelrollen i första aktens final

<sup>335</sup> Till exempel i en mycket spridd historia om Martinsons kommentar på restaurangen efter premiären till tonsättaren Karl-Birger Blomdahl. En av de tidigaste trakteringarna finns i revyn ”Gröna Hund” från 1962 där Hans Alfredson i gestalt av ”operachef Valfrid Lindeman” återger anekdoten (sann eller inte?) för den förtjuste intervjuaren Lasse O’Månsson.

<sup>336</sup> Henrikson, Alf: *Om allt möjligt* Alf Henrikson-sällskapet, Huskvarna 2005, s. 81.

(”Frihet är lösen här” i Lindegrens översättning). Jag bjöd in Anthony Arblaster till ett seminarium i Umeå våren 1996 där han fick vidareutveckla sina tankar.<sup>337</sup> Intressantast i boken är hans ganska omfattande sista kapitel om 1900-talsopera (”Democratic Opera”) och hans iakttagelse att de två av operahistoriens större tonsättare som till varje pris försökt undvika att vara politiska i sina verk, också var de som kommit att bli mest besudlade av anklagelser om medlöperi. Kapitlet heter ”Opera without Politics: Puccini and Strauss”.

Läser man Strauss korrespondens med Hugo von Hofmannsthal är det närmast omöjligt att upptäcka ens ett korn av politik hos honom, medan det är svårare att bortse från Puccinis tidiga intresse i verismen och dess sociala dimensioner för sedan ägna sig åt en saga med så uttalat upphöjda ledargestalter som inte behöver befatta sig med ”vanlig” moral, eller korporativistisk offermentalitet som i den egendomliga operan *Turandot*.

Liksom det går att kritisera en läsning av en operatext som ett självständigt verk kan man naturligtvis ifrågasätta en sådan här extraktion av politiska åsikter ur ett sceniskt/dramatiskt/musikaliskt helt, och ingen av de här böckerna har heller undgått den kritiken. Jag tycker nog vid läsningen att de här tre författarna alla visar prov på såväl mycket stor musikalisk och dramatisk känslighet som kunskap, och de intygar dessutom hur de ändå ”dragits med” och låtit sig förföras av verk vars intentioner de djupt ogillar. Att betrakta konstverket som höjt över trivialiteter som politik är i mitt tycke också att idiotförklara dess upphovspersoner. Historien visar åtskilliga exempel på mycket stora konstnärer som varit såväl libertiner, reaktionärer som politiska idioter. Wagner var och förblir en mycket obehaglig antisemit, och en hel del av detta sipprar fram i hans verk vilket inte hindrar honom från att vara en operakonstens gigant. Man behöver inte dela ett verks, eller dess uphovsmans, etik för att tjasas av dess estetik. Självt är jag alltid uttalat politisk i mina motivval!

Vilket (sant eller inte) föranleder nästa fråga:

### 3.2.1 Vad kännetecknar en ”bra” musikdramatisk idé?

”Den mätta dagen, den är aldrig störst.  
Den bästa dagen är en dag av törst.”

Letar man ämne eller försöker bedöma ett förslag som tänkbart operastoff, är det just om materialet ”törstar” efter musikdramatisk gestaltning man bör fråga sig. Min far, Lars, rådde alltid mig att söka bland det ”ofullkomliga” – schweizerostarna – dem med ”hål” som kunde fyllas. Han exemplifierade ofta med hur Schubert, ofta medvetet, valde ganska banal poesi som varp att väva sina odödliga lieder i.<sup>338</sup> Det rådet kan sägas få sitt historiska belägg hos den ytterst sympatiska tyske operatonsättaren och tillika librettisten Albert Lortzing (1801-1859, numera sällan spelad utanför sitt hemland) som anbefalldes „Verschollenes Mittelgut“ (“unremembered middle-class plays” i den engelska översättningen) som grund för ett operalibretto.<sup>339</sup> *Rigoletto* är återigen ett lysande exempel. Av ett tämligen sällan spelat versdrama, Victor Hu-

<sup>337</sup> Det var just under detta seminarium ”Musikteaterns språk” på Norrlandsoperan i Umeå 29-21 mars 1996 som Arblaster uppmanade åhörarna att läsa de rader som Da Ponte lagt till Beaumarchais text, och de finns inte uttryckligen i hans bok.

<sup>338</sup> Forssell, Lars: ”Det sjungna ordet” ur: *Tal och Texter 20 dec 1989* (Sv. Ak. handl.) Norstedts, Stockholm 1990, s. 29.

<sup>339</sup> Istel (ty) 1914, s. 69. Istel/Baker (en) 1922, s. 30.

gos *Le Roi s'amuse* ("Kungen roar sig"),<sup>340</sup> skapade Piave och Verdi ett av alla tiders största mästerverk, där den yttersta tragedins fullbordande är en munter melodi. Större spännvidd är svår att föreställa sig, hur fann de den? Och hur hittade och omvandlade Halévy och Meilhac en kortroman i jag-form av Prosper Mérimée, som handlar om författarens möte med en dödsdömd stråtrövare, före detta baskisk adelsman som – i väntan på garotten – berättar sin livshistoria och sitt möte med en romsk cigarettarbeterska till världens kanske mest spelade opera? Åter – hur finner man sitt musikaliska material?

*Und klar auf einmal fühlt' ich's in mir werden,  
Die ist es oder Keine sonst auf Erden!*

Friedrich Schiller<sup>341</sup>

I vilka marker man botaniserar efter idéer handlar naturligtvis i första hand om vem man är och vad man föredrar. När man befinner sig på jakt är det ofta bra att också till en del "låta sig föras med av strömmen". Istel skriver att:

Absichtslos findet der wahre Dramatiker seine besten Stoffe, und er wird nie an Mangel, ja eher an Überfülle leiden. Irgendein altes oder neues Buch, durch Zufall in unsere Hand gespielt, läßt unser Herz höher schlagen, irgendeine unscheinbare Zeitungsnotiz, vom Millionen Menschen nicht beachtet, gibt die Urzelle zu einem Wunderbau, irgendein eigenes Erlebnis senkt den schöpferischen Keim in uns.<sup>342</sup>

Min första musikdramatiska komposition *Hönsskit* från 1982-84, kom till då jag hittat en kvarlämnad diktbok av den kenyanske författaren Okot p'Bitek på ett bord i min lägenhet på morgonen efter en sen fest. Den norske socialantropologen Anders Johansen beskriver i kapitlet "Magnetisme" i sin bok om *Samtalens tynne tråd*, hur – när man väl bestämt sig för vad man ska avhandla och skriva om – allt verkar vilja samtala med en om just detta ämne:

Når du blar i et tidsskrift eller slår på radioen snubler du over noe som har med skriveprosjektet å gjøre. Det er som å bli innstilt på en ny frekvens: Der det før ikke var annet enn støy, oppfanger du stadig meldinger som synes myntet på akkurat deg.<sup>343</sup>

Antingen man nu letat upp sitt underlag själv eller i det fall någon föreslår en att göra opera av något specifikt ämne eller underlag, – hur undersöker och avgör man om det kan vara ett lämpligt underlag för musikdramatik? Det är en fråga som alltid kommer att leda till dispyter – givetvis finns ingen enkel och entydig formel. Min egen process för att finna ut detta beskrev jag tidigt (redan på 1990-talet) som att läsa materialet (oftast – men långt ifrån alltid – teater-

<sup>340</sup> Att stycket spelats sällan sedan sin urpremiär i Paris 1832 har givetvis också att göra med att det belades med en 50 årigt uppförandeförbud av franska censurmyndigheter eftersom det handlade om en fransk kung (jfr. historien om *Maskeradbalen*), men det översattes faktiskt av den kände teatermannen Harald Molander och framfördes i Stockholm 1884, 23 år efter Stockholmspremiären på *Rigoletto* (1861) och alltså dryga femtio år efter sitt uruppförande. Att Verdi och hans librettist fann stycket beror också på att hela denna censur-episod blev mycket omskriven och att Hugo, förutom att få stycket publicerat i tryckt form (och som vann stor spridning) också förde en lång, men till sist utsiktslös, rättsprocess för att få censuren hävd.

<sup>341</sup> ur: Schiller, Friedrich: *Die Braut von Messina* 1803.

*She seemed, and instant spake the thought—'tis she! Or none that lives!* (eng. övers: Adam Lodge 1841.)

<sup>342</sup> Istel (ty) 1914, s. 53.

The true dramatist finds his best subject without premeditation, and will never suffer for want of them — rather from overabundance. Any old or new book that happens to fall into our hands, makes our heart beat higher; some unostentatious incident of the daily news, unnoticed by millions of readers, is the cosmic cell of a wondrous creation; or some personal experience strikes a creative root into our being. [Istel/Baker (en) 1922, s. 22.]

<sup>343</sup> Johansen, Anders: *Samtalens tynne tråd – Skriveerfaringer* Spartacus Oslo 2003, s. 90-91.



pjäsen) och se om jag kunde hitta åtminstone *tre* situationer ("alla goda ting är tre") som kunde lösas bättre och göra större inryck som musikdramatik, det vill säga i princip:

– Har det några (alltså minst tre) ingångar till de egenskaper som uppradats ovan, och är det möjligt att "koka ner" texten så långt att den skulle kunna fungera som operalibretto?

Det visade sig att även dessa mina tankegångar har sin höga förebild hos samme Lortzing:

... so fragte ich mich vor allem, ob es musikalische Situationen enthalte, Szenen, durch welche Gefühle angeregt werden. Die merkte ich mir zuerst an. Hier Gelegenheit zu einem Liede, dort zu einer Arie, da zu einem Duett, Ensemble, Chor usw. Fand ich das in dem Stücke, so war ein Stein vom Herzen. Nun begann ich eine andere Arbeit, eine kritische, sozusagen. Ich fragte: Welches sind die wirkungsreichsten Szenen darin? Welche sind schwächer oder gar verfehlt? Bei den schwächeren galt es dann, sie zu verbessern; die verfehlten beseitigte ich gänzlich.<sup>344</sup>

Han hittar alltså, liksom tidigare nämnts (bland många, många andra) Verdi och Puccini, framförallt sitt material bland teaterpjäser, vilket leder in på om adaptationer är att föredra framför originallibretton eller inte. Lortzing svarar själv att han verkligen försökt skriva egna originalberättelser för sina operor, men gett upp detta då det krävde mer talang än han ägde och mer tid än som fanns till förfogande, och han tillägger att konstens värld blir både roligare och njutbarare om var och en försöker utveckla det man är bra på istället för att göra sådant man saknar förutsättningar att klara av.<sup>345</sup>

Det finns såväl för- som nackdelar med bägge tillvägagångssätten, några utmärkande drag och en del fallgropar.

### 3.2.2 "Adaption" av dramatiska, litterära o andra förlagor

*Therefore, the first principle of adaptation:  
The purer the novel, the purer the play, the worse the film.*

Robert McKee, 1999

McKee menar att ju "renare" (med avseende på de tre "berättarmediernas" specifika egenskaper han listade ovan) ett underlag eller original är desto vanskligare blir omstöpningsen till ett annat medium, men han är också grymmare än så när han menar att:

Attempts to adapt 'pure' literature fail for two reasons: One is aesthetic impossibility. Image is prelinguistic; no cinematic equivalences or even approximations exist for conflicts buried in the extravagant language of master novelists and playwrights. Two, when a lesser talent attempts to adapt genius, which is more likely? Will a lesser talent rise to the level of the genius, or will the genius be dragged down to the level of the adaptor?<sup>346</sup>

Det här rymmer faktiskt många beska sanningspiller som tål att fundera *noga* på, alltså vilken sorts ursprungsmaterial man ska ge sig i kast med. Väljer man ett original för att sola sig i dess glans och därmed riskera att offentligen pråla i "lånta fjädrar" eller tror man sig kunna "förbättra" något i det så att det över huvud taget finns någon poäng i valet, och – kanske viktigast av

<sup>344</sup> Istel (ty) 1914, s. 27-28.

I first of all asked myself whether it contained musical situations, scenes capable of stirring the emotions. These scenes I marked, to begin with. Here was an opportunity for a song, there for an aria, elsewhere for a duet, an ensemble, a chorus, etc. When I found these in a piece, a weight was lifted from my heart. Next began another task — that of a critic, so to speak. I asked, What are the most effective scenes in it? Which are weaker ones, or quite unfit? Then the weak scenes had to be improved; the unfit ones were discarded. [Istel/Baker (en) 1922, s. 7.]

<sup>345</sup> Istel (ty) 1914, s. 25-26. Istel/Baker (en) 1922, s. 6.

<sup>346</sup> McKee 1998, s. 357.

allt – överväger vinsterna de oundvikliga förlusterna i transformationen, till exempel hur mycket av ursprungsförfattarens egen röst som faktiskt återstår?

Faran att man, som McKee elakt antyder, drar ner originalets geniale skapare till sin egen klåparnivå är väl inte överhängande om till exempel Sofokles, Shakespeare, Molière eller Strindberg används som underlag. Där riskerar man nog snarare att, likt resenärerna i Martinsons rymdskepp *Aniara*, bli – ”en liten blåsa i Guds andes glas”.

### Å ena sidan – klassiker

När det gäller operaadaptationer av välkänt eller ”klassiker-”material inställer sig dessutom en diskussion som egentligen genomsyrar också allt annat arbete med operaskapande, som i detta personliga teaterminne:

Våren 1986 var jag och min dåvarande flickvän på Dramaten i Stockholm och såg premiären av Shakespeares *Macbeth*. Efteråt tyckte vi bägge att vi upplevt något närmast outhärligt spännande och välspelat, men till vår förvåning de följande dagarna så var praktiskt taget alla recensenter inte bara ljumma utan kallsinnigt avvisande. Det vi ”gastkramats” av menade man samfällt var segt, grått, alltför nedtonat och långsamt, men framförallt tråkigt. En orsak till dessa skilda reaktioner kan ha varit att ingen av oss två var särskilt bevandrade, för att inte säga att vi var närmast okunniga, i intrigens alla turer med vandrande skogar, häxor och kejsarsnitt och vad vi upplevde var en kusligt utdragen deckare med en överraskande upplösning, medan kritikerna gäspade sig igenom sin kanske tjugonde *Macbeth*.

Att sätta upp en välkänd ”klassiker” är alltså inte bara, eller kanske inte ens i första hand, att till publiken leverera en finurlig intrig med en oväntad slutpoäng, utan alltså snarare att lämna sitt bidrag till en oändlig rad av *aspekter* på verket ifråga. Nästan ingen i salongen kan förut-sättas se föreställningen bitandes sina naglar av spänning och frågande sig hur det ska gå (utom vi då, i fallet *Macbeth* 1986), och detta gäller – faktiskt i ännu högre grad – när man om-stöper en välkänd förlaga till opera. Vad man skapar blir alltså en *aspekt* av sitt original, men hur självständigt verket i så fall blir är inte heller det en fråga som har något entydigt svar.

Många ser en stor fördel i detta förhållande. Eftersom opera från scenen är en mycket sammansatt upplevelse med krav på en enorm simultankapacitet när det gäller att uppfatta alla parametrar av vad som faktiskt äger rum, och operaformen inte är det främsta mediet att förmedla komplicerade intrigbyggen, kan det från publikens sida upplevas som en lättnad med viss förkunskap om handlingens vindlingar och vem som är vem och i vilken relation dessa står till varandra. Från skaparnas sida kan det också vara en lättnad att publiken kan förväntas ha denna förkunskap, eller ”förförståelse”. Operapubliken kan alltså i många fall förutsättas, och det gäller såväl operor byggda på ”klassiker” som andra, ha studerat handlingen (librettot) eller åtminstone det kortare synopsis som står tryckt i programhäftet, om inte i förväg så i alla fall strax innan ridån går upp och i pauserna mellan akterna.<sup>347</sup>

<sup>347</sup> Det här är för övrigt alls ingen bekväm nymodighet, utan redan vid förra sekelskiftet upprörde den sedermera världsberömda dirigenten Toscanini sin publik på La Scala i Milano. Han krävde nämligen nedsläckning i salongen med syftet att man skulle koncentrera sig på att se själva föreställningen i stället för att, alltmedan den pågick, läsa i allehanda tryckta libretton och annat.

Poängen med att föra in resonemanget här är att operaskaparna, såväl librettist som tonsättare, alltid måste ta ställning till hur mycket vikt och energi de vill lägga på förmedlingen av själva händelseförloppet i sitt verk, alltså i vilken mån deras tänkta publik ska inhämta intrigen från scenen eller via sin ”förförståelse”. Inte heller denna fråga har något självklart svar, utan är beroende av många omständigheter.

En sådan kan, åtminstone i förstone, synas vara om man med sitt verk avser att vända sig till en ”ny och operaovan publik”, som det ibland heter i den kulturbyråkratiska jargongen. Här kan man inte vänta sig att publiken behärskar operans ”oskrivna regler” och ”läser på” i programbladet, något som också är en konvention att införskaffa.<sup>348</sup>

*Men*, tiden vi lever i är extremt bildfixerad, och det kan snart sagt inte skrivas ett framgångsrikt ord utan att det ska dramatiseras eller filmas. Det är som om varje litterär storsäljare, också stundom utanför skönlitteraturens område, ropar efter – eller snarare avkrävs – en visualisering i någon form. Rider man på detta ”bildflöde” också på operans område så vistas man alltså i ett, också för en ”operaovan” publik, inte helt okänt landskap. Det finns här all anledning att begrunda McKees ord om hur lämpligt materialet faktiskt är för en transformering till ett annat medium. Många av de senare årens scen- och film- och TV-adaptioner har verkligen väckt tanken om dessa tillfört någonting annat än möjligen extra intäkter för såväl upphovs personer som ”adaptörer”, skådespelare och producenter.

En annan omständighet är det faktum att när man skriver opera för barn och unga så kan man sällan förvänta sig någon ”litterär” förförståelse (försåvitt underlaget inte är *mycket* kända förlagor). Givetvis är barn ofta fullt kapabla att också ur ganska komplicerade musikdramatiska verk extrahera ”sin egen” berättelse vilket kan göra en tidig operaupplevelse (till och med på ett främmande språk) ytterst omvälvande och ibland skapa en livslång kärlek till konstformen (också stundom till motsatsen – en livslång aversion). Men, i det stora hela är barn inte en ”betalande publik” och har inget *egenintresse* i omsorgsfulla förberedelser till sitt operabesök, vilket man alltså gör klokast i att inte heller förutsätta, utan i stället måna om att presentera något helt och självständigt.

En tredje omständighet värd att fundera över, är att om man väljer ett material som innehåller twister, avslöjanden och överraskande upplösningar, såsom en viss typ av komedier eller rena detektivhistorier, går dessa effekter helt förlorade, och det blir åter som hos Boye, *vägen* – snarare än målet och meningen – *som är mödan värd*. Även detta kan emellertid vara en fullt medveten kalkyl, som ändå slutar i att *vinsterna överväger de oundvikliga förlusterna i transformationen*. Gör man nu valet att förutsätta att ens tänkta publik är informerad i förväg om handlingens förlopp (det vill säga att operan är en *aspekt* på sitt material), och kanske till och med får själva texten serverad på en monitor av något slag, bör man ändå ta ytterligare ett förhållande i beaktande. Själva det åstadkomna verket är inte någonting man kan bläddra fram och tillbaka i och läsa om, än mindre backspola eller uppleva i slow-motion. Föreställningen löper i ”realtid”, antingen den ”leker” med sin egen ”imaginära tid” eller inte.

Diskussionen om operans självständighet i förhållande till sitt material återkommer, och McKee har en andra grundsats för adaptioner (”the second principle of adaptation”) som kort och gott

<sup>348</sup> Det, liksom den egendomliga konventionen att betala en garderobsavgift när man redan betalt en biljett, vilket gör att den ”teaterovana publiken” numera ofta åser föreställningarna med väldiga klädbylten i knät.

lyder: *Be willing to reinvent*. Om den första regeln är en ledsagare vid valet av material så är den andra – att man måste vara beredd att göra stora förändringar och till och med helt nya lösningar – ett råd om hur man bör tänka och gå tillväga när man har gjort sitt val och ger sig i kast med arbetet att transformera materialet. Återigen, den här rätt hårdhänta behandlingen bekommer knappast en ”klassiker”, ett begrepp som bland annat betyder att den håller att slå på. J. M. Coetzee skriver i sin essä “What is a Classic?” ur samlingen *Stranger Shores*:

Rather, what survives the worst of barbarism, surviving because generations cannot afford to let go of it and therefore hold on to it at all costs – that is the classic.<sup>349</sup>

Med vilket menas att en klassiker förbliver, även om någon senare företagit förändringar som andra slut än vad författaren avsåg. Rossini låter till exempel Desdemona leva i första versionen av sin *Otello*, möjligen påverkad av en samtida beställare som tyckte operan skulle sluta lyckligt, men att tro att Shakespeare skulle kastas ur sin sadel av sådan liten vindpust är att helt missförstå innebörden i ordet klassiker.<sup>350</sup> Redan för hundra år sedan tyckte emellertid Edgar Istel att det kanske var dags för librettisterna att börja söka bland andra materialkällor:

... es gibt kein Meisterwerk der Weltliteratur, das nicht schon zum Opernbuch (namentlich bei Shakespeare) haben längst ihre endgültige musikalische Gestalt gefunden, und es ist wirklich einmal Zeit, daß man aufgehört, Meisterwerke zum Tummelplatz vom Librettistenkünsten zu machen.<sup>351</sup>

#### Å andra sidan – samtida förlagor

När det gäller adaptationer av samtidsdramatik eller -litteratur (och filmer, se nedan) måste man som bearbetare, av många skäl, inta en helt annan och mycket försiktigare hållning.

Jag arbetade under 1970-talet som notskrivare åt bland annat Stim, och vid ett tillfälle när jag skrev ut ett stämmaterial åt en äldre svensk tonsättare utbrast denne att ”diktarna borde vara glada åt att vi tonsätter dem”. Jag hade inte hjärta, eller i vart fall på den tiden inte det kaxiga modet, att säga att min far, som var just diktare, inte alltid var så glad åt vad tonkonstnärerna åstadkom med hans poesi.<sup>352</sup>

Sålunda – även här gäller McKees varning för risken att helt enkelt ”besudla ett verk med sitt eget diletterteri”. Dels kan man faktiskt misslyckas med sin transformation, men ändå få ver-

<sup>349</sup> Coetzee, J M: ”What is a classic?” ur: *Stranger Shores* Penguin Books, Middlesex 2001, s. 19.

<sup>350</sup> Italo Calvino har som sista (och fjortonde) definition på en klassiker i inledningssesän ur den muntra, men postuma, samlingen *Varför läsa klassikerna*:

Klassiskt är det som fortbestår som bakgrundssorl även där den mest oförenliga samtid härskar.

[Calvino, Italo: *Varför läsa klassikerna* Italienska Kulturinstitutet, Stockholm 1991/2011, s. 25.]

<sup>351</sup> Istel (ty) 1914, s. 68-69.

There is no *masterpiece* of world-literature that has not already been “worked over” into an opera-book. The really good operatic themes (Shakespeare’s, in particular) have long since found their definitive musical setting, and it is time now that the *masterworks* should cease to be made the happy hunting ground of the librettists’ art.

[Istel/Baker (en) 1922, s. 30.]

<sup>352</sup> Nu finns det, i ärlighetens namn, lysande exempel också på motsatsen, alltså att diktare blivit både stolt och glad över att bli tonsatt. Esaias Tegnér skrev i ett oerhört uppskattande brev den 8 juli 1826 till tonsättaren (men också operaöversättaren – se översättningsdelen) Bernhard Henrik Crusell, som tonsatt 10 (senare – 1827 – 12) sånger ur *Frihiofs Saga*:

”Poesin blir i vårt land, och i allmänhet i vår tid, med varje dag mer och mer blott boklig konst och förfelar därigenom sitt ursprungliga och rent populära ändamål. För att uppnå detta finnes intet annat medel än sång; skall poesin ha, som den bör hava, som den hade fordomdags, icke blott ett skenliv på bokhyllan utan ett verkligt liv på folkets läppar, i folkets hjärtan, så kan det endast ske genom musik; [...] Själva englarna flyga med två vingar; varför icke även skaldekonsten, sedan hon är vingskjuten, sedan lyran olyckligtvis föll ur hennes hand? Jag förlorar icke utan vinner vad Frithiof vinner, [...]”

ket framfört, eftersom en påbörjad operaproduktion ofta är som ett slagskepp i en kanal och alltför många saknar såväl mod som ork att stoppa eller vända ett projekt på avvägar,<sup>353</sup> dels kan en lyckad adaption faktiskt råka ut för andra haverier på väg till framförandet från operascenen. Även om ”parförhållandet” tonsättare-librettist varit lyckligt och kvistfritt finns ingen garanti mot att det väldiga gruppäktenskapet likväl slutar i en tragedi, något som det kan vara oerhört svårt (och direkt kontraproduktivt) att föreställa sig i förväg. Man bör ändå veta om att det då och då sker (det har hänt mig vid åtminstone ett tillfälle) och därmed också – som det heter med ett modernt uttryck – ”ta höjd för”. I bägge dessa fall ska man vara medveten om att man faktiskt kan riskera att ”skada” sitt material.

Och – upphovspersonen till originalverket kan alltså vara fullt medveten om dessa risker, och i mildaste fall inte medverka till, i något fall vara skeptisk och i värsta fall motsätta sig eller till och med förbjuda adaptionen av verket, något det mycket starka upphovsrättsregelverk vi tillämpar i Sverige (och flertalet europeiska länder) faktiskt medger. Även detta har jag varit med om, inte som upphovsman, men väl som ansvarig chef vid *Den Anden Opera* i Köpenhamn.

### Åter till ”*Verschollenes Mittelgut*”

Här alltså några av orsakerna till att såväl Lortzing som min far rekommenderar sökandet efter och bruket av det bortglömda eller ”ofullkomliga”, och varför McKee inskräper att ”källmediet” bör dela några viktiga egenskaper med ”målmediet”. En roman man gör om till film bör således ha (åtminstone några) ”filmiska” kvaliteter eller, i fallet operalibretto – som Lortzing (och jag själv) redan påpekat – bör man leta efter ett antal ställen som ”gör sig bättre som musikdramatik än i original”. (När det gäller mina bägge första operor fann jag mycket tidigt mina åtminstone tre ställen.<sup>354</sup>)

Antingen man nu trotsar farorna och väljer en välkänd förlaga eller om man lyckas finna sin oslipade diamant finns det anledning att återvända till McKees andra grundsats att inte tveka när det gäller att göra ganska radikala bearbetningar, förändringar och omarrangeranden under arbetet med adaptionen. Väljer man ett från början riktigt välsvavat stycke rent dramatiskt, menar till exempel Istel att detta omedvetet kan verka emot bearbetaren som helt enkelt riskerar att bländas av den fulländade formen, och därför inte förmår förhålla sig tillräckligt självständigt till verket, eller som han lite drastiskt formulerar det:

Mir wenigstens kam es häufig so vor, als ob in manchen Operntexten die „Eierschalen“ (wenn ich mich mal so ausdrücken darf) der ursprünglichen Form fragmentarisch selbst im fertigen Gericht aufzutauchen pflegen.<sup>355</sup>

Men han tillägger att de här små ”skalresterna” i måltiden ändå är ingenting jämfört med de ”lämningar” av epik som brukar finnas kvar när bearbetaren inte varit tillräckligt skicklig i att

<sup>353</sup> Detta påstående kan låta som ett hån mot alla dem som försöker få sina operaprojekt förverkligade och framförda, men under min tid som operachef har jag avlyst *en* produktion. Det kostade på och var ett av de svåraste beslut jag fattat – även om det (i efterhand) framstod som självklart. Jag är emellertid helt säker på att jag borde gjort detta fler gånger.

<sup>354</sup> Som jag kan påminna mig var det i *Hästen och Gossen* 1) ”Skogsryssarna” 2) ett feberhus hos byläkaren ”Strömmen” och 3) Hustruns dröm om ”Att vara rik”. I *Riket är ditt* 1) Kryddörtsduetten 2) Marcos buffamonolog (om att vara flykting i den svenska byråkratin) samt 3) Höga Visan-duetterna mellan Marcos och Anna – men i det senare fallet fanns ytterligare åtskilliga ställen i originalet.

<sup>355</sup> Istel (ty) 1914, s. 70.

”To me, at least, it has often seemed as if the eggshells (if I may so express it) of the original form had a tendency to bop up fragmentarily even in the well-prepared dish.” [Istel/Baker (en) 1922, s. 31.]

omvandla till exempel en roman till ett genuint drama. Istel påpekar dessutom att det är ovanligt att verkligt välkomponerade dramer („Wirklich gut gebaute Theaterstücke“) försvinner obemärkta från repertoaren (försåvitt de inte till exempel varit väldigt olycksdrabbade vid sitt första framförande – se ovan). Huruvida min far Lars betraktade sin pjäs *Christina Alexandra* som ofullkomlig vet jag inte med bestämdhet, men pjäsen började faktiskt som ett filmmanus – *Drottning Christinas sju ansikten* – beställt av SF i mitten av sextiotalet, som sedan omarbetades till ett skådespel med premiär 1968. En fingervisning finns emellertid i förordet till det långt senare utgivna filmmanuset där författaren skriver att pjäsversionen ”[...] blev – enligt teaterns fordringar – helt annorlunda och svår att skriva i filmversionens skugga” och han konstaterar sedan att operaversionen ”[...] blev dess första verkliga framgång”,<sup>356</sup> och jag vet också att han var mycket stolt över den. Under arbetet berättade han vidare för mig, när det gäller ”hål- len” i materialet som ska ”fyllas med musik”, hur han i librettoversionen bildligt talat grävde ur och själv skapade dessa för Hans Gefors att fylla ut. Det tryckta filmmanuset räknar 133 sidor, den utgivna teaterversionen är 212 medan librettot i Kgl. Operans programbok är 60 sidor (detta mycket grovt, utan hänsyn till typografi, layout och dyligt).

Vad innebär då detta omformande, effektiviserande, ”musikaliserande” och urgrävande rent konkret? Istel citerar ur Lessings portalverk *Hamburgische Dramaturgie* från 1769:

Je simpler eine Maschine ist, je weniger Federn und Räder und Gewichte sie hat, desto vollkommener ist sie.<sup>357</sup>

Med ledning av detta, formulerar han sin kungsregel att bruka så få roller som överhuvudtaget är möjligt och särskilt begränsa antalet personer som inte driver handlingen till ett minimum.<sup>358</sup>

Han menar vidare att inte bara texten utan alla dess longörer åtminstone trefaldigas i längd när musiken kommer till och därmed däms det dramatiska flödet i än högre grad.<sup>359</sup>

Jag hade ett problem med just en sådan jag inte riktigt lyckades ”brotta ner” under arbetet med librettot till *Riket är Ditt* (som jag själv skrev efter en komedi av Kim Procopé). Abedissan och prästen har i en scen en längre diskussion om vådan, farorna och det lämpliga i att gömma flyktingar i klostret och hur jag kortade så fick jag ingen stuns i det hela. Jag rådfrågade Maria Sundqvist som enkelt högg den gordiska knuten genom att reducera hela scenen till en enda inledningsreplik till nästa scen. På sin väg ut från rummet de samtalat i säger (sjunger) abedissan till prästen:

– *Menar Fader Örjan att vi gör fel som gömmer flyktingar här?*

Klart! Det här är också *ett* exempel på *två* andra tekniker. Först undvikande av vad McKees kallar ”table dusting”. Mycket vanligt i dramatik från tiden vid förra sekelskiftet är att tjänstefolket i form av en trotjänare ungefär tilltalar den nyanställda: ”Du som är ny här vet antagligen nästan ingenting om Doktor Höök och hans hustru, låt mig berätta lite om ...”<sup>360</sup>. Det andra följer av ”the Law of Conflict” som formuleras: “*Nothing moves forward in a story except*

<sup>356</sup> Forssell, Lars: *Rörliga Bilder – Två filmdikter* Wiken, Höganäs 1992, s. 17.

<sup>357</sup> Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. Bd. 2. Cramer, Hamburg und Bremen 1769 „82. Stück“ s. 240. lyder i engelsk översättning.

“The simpler a machine is, the fewer springs, wheels and weights it has, the more perfect it is.”

<sup>358</sup> Något snart sagt *alla* dramaturgiläror med anspråk på vederhäftighet också understryker.

<sup>359</sup> Istel (ty) 1914, s. 77-78. Istel/Baker (en) 1922, s. 33.

<sup>360</sup> McKee 1998, s. 339. (Den fejkade repliken skulle kunna vara tagen ur valfri Ibsen-pjäsi!)

*through conflict*.<sup>361</sup> Det vill säga inledningsrepliken undanröjer också ett långt förspel och går rakt in på oenigheten. Överhuvudtaget är det väldigt mycket ”frans” och ”etableringar” i början av många scener som man kan fara ganska hårdhänt fram med och istället låta musik och scenerier ta hand om (som sceninledningsrepliker av typen: ”Kit, jag har tänkt på en sak nu när vi sitter här framför brasan i dödskallegrottan, – Kan du inte berätta lite om de strapatser du varit med om på den resa till Bangalla du kom hem från igår i gryningen alldeles blodig och sönderriven?”). Sara Lidman menade sig aldrig behöva läsa första kapitlet i andra författares böcker av ungefär samma skäl (hon hoppade för övrigt över det avslutande också). Ett litet övningsexempel: Hur ofta förekommer motpartens förnamn i en konversation mellan två personer som är ensamma i verkliga livet? Hur ofta förekommer det i opera-, teater- eller filmdialog – ”Henry, älskling, vet du vad jag var med om idag”? Själv använder jag bara min frus förnamn när jag är urförbannad eller om jag ropar och undrar var hon är. Det finns alltid någonting ytterligare att ta bort.

Ett mycket känt exempel på en annan, långt radikalare, effektivisering är Verdis operaversion av Shakespeares *Othello*, något jag en gång diskuterade med en dansk kollega, tonsättaren Niels Marthinsen. Jag var kritisk till librettisten Arrigo Boitos grepp (ofta benämnt genidrag) att *ta bort hela Shakespeares första akt*, då detta gjorde Otello själv, i mitt tycke mer än lovligt, obegripligt vild och ostyrt impulsiv eftersom vi aldrig fått ta del av den harmoni i första akten han så länge strävat efter att uppnå i sitt efterlängttade äktenskap med Desdemona. Niels menade däremot att just detta var själva specifikationen på italiensk opera – häftighet och plötsliga stormande känslor av passion och hat.<sup>362</sup> Han kanske har rätt, jag har senare hamnat i flera diskussioner om slutet på min egen *Death and the Maiden*, där librettisten Ariel Dorfman menar att det är omöjligt att Paulina Salas faktiskt skjuter sin plågoande Roberto Miranda i slutet av operan. Flera andra tycker dock att en ”riktig” opera bara kan sluta med det våldsammaste uttrycket.<sup>363</sup> Jag är själv numera lite klugen, dessutom feg ... I partituret lämnade jag öppet för flera möjligheter för regissören ... – Kanhända spökade diskussionen med Niels!

### 3.2.3 Originallibretton

*Umiddelbart kunne man tro, at det er en god idé at lave en original libretto til en opera. Altså finde et helt nyt stof. Hvis operaen skal have en fremtid er det sikkert også teoretisk rigtigt. Men praksis viser noget helt andet.*  
Bent Lorentzen<sup>364</sup>

Det är lätt att hävda att ett originallibretto, det vill säga en idé som är unikt musikdramatisk, är räddningen för operakonsten. Men som Bent Lorentzen konstaterar är det i praktiken nästan omöjligt, dels för att det (precis som Lortzing säger) kräver en mycket stor och speciell talang, dels därför att det är så svårt att peka på lyckade exempel. Wagners operor brukar nämnas och i modern tid har till exempel varken Gefors och Perskis *Vargen kommer* (Malmö 1997) eller Tod Machovers spektakulära robot-opera *Death and the Powers* (Monte Carlo 2010) några di-

<sup>361</sup> McKee 1998, s. 210.

<sup>362</sup> Denna häftighet i såväl temperament som situation är också ett mycket utmärkande drag för den melodramatiska form som italiensk 1800-talsopera är skriven i (se nedan).

<sup>363</sup> Mer om detta i *melodram*-avsnittet (nedan).

<sup>364</sup> Lorentzen 1996, s. 33B.

rekta dramatiska eller litterära förebilder. Det är, när allt kommer omkring, försvinnande få operor som inte mer eller mindre direkt bygger på någon typ av förlaga. Själv har jag tillsammans med min librettist Magnus Florin gjort två försök, operan om Emanuel Swedenborg *Hemligheter* från 2011 och den madrigalopera *Skuggorna och Ljusen* (2012) som är en del av mitt doktorandprojekt. Alla övriga har någon föregångare rent tematiskt, några dock i mycket liten grad, *Stadsmusikanterna* och *Gåvan* (se ovan i bägge fallen) bygger endast löst på de folksagor som namngett dem, vilket leder vidare till frågan hur långt en förlaga är en sådan. Den jungianske forskaren, journalisten och författaren Christopher Booker har i 34 år arbetat med att visa hur världens samlade berättande går att sammanföras i sju grundhistorier:<sup>365</sup>

1. besegradet-av-monstret ex: *Gilgamesheposet*, *Rödluvan*, snart sagt alla *James Bond*-filmer eller Wagners *Siegfried*
2. från-fattig-till-rik ex: *Aladdin*, *Den fula ankungen*, *Jane Eyre* eller Rossinis *La Cenerentola – Askungen*
3. sökandet-efter-skatten ex: *Æniderna*, Dantes *Gudomliga Komedi*, Tolkiens *Ringtrilogi*, Bunyans *Kristens resa* – också en opera av Ralph Vaughan-Williams eller Wagners *Parsifal*
4. resa-och-återvändande ex: *Stormen*, *Candide*, *Alice i Underlandet*, *Flugornas Herre* eller Offenbachs *Hoffmans äventyr*
5. komedi ex: *Figaros bröllop*, *Mästersångarna i Nürnberg* eller *Rosenkavaljeren*<sup>366</sup>
6. tragedi ex: *Macbeth*, *Carmen*, *Don Giovanni* eller *Rigoletto*<sup>367</sup>
7. återfödande. ex. *Törnrosa*, *Skönheten och Odjuret*, *Peer Gynt* eller Beethovens *Fidelio*<sup>368</sup>

Alla dessa sju, mycket ”bredspektrala” ploter kan också givetvis kombineras och så att säga ”skjutas in i varandra” i en god komposition. En äldre lista, möjligen formulerad av den brittiske forskaren Sir Arthur Thomas Quiller-Couch (1863-1944),<sup>369</sup> beskriver istället sju konflikttyper: människa-mot-människa, människa-mot-naturen, människa-mot-sig-själv, människa-mot-Gud, människa-mot-samhälle, människa-mellan-två-krafter (“man caught in the

<sup>365</sup> **Booker**, Christopher: *The Seven Basic Plots* Bloomsbury London & New York 2004.

<sup>366</sup> Booker gör alltså en berättelse av hela ”komedigenren” men lyckas, i mitt tycke, förklara och försvara detta ganska väl. Han menar att en komedi innehåller ett antal element eller kombinationer av dessa som: 1) ett uppror mot en rigid ordning 2) Ett kärlekspar som först hindras att – för att sedan – få varandra 3) ett relationssystem (familj) som är i upplösning men som sedan helas samt 4) att något slags avslöjande eller omvändelse äger rum. Detta passar faktiskt in på det mesta och flesta i genren och jag kan stolt konstatera att det också gäller min egen *Riket är Ditt* (s. 116-117).

Han menar för övrigt också att just *Figaros Bröllop* är ett lysande exempel på det mesta och det bästa inom komedin (s. 125).

<sup>367</sup> Booker refererar i fallet med tanken på att sätta hela tragedigenren i en ”box” till ett slags återkommande ”femstadiersstruktur”: 1) Förväntan (Anticipation Stage) 2) Dröm (Dream Stage) 3) Frustration (Frustration Stage) 4) Mardröm (Nightmare Stage) samt den slutliga Undergången (Destruction Stage). Om man är generös i sin läsning fungerar även detta förvånansvärt väl för de flesta och det mesta inom tragedin (s. 156).

<sup>368</sup> Men här står jag emellertid lite frågande inför Bookers tolkning av Beethovens opera (s. 205-206).

<sup>369</sup> Ett ganska dåligt belagt påstående, men det är i alla fall Quiller-Couch som, i ”On Style” i sin samling Cambridgeföreläsningar från 1913-1914 – *On the Art of Writing*, var först ut med ett senare mycket ofta citerat och traderat råd:

[...] if you here require a practical rule of me, I will present you with this: 'Whenever you feel an impulse to perpetrate a piece of exceptionally fine writing, obey it—whole-heartedly—and delete it before sending your manuscript to press. *Murder your darlings!* (s. 235.)



middle”) samt man-mot-kvinna.<sup>370</sup> Ännu tidigare ute var den ryske litteraturvetaren Vladimir Propp vars *Morphology of the Folktale* från 1929 räknar sju rollkaraktärer (hjälten, skurken, ivägsändaren, hjälparen, prinsessan, givaren samt den falske hjälten) och sammanlagt 31 typer av aktioner (”11. hjälten lämnar hemmet”, ”24. falsk hjälte framför ogrundade krav” *etc.*) i den stora, ihopsamlade skatt av slaviska folksagor han studerade.<sup>371</sup> och den franske författaren Georges Polti (1867-1946) ”36 dramatiska situationer”, (*Les trente-six situations dramatiques*) publicerades redan 1895.<sup>372</sup> Intressant är att det inte bara är alla goda ting som är tre. *The Rule of Three*<sup>373</sup> regerar alla formler, det må gälla såväl bröder, som kungadöttrar, gåtor, grisar, björnar eller provningar.

Klämd – ”caught in the middle” – mellan dessa allomfattande listor blir det sannerligen svårt att vara originell och hävda att man inte har några förlagor. Den stora, vittomfamnande utmaningen när det gäller originallibretton ligger dock snarare i att man inte längre ska återskapa och omstöpa något, utan att ett nytt, genuint musikdrama istället ska stöpas och formas. En librettist kan, likt en tonsättare, vara en lysande bearbetare, arrangör och instrumentatör, men här krävs dessutom innovativt snille och dramatisk originalitet. Lyckas detta borde belöningen med rätta bli åtskilliga nyuppsättningar och stor spridning av verket, men det finns en svårighet till: Ingen som helst draghjälp av en välkänd förlaga erbjuds. En mycket modern och frekvent lösning kan då vara att, som författaren P O Enquist ofta gör i sina verk och som många andra gjort, välja historiska och kända personer som huvudroller och verkliga situationer som ”*Inciting Incident/Event*” (”igångsättare” – se nedan) i dramat. En annan, lika modern, är att vrida upp graden av ”spektakularitet” till maximal nivå, tekniskt som i fallet *Death and the Powers*, eller aktualitetsmässigt, som i Daniel Börtz och Claes Fellboms *Svall* från 2006 om så kallade ”hedersmord”.

### 3.2.4 Egna erfarenheter

Efter två ganska hektiska år som konstnärlig chef på Norrlandsoperan, då jag inte hann beställa någon opera men väl lite kammarmusik och ett orkesterverk, höll jag och regissören Åsa Melldahl under några veckor i oktober och november 1998 en musikdramatisk kurs för fyra skrivarestudenter på dåvarande DI (Dramatiska Institutet i Stockholm), biträdda av pianisten Göran Martling. Slutuppgiften bestod i att skissa en musikdramatisk scen i någon form, som sedan Göran och jag skulle föreslå och exemplifiera musikalisk utveckling av, och Åsa göra sceneriförslag till, varefter vi alla vred och vände på och diskuterade resultatet av det hela. De fyra studenterna var redan ganska distinkta personligheter, och – inte oväntat – pekade deras respektive bidrag i helt olika riktningar. En skiss var ganska tydligt skriven i musikalriktning, en annan som en skiss till en barn- och ungdomsföreställning, en tredje doftade lärostycke i Brecht-Weill/Eislers anda och en, slutligen, hade alldeles speciella kvaliteter för just opera. Ingen i gruppen var egentligen särskilt förvånad över vare sig denna ”spretighet” eller frågan-

<sup>370</sup> En modernare variant listar följande sju: 1. *Person vs. Fate/God*, 2. *Person vs. Self*, 3. *Person vs. Person*, 4. *Person vs. Society*, 5. *Person vs. Nature*, 6. *Person vs. Supernatural* samt 7. *Person vs. Technology*.

<sup>371</sup> Propp, Vladimir: *Morphology of the Folktale* American Folklore Society & Indiana University, USA 1929/1968. Propps ryska originaltext från 1929 översattes till engelska av Svatava Pirkova-Jakobson som fram till 1967 var gift med språk- och litteraturforskaren Roman Jakobson (se avsnitt 2.3.2).

<sup>372</sup> Polti, Georges: *Les trente-six situations dramatiques* Mercure de France, Paris 1895.

<sup>373</sup> Booker 2004, s 229 ff.

de inför Görans, Åsas och mina kategoriseringar av de olika skisserna. Såväl resultatet och diskussionen som utfallet med hela kursen kändes mycket tillfredsställande och ömsesidigt lärorikt, precis som akademien fordrar. Vad det var hos varje enskilt bidrag som utgjorde grunden för dessa kategoriseringar minns jag strängt taget inte längre, men var ändå förvånad och glad åt att det fanns en så pass renodlad librettisttalang bland dessa studenter. Just denna skiss minns jag som präglad av såväl dramatiskt driv som poetisk förhöjning, en för just detta ändamål förredömlig – för att inte säga nästan asketisk – ordknapphet, en medvetenhet om, och användande av, det ”frånvarande närvarande” samt en antydning till överlagring av två närvaroplan, i det här fallet en duett över ett oändligt avstånd. Redan i denna scenskiss fann jag alltså två renodlat musikdramatiska situationer och en förmåga till språklig koncentration. Denna skivarestudent har sedan också, som en del av sitt numera ganska omfattande författarskap, kommit att ägna sig åt att skriva en del operalibretton, och var också hon som några år senare, trött men stolt, levererade de 38 sidorna ovan.

Den lilla kammaroperainstitutionen Den Anden Opera i Köpenhamn ledde jag i nästan fyra år 2002-2005 och den var helt ägnad det ”nyskrivnaste” inom dansk och annan musikteater. Där fick jag tillfälle att göra flera operabeställningar och därutöver läsa åtskilliga förslag och idéskisser till sådana. Uppdraget på DAO var ganska annorlunda än de flesta andra operachefsjobb i det att uppdragsgivaren strängt taget var Dansk Komponist Forening, som på 1990-talet under sin dåvarande och mycket dynamiske ordförande Mogens Winkel Holm lyckades utverka statligt stöd till en liten fungerande nutida kammaropera som öppnade i samband med att Köpenhamn var europeisk kulturhuvudstad 1996. Vid den tiden hade det gått mer än 20 år sedan Det Kongelige Teater hade beställt något operaverk överhuvudtaget och vreden i leden av danska kompositörer var stor och befanns dessutom uppenbarligen vara berättigad. Repertoaren skulle alltså i stort sett vara nyskriven och framförallt dansk, men mindre avvikelser tolererades. Arbetet gick närmast ut på att sälla bland den mängd vilda, kloka, kunniga eller huvudlösa förslag som hamnade på mitt bord, därefter coacha och producera uppsättningar av dessa. Tanken att styra repertoaren åt ett visst håll, eller efter ett visst tema, var snart sagt omöjlig. Programpolitiken blev i det avseendet istället helt avhängig hur intresserad jag blev av en idé, hur genomförbar den bedömdes vara och hur stort förtroende upphovspersonen eller -personerna ingav (efter inte bara ett, utan flera samtal). I den mån repertoaren kunde ”färgas” blev det framförallt genom de fåtal andra verk jag kunde ta in och producera i huset. Innan jag kom hade man spelat kammaroperor av Hans Werner Henze och Peter Maxwell Davies och under mina fyra år hann jag med en lite äldre dansk barnopera av Mikael Ramløse, ett verk av finska Lotta Wennäkoski och ett av tyske Udo Zimmermann. Allt annat var nyskrivet och i huvudsak danskt (något verk var en samproduktion). Det var roligt och spännande men ofta mycket arbetsamt, och jag tror man uppskattade min relativa ”opartiskhet”, det vill säga att jag som svensk inte tillhörde något särskilt läger eller favoriserade någon ”skola” bland danska kompositörer, eller så syntes dessa mina preferenser inte lika tydligt, för sådana hade jag naturligtvis.

Vad är det då man tittar efter när man gör bedömningar av den här typen och använder man samma blick som tonsättarens som letar efter sitt operamaterial? – Både ja och nej, faktiskt! – Ja, därför att man letar svar på samma frågor om den musikdramatiska potentialen i det förslag man tränger in i som tonsättaren gör.

– Nej, därför att det finns några fundamentala skillnader. För det första är det inte jag som ska tonsätta stycket, utan jag måste istället ställa frågan om jag vill se det på min scen, eller kort sagt om jag ”tänder på” upplägget, om jag ”tror på” det och om jag bedömer det som realistiskt. Det här kan synas vara ungefär samma sak, men är snarare andra grenar på samma träd. Bedömningen av potentialen är densamma, men huruvida det är praktiskt och ekonomiskt genomförbart är något som tonsättare och librettister ofta åtminstone inte *börjar* med att ta med i prospekteringen (men som tids nog är något de blir synnerligen varse). Som beställare och teaterchef är jag styckets fadder, största supporter, offentlig försvarare och ansvarig utgivare. ”Tändningen” och ”tron på” verket handlar om huruvida man med brinnande hjärta är beredd att axla detta ansvar inför sin publik.

Åren efter tiden i Danmark och fram till sommaren 2010 var jag så *composer-in-residence* på Malmöoperan. Under den tiden fick jag tillfälle att coacha några beställningsverk, delta i en del juryarbete i samband med OperaVerkstans<sup>374</sup> kompositionstävling *Opera Aperta*, och dessutom vara med om att arrangera några workshops i samband med detta. Under och strax före den perioden och även fortsatt, har jag dessutom suttit i olika referens- och bedömningsgrupper allt ifrån det nu avsomnade Framtidens Kultur till Stockholms Kulturförvaltning (numera omdöpt till ”Kulturstrategiska avdelningen”). De senaste åren har jag, parallellt med mina doktorandstudier, varit involverad i ett större samarbetsprojekt mellan Norsk Komponistforening och Det Norske Opera – ”verker undervejs” – som inneburit att ur ett stort antal förslag från norska kompositörer, välja ut material och sedan i workshopform bearbeta och ta fram fungerande scener för ett slags informella presentationer syftande till eventuell vidareföring i form av beställningar. (Något som lyckats i åtminstone ett fall – men lätt är det inte!)

Alla de här situationerna kräver, i likhet med teaterchefsrollen, att man gör olika sorters värderingar och bedömningar. De instrument man har till förfogande och litar till är erfarenhet, förmåga till just dessa bedömningar, ett stort yrkeskunnande men framförallt – smak.

Att ”tända” på ett material som teaterchef är alltså inte, åtminstone inte alltid, samma sak som att jag själv skulle vilja vara tonsättaren. Åtskilliga gånger beställde jag verk som estetiskt låg mycket långt från de egna preferenserna helt enkelt av vilja och lust att se dem förverkligade. En dag kom en dansk radioproducent upp med ett stort förslutet kuvert innehållande ett partitur han förklarade var resultatet av en vadslagning med en av Danmarks då vildaste kompositörer om huruvida denne skulle kunna skriva en framförbar opera på ett dygn, inlåst på ett hotellrum med partitурpapper, penna och en låda vittvin, och undrade om jag kunde tänka mig att uppföra den. Utan att öppna kuvertet, insåg jag att där fanns ett oerhört slarvigt utskrivet, hart när oläsbart, partitur med en antagligen mycket dramaturgiskt fragmentarisk, för att inte säga slumpartad struktur, i den mån den överhuvudtaget var värd att kallas så, men det blev ja utan någon längre betänketid. Jag tänkte helt enkelt på idén, och produktionen blev så småningom, efter att operan behövt anställa en speciell ”exeget” för att dechiffrera de cirka hundra ”partiturslamsorna”, en av de produktioner jag är mest stolt över. Den utgjorde för övrigt en ”double-bill” (två kortoperor) tillsammans med det ovan nämnda stycket av Wennäkoski,

<sup>374</sup> Barn och ungdomsscenen OperaVerkstan, som startade 2003, presenterar sig som ”Malmö Operas laboratorium” under sin konstnärliga ledare Maria Sundqvist.

vilket underlättade realiseringen en hel del, då vissa resurser kunde fördelas över bägge produktionerna.

Att ”tro” på ett material som tonsättare, betyder heller inte med nödvändighet att jag skulle anta det i egenskap av beställare. Den sista operan av de tre som jag skrev för Malmö Opera åren 2005-2011 – *Hemligheter*, om Emanuel Swedenborg – är kanske inte en opera jag själv skulle beställt, men som var mitt öde att skriva. Emanuel hade suttit i min soffa så länge och småleende väntat på att librettisten Magnus Florin och jag skulle komma till skott, och det *skulle* bara bli av trots att religiös mystik och förtröstan i dödens milda och försonliga väntorum inför inträdet i evigheten kanske inte var den säljbaraste storyn i 2000-talets inledning. Det tyckte inte heller Claes Fellbom på Folkoperan som var den första vi erbjöd konceptet åren runt sekelskiftet, trots att Folkoperans scen ligger precis mitt emot den swedenborgska malmgården i kvarteret Mullvaden jag själv bebott under några år i början av 1980-talet. Men stycket såg sin efterlängttade (åtminstone av oss) premiär på *Malmö Opera* våren 2011. Föreställningen var vacker, kritiken ljum, publiktillströmningen mycket måttlig och jag lycklig.

### *De gustibus EST disputandum!*

Att redskapen erfarenhet, utbildning och yrkeskunnande är att betrakta som tillägnade och användbara kunskaper står för det mesta utom allt tvivel, men hur förhåller det sig med begreppet ”smak”, och kan denna – trots vad som hävdas i den välkända romerska sentensen<sup>375</sup> – dis-sekeras, och till och med diskuteras, utan att man då omedelbart hamnar i ett lätt angripbart moras av godtycklighet? Det menar hermeneutikern Hans Georg Gadamer att man faktiskt kan. Han citeras i avsnittet om översättning där han menar att begreppet ”smak” rymmer en kunskapsform, som innebär att man förmår upprätta distans till sig själv och sina egna preferenser och att ”Smaken är till sitt verkliga väsen således ingenting privat, utan ett socialt fenomen av yttersta rang”.<sup>376</sup> Detta är utmärkt, om än något robust (och idag antagligen betraktat som mycket gammaldags) uttryckt, eftersom man då kan börja diskutera begrepp som ”tycke och smak” och ”kulturelitism” eller försöka bemöta anklagelser om att vara ”smakdomare”, något jag i själva verket ibland är utsedd att vara. Gadamer undrar vidare:

Skulle inte konsten rymma kunskap? Ligger det inte ett anspråk på sanning i konsterefarenheten, givetvis skilt från vetenskapens anspråk, men förvisso inte underlägset detta? Och är det inte estetikens uppgift att lägga en grund för just det, som är konsterefarenhetens speciella kunskapsform, förvisso skild från den sinneskunskap, som förser vetenskapen med de data som gör att den kan utveckla kunskap om naturen, förvisso också skild från all moralisk förnufts-kunskap och över huvud taget från all begreppslig kunskap, men likväl kunskap i betydelsen förmedling av sanning?<sup>377</sup>

Här kunde givetvis refereras till Bourdieus diskussion om kulturellt kapital tillsammans med något citat rörande försöken att lämna subjekt-objektdikotomin ur Merleau-Pontys *Phenomenologie de la perception*, men jag väljer att istället ta ytterligare ett steg bakåt och stanna i Sverige. En som nämligen uttrycker ungefär samma sak som Gadamer, måhända en smula mer finlemmat och poetiskt, är Lundafilosofen och akademiledamoten Hans Larsson i sin un-

<sup>375</sup> ”De gustibus non est disputandum” (om smak skall det inte diskuteras)

<sup>376</sup> Gadamer 1997, s. 53.

<sup>377</sup> Gadamer 1997, s. 73.

derbara lilla skrift *Intuition* från 1892, som är en betraktelse över praktisk kunskap i allmänhet men kanske konsten i synnerhet:

Skulle icke de frågor, som filosofien handskas med, också kräfvat för sin lösning denna ytterligare ansträngning av tanken, som ligger i intuitionen, reflexionens höjande till en så ovanlig grad, att den icke är sig längre lik utan får ett annat namn? Ty hvad är intuitionen annat än reflexionen, när denna lyckas i sin ansats?<sup>378</sup>

Ingela Josefson beskriver i sin bok *Läkarens yrkeskunnande* Hans Larssons intuitionsbegrepp som ”syntesen av tanke och känsla” eller till och med ”intelligensens förädlade form” och vidare att hans ”konstaterande om vetenskapens herravälde över den intuitiva förmågan, uppmärksamheten på enskildheter, påminner om Gadamers utläggningar.”<sup>379</sup> Det finns stora likheter mellan Larssons och Gadamers tänkande men också stora skillnader. Gadamer har mycket handfast fått skydda sin tolkningslära mot angrepp från snart sagt alla håll, men han är inte idealist som Larsson, utan visar på en metod som alla kan tillägna sig och använda. Ska man tämligen snabbt bedöma en stor mängd olika koncept och projektbeskrivningar, ansökningar och skisser är det dock snarare intuition, i meningen ”syntes av tanke och känsla” man använder. Driver man idealismen för långt får man emellertid också problem.

### *Mellan Skylla och Karybdis*

Om premissen godkänns, att man i kraft av att inneha denna förening av smak, erfarenhet och kunnande, kan göra vissa bedömningar – hur skiljer man då något bra från något uselt, eller i vart fall mindre bra?

Redan för hundrafemtio år sedan svarade den amerikanska poeten Emily Dickinson: ”När jag läser en dikt och håret reser sig på mitt huvud, då vet jag att den dikten är bra.” på frågan om vad estetisk kvalitet är, och tillade dessutom: ”Finns det något annat sätt att veta det på?”. Ingrid Elam använder, i sin essä ”Kvalitet i litteraturen”, i boken *Den omätbara kvaliteten*, detta citat som exempel på en renodlat subjektiv hållning till konstnärlig kvalitet:

Dickinson definierar kvalitet som något hon blir starkt berörd av, något hon känner instinktivt och intensivt utan att kunna förklara vari det består. Kvalitet är det hon upplever som kvalitet, en helt subjektiv kategori.<sup>380</sup>

Detta i motsättning till exempelvis en idealistisk, eller till och med elitistisk, objektivisering av kvalitetsbegreppet eller å andra sidan en värderelativistisk hållning som Elam menar blivit vanligare bland annat i takt med att medvetenheten om ”en värld utanför Västerlandet vuxit sig allt starkare och [...] ett allmängiltigt kvalitetsbegrepp ifrågasatts”.<sup>381</sup>

Det blir alltså till att, likt Jasons argonauter, söka oskadd kryssa sig igenom sundet mellan den *elitistiska objektiviseringens* Skylla och *värderelativismens* Karybdis, och här spelar den subjektiva Dickinson rollen som den räddande havsnymfen Thetis med ett riktigt dugligt sjökort, emedan hon – till skillnad från de mer hårdföra så kallade *värdeobjektivisterna* – hävdar varje individs rätt och förmåga att avgöra vad som är kvalitet. En möjlighet att undvika ett mer långt-

<sup>378</sup> Larsson, Hans: *Intuition – några ord om diktning och vetenskap* Albert Bonniers förlag, Stockholm 1892, s. 53.

<sup>379</sup> Josefson, Ingela: *Läkarens yrkeskunnande* Studentlitteratur, Lund 1998, s. 23.

<sup>380</sup> Elam, Ingrid: ”Kvalitet i litteraturen” ur: Strannegård, Lars (red.): *Den omätbara kvaliteten* Norstedts, Stockholm 2007, s. 41.

<sup>381</sup> Strannegård/Elam 2007, s. 43.

gående ”smakdomeri” blir alltså att de som utsett ”experterna” också får ta ansvaret och se till att avsätta dem lite då och då, så det blir rotation och variation på subjektiviteten. Ingen miljö mår bra av att ett och samma åsiktskottteri, stort eller litet, ostört får diktera villkoren och definiera kriterierna under någon längre tid.

Rena värdeobjektivisterna är ganska svåra att uppbreda idag, men en som på sitt sätt kommit att bli det via tankar som till dels påminde om Hans Larssons var den italienske, mycket inflytelserike och tillika (och egendomligt nog, med tanke på vilka oerhörda svårigheter det måste inneburet i den tidens Italien) djupt anti-fascistiske filosofen och litteraturkritikern Benedetto Croce (1866-1952). Hans idealism påminner om Platons och Kants, men är framförallt influerad av Hegel och Fichte. Konsten var för Croce ett helt mentalt fenomen som kunde överföras direkt från konstnär till åhörare, läsare eller betraktare och mediet var i princip utan betydelse, eftersom det intuitivt uttryckta som utgjorde verkets essens var såväl enhetligt som oföränderligt. Han går till och med steget längre än Hans Larsson när han vill avskilja konstens intuitiva process från reflekterandet när han, i *Estetiskt Breviarium* (1912), skriver att:

Idealiteten (så har man också kallat denna karaktär som särskiljer intuitionen från begreppet, konsten från filosofin och historien, från fastställandet av verklighetens väsen och från iakttagelsen eller återgivandet av det som hänt), idealiteten är konstens livskraft. Så snart den övergår i reflexion och omdöme upplöses konsten och dör: den dör i konstnären, som från konstnär förvandlas till sin egen kritiker; den dör i åskådaren eller åhöraren, som från hängiven konstbetraktare förbytes till tankfull iakttagare av livet.<sup>382</sup>

Hans Larsson var också en tidig svensk ”Crocian” (ett begrepp som, likt ”Nietzschian”, faktiskt existerat) som i sin egenskap av medlem av Svenska Akademien till och med lär ha föreslagit honom som kandidat till det litterära Nobelpriset. Men det är alltså dessa idealistiska och vackra, men ohyggligt stela (och i Italien då mycket dominerande) tankar som utgör den kontext i vilken Umberto Eco, tillika vänstertänkare men ändå i rasande opposition mot Croce, formulerade sina teorier om det ”öppna verkets” poetik.

Det är inte utan att jag känner igen mig. Just så som Croce såg på ”konsten”, exakt så behandlar operans förvaltare sin protegé och så betraktas repertoaren. Lik Eco bankar de som försöker göra opera till samtidskonst och skapa nya verk sina huvuden blå mot den vita marmorn, men Eco är hittills ändå betydligt framgångsrikare, då den välmenande värdeobjektivism Croce formulerade idag betraktas som något ganska förlegat. Umberto Ecos livskraftiga betraktelser kan däremot, trots att över femtio år gått sedan de först formulerades, ge samtidens operargonauter några mycket användbara navigationsinstrument.

Under de senare åren har jag alltså läst framförallt norska eventuellt blivande operakomponisters beskrivningar av sina projekt och då fascinerats av hur de, i likhet med sina svenska och danska kolleger, lägger så stor energi på att redogöra för vilken teknik som ska användas och beskriva hur arbetsprocessen ska gå till, men väldigt lite på vad det hela är tänkt att handla om.<sup>383</sup> Det är ju ett faktum att i och med modernismen, så utgör det förra, som man alltså också brukar benämna som verkets *poetik*,<sup>384</sup> en mycket större del av själva konstverket än vad som var fallet tidigare, och detta oavsett konststart. Det kan ju därför verka lite gammaldags att

<sup>382</sup> Croce, 1930, s. 41. Croce invaldes f.ö. 1948 i Kungliga Vetenskapsakademien som dess (utländske) ledamot n° 848.

<sup>383</sup> Detta är något jag redogjorde för på ett seminarium i Oslo februari-14.

<sup>384</sup> *Poetik* – från grekiskans ord för diktkonst, det vill säga läran om hur diktverk är eller bör vara utformade.

nu dra upp diskussionen om form kontra innehåll, den diskussion som ursprungligen skapade operakonsten i strid mot den konstfulla manierismen och vilken operareformatorer som Gluck och veristerna återkommande väckt till liv och som Ibsen skrev så engagerat om. Stöd finns återigen att få hos Eco, som själv är en glödande förespråkare för modernismen, men han varnar också, i inledningen till sin första hypotes kallad ”konstens död”, för farorna med dessa ingående, medföljande manualer:

It often happens that, once the reader or viewer of contemporary art has understood what the work is all about [...], and particularly if he has understood it thanks to the preliminary declarations of the artist or the critical essay that introduces the work, he no longer feels like reading the work. He feels he has already gotten all there was to get from it, and fears that, if he bothered to the work, he might be disappointed by its failure to offer him what it had promised.<sup>385</sup>

Eco exemplifierar sedan med sitt eget möte med Max Saportas tämligen välkända *Composition N° 1* från 1960, som brukar räknas som det första ”book-in-a-box”-konceptet och hur den alldeles för uppenbara formen dödade hans intresse för att läsa en enda av alla dess möjliga konfigurationer, alltså hur en alltför ut- och invecklad poetik därmed rentav kan utgöra en fara. I det stora hela understryker han ändå nödvändigheten, och till och med det önskvärda, i dessa poetikiska<sup>386</sup> utläggningar, men att det ytterst sällan är nog för att legitimera ett konstverk:

The work is something more than its own poetics [...] since the very process by which a poetic model acquires a physical form adds something to our understanding and our appreciation. [...]

A definition of the poetics of a given period is perfectly legitimate and can even be considered a useful tool for a deeper understanding of the works, but seldom enough to justify a work. A work can be considered “good” only if, on direct contact, it offers us something richer, more varied, more elusive and allusive.<sup>387</sup>

Paul Ricœur talar i sin bok *La Métaphor vive* (1975) om hur den språkliga metaforen kan skapa ett mervärde ([une] ‘plus-value linguistique’<sup>388</sup>) utöver den rena informationen och liknelsen, alltså en doft eller ett skönhetsvärde som kan stå upp ur texten. Alldeles oavsett vilket ”poetikiskt käril” som omsluter ett konstverk måste det alltså tillföra något ytterligare, kanske ‘la plus-value poétique’ för att sådana som jag ska ”tända”. Jag får själv inte ”ståpäls” som Dickinson utan hos mig är det magmusklerna som liksom drar sig samman, vilket lär betyda att det är *vagusnerven*, kroppens längsta kranialnerv med nummer 10 (X), som är min kvalitetsindikator. Eftersom jag varken bekänner mig till objektivism eller värderativism blir min egen hållning den upplysta, men pluralistiska, subjektivismens. Som teaterchef blir man tvungen att fatta egna konstnärliga beslut och stå för dem, men det gamla ordstävets att ”den som lyder råd är vis” är en klok strategi också om det gäller att ha omdömet att välja rätt rådgivare (vilket är något jag för det mesta lyckats göra) och samma sak gäller givetvis för tonsättare och librettister. Där har man däremot sällan tid (och ork) att inhämta några råd överhuvudtaget, vilket är synd eftersom det är något som verkligen borde prioriteras och som jag själv dessvärre inte varit särskilt duktig på mitt ganska truliga tonsättarliv igenom. En envishet som både kan löna och straffa sig, de flesta tonsättare lever ju på myten om att bli upptäckta efter sin

<sup>385</sup> Eco 1989, s. 170.

<sup>386</sup> Ordet ”poetikiskt” användes av Hanna Hallgren i en artikel om Harry Martinson i Aftonbladet 2004-05-05. Kanske borde det heta ”poetikalliskt” (i analogi med ”musikaliskt”).

<sup>387</sup> Eco 1989, s. 177-178.

<sup>388</sup> Ricœur, Paul: *The Rule of Metaphor* (eng. övers. R Czerny) University of Toronto Press, Toronto 1977, s. 337.

död, men ytterst få blir det. En bild av hur denna pluralistiska subjektivism kan gestaltas är en vanlig folktäthetskarta eller det mönster som järnfilspån ger på ett papper runt en magnet (åtminstone när jag gick i skolan). Där finns förtätningar och förtunningar, vågor, centra (i form av tätorter eller poler på magneten) och estetisk glesbygd eller till och med ödemark. Runt polerna eller i förtätningarna finns sannolikt – men långt ifrån alltid – något av värde att finna. Själv född och inbiten storstadsbo har jag funnit mig ganska väl tillrätta i den operaestetiska glesbygd som hävdar såväl värdet i att ha en samtida operakonst *an sich* som kvaliteten i att framföra denna på det språk publiken förstår. Åter – det bästa är att låta fler röster komma till tals och att låta innehavet av tyckandets taburetter rotera – *vara i rörelse!* Även om detta innebär operakonstens tillbakagång (eftersom den ändå – i praktiken redan förvandlats till ett mausoleum), då är det bättre att senare låta den återuppstå – *Mumien vaknar!*<sup>389</sup>

### 3.3 Om dramaturgi

... wenn ich also erkläre, *der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht war,*  
Richard Wagner<sup>390</sup>

Har ett operaverk en speciell sorts dramaturgi? Antingen man nu gillar Wagners operakonst eller inte så är han långt ifrån ensam i sin, en smula ungdomligt ilskna, iakttagelse att dramat ofta får stå tillbaka i operan. Han, liksom Gluck 100 år tidigare, menade att musikens uppgift, snarare än att överordna sig, istället är att fördjupa och utvidga detta drama, ”... ty då texten är eller åtminstone borde vara den dramatiska stomme, åt hvilken musiken skall gifva lif, djup och färg, måste musiken, såväl i det hela som i hvarje enskild del, vara ett konstnärligt uttryck af textens idé, men ett konstnärligt uttryck, ej en torr copia.” för att tala med den då blott nittonårige sedermera prästen och teologen Oscar Bensow (1870-1936) i sin hyllningsskrift till Wagner.<sup>391</sup>

Bent Lorentzen menar i all enkelhet att ”Før man skriver en opera må man stille sig selv det afgørende musikdramatiske spørgsmål: Hvorfor skal det synges?”<sup>392</sup> något jag också tycker är en helt avgörande fråga. Kan man inte svara ter sig det hela tämligen meningslöst. *Kan* man det måste man emellertid fortsätta med att, inför Jacopo Peri<sup>393</sup>, Gluck och Wagner, också besvara frågan på vilket sätt detta sjungande och det musikaliska flödet kan tänkas tjäna dramat man avser att iscensätta. Kan det komma att beröra någon och i så fall hur?

*Var inte så melodramatisk! (Eller – var det!)*

*the death [...] of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world, and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover.*

<sup>389</sup> *Mumien vaknar* (am. originaltitel: *The Mummy*) är en amerikansk skräckfilm från 1em932 med Boris Karloff i titelrollen.  
<sup>390</sup> ur introduktionen till *Oper und Drama* 1851.

...*Misstaget i den konstgenre, man kallar opera, består däri, att ett uttrycksmedel (musiken) gjorts till ett ändamål, under det att detta uttrycksmedels ändamål (dramat) gjorts till medel (svensk översättning Oscar Bensow 1889).*

<sup>391</sup> Bensow, Oscar: *Richard Wagner såsom skapare af musikdramat* R. Blaedel & Co, Stockholm 1889, s. 9.

<sup>392</sup> Lorentzen 1996, s. 34.

<sup>393</sup> Peri (1561-1633), ofta kallad ”operans fader” skrev det första verk som idag klassificeras som opera, *Daphne* (c:a 1597).



När började det egentligen gråtas i bänkarna på operan? Gluck revolterade på mitten av 1700-talet mot att det pratades och åts, allt medan folk och hästar gick ut och in i teaterlokalen och fyrverkerier avfyrades under föreställningarna och även om Monteverdis och Händel arior kan vara ohyggligt vackra får det knappast publiken att plocka fram näsdukarna, och det kan väl i ännu mindre grad sägas gälla för Mozarts operor. Roas? – Ja! Förundras och njuta? – Ja, men böla? – Nej!

För att ”rätt förstå” vad som hände med operan på 1800-talet, den tid då tårarna började trilla i strida strömmar bland åhörarna på operahuset, bör något sägas om en ganska lite omtalad, men inte desto mindre viktig genre inom teater och litteratur, nämligen *melodramen*.

Melodram är från början mer av en musikteaterteknisk term där ett talat parti på scenen beledsagas av komponerad musik, och det tydligaste exemplet brukar vara ”N° 12 Melodrama et Duetto” i andra akten av Beethovens enda opera *Fidelio* (som i sin första version hade premiär redan 1805, medan den ganska omarbetade version som spelas idag är från 1814). Leonora, som klätt ut sig till man – Fidelio (som betyder ”trogen”) – beger sig, tillsammans med fångvaktaren Rocco, ner i de mörka fängelsehålorna där hennes man Florestan hålls som politisk fånge, alltmedan deras dialog ackompanjeras av stråkar, två horn och en oboe. Men melodramen är alltså också att betrakta som en hel konstgenre med sitt ursprung i Frankrike, ”ett folkligt, icke-verbalt, gestiskt och spektakulärt skådespel; ett slags pantomim ledsagad av musik eller allsång” skriver Maria Karlsson i sin avhandling om det melodramatiska hos Selma Lagerlöf – *Känslans röst*. Anledningen till denna den franska teaterkonstens ”stumfilmsepok” ska ha varit det märkliga talförbud som teaterlagstiftningen upprätthöll alltsedan 1680 och fram till revolutionsåren i slutet på 1700-talet som gällde på alla teatrar utom de fyra som hade kungligt privilegium och till vilka endast högreståndspubliken hade tillträde. Intresset för taldramatik var emellertid mycket stort och i samband med revolutionen och förbudets upphävande strömmade massorna in till de parisiska scenerna:

Publiken från de lägre samhällsklasserna var i regel inte läskunnig och visade sig efterfråga pjäser som främst gav synupplevelser och möjligheter att identifiera sig med spännande, romantiska karaktärer. Vad dessa åskådare sökte låg med andra ord långt från det som tillhandahölls i det strama fransk-klassiska dramat med sitt deklamatoriska tal och sin strikta komposition. Eftersom det var hos de mindre bildade skikten i samhället som den verkligt stora publiken fanns, dröjde det inte länge förrän teatrar anpassade repertoaren efter deras önskemål – melodramen uppstod och etablerades.<sup>395</sup>

Den som snabbast förmådde slå mynt av, och dessutom ge namn åt, denna nya genre var dramatikern Gilbert de Pixérécourt, även kallad ”boulevardernas Corneille”, som under 1800-talets första år framgångsrikt tävlade med bland andra ”boulevardernas Racine” Louis-Charles Caigniez i konsten att locka publiken med teaterns motsvarighet till kolportageromanen eller skillingtrycket. Talförbudet är emellertid bara ena halvan av den historiska förklaringen till melodramgenrens uppkomst, men även den andra har sina rötter i franska revolutionen. Peter Brooks skriver i sin bok *The Melodramatic Imagination* om hur slutet av 1700-talet också var

<sup>394</sup> ur essän: *The Philosophy of Composition* publicerad första gången 1846 i den Philadelphiabaserade tidskriften *Graham's Magazine*.

<sup>395</sup> Karlsson, Maria: *Känslans röst – Det melodramatiska i Selma Lagerlöfs romankonst* Symposium, Stockholm/Stehag 2002, s. 27.

den tid där de auktoriteter – konungars och gudars makt – på vilka den klassiska tragedins och komedins värdegrunder vilat, om inte störtades så i vart fall starkt ifrågasattes, och helt andra värden måste komma att hyllas och sättas i centrum för dramat. Sådana värden var renhet och familjeära men framförallt – *dygden*.<sup>396</sup> I den klassiska dramatiken måste människans uppror mot den världsliga eller gudomliga ordningen, hennes *hybris*, alltid med stenhårt logisk nödvändighet straffa sig, eller – i fallet med komedin – förlåtas av samma makt. I melodramen hotas hennes dygd istället av ondskan, girigheten, det moraliska förfallet eller den barbariska karaktärslösheten. Det är inte längre gudarna som förmår upprätthålla ordningen utan vi själva i kraft av vår renhet och ståndaktighet, men ... – ”utan frestelse, ingen dygd!” (som det gamla svenska ordstävets säger) och däri låg också en ny berättelses möjligheter.

Vad är det då som utmärker en *melodram* – som genre, och kanske till och med gjorde den nödvändig? Något antyds redan i citatet ovan: ” ... möjligheter att identifiera sig med spännande, romantiska karaktärer”, något som för tankarna till Aristoteles term *anagnorisis* (ἀναγνώρισις, förklarat i kapitel XI av hans *Poetik*) alltså när hjälten i dramat kommer till *insikt* genom *igenkänning*. I den klassiska grekiska dramaturgin är *anagnorisis* således punkten när en rollfigur inser varför och vilken handling eller val i det föregående som inneburit den, ofta prekära – för att inte säga dödliga – situation som nu är konsekvensen. Precis som *katharsis* (κάθαρσις) används begreppet också ofta om publikens förhållande och reaktion på det gestaltade.<sup>397</sup> Det viktiga för melodramen är att åstadkomma situationer där publiken kan identifiera sig med rollerna på scenen; att skratta, ängslas, rasa och förlåta, och framförallt att *gråta*, tillsammans med sina ”hjältar” och ”hjäلتinnor”, men också – vilket är den andra viktiga egenskapen hos *anagnorisis* – att detta igenkännande leder till någon form av *insikt* även hos publiken. För att kunna begråtas, förlåtas eller förbannas måste dessa hjältar eller avfallingar, antingen aktivt kämpa för, eller med sin blotta existens representera, viktiga värden som motiverar antingen identifikationen eller avståndstagandet. Det vill säga: med hjältens eller den dygdiga flickans död, upplöses också hoppet om en bättre och rättvisare ordning eller, om ondskan segrar så blir konsekvensen till och med godhetens och dygdens slutgiltiga undergång. Detta igenkännande men, märk väl, också denna möjlighet till harm och vrede över insikten om alternativa handlings- och skeendemönster – helt enkelt publikens aning eller visshet när det gäller ett *om*, eller *om inte* – är i själva verket nyckeln till genrens framgång (och förklaring till varför den fortfarande, mer än tvåhundra år senare, totalt dominerar utbudet). Någon skulle kanske uttrycka det som att melodramats viktigaste egenskap är dess *politiska potential*.

För att åstadkomma så många sådana stunder av igenkännande som möjligt blev författarna inledningsvis tvungna att göra tämligen omfattande avkall på annat som exempelvis handlingens orsakssamband och logik, det vill säga dramatets ”strikt komposition”, något som alltså också, åtminstone i begynnelsen, utmärker melodramen som genre. Man bör då också förstå

<sup>396</sup> Brooks, Peter: *The Melodramatic Imagination* Yale University Press, New Haven & London 1976/1995, s. 15f.

<sup>397</sup> Så använder till exempel Stefan Zweig termen i kap. 6 av *Die Welt von Gestern* (1942) s. 161:

[...] wurde eigentlich Wiedererkennen, jene Lust der griechischen »Anagnosis« [sic!], die Aristoteles als die größte und geheimnisvollste alles künstlerischen Genießens rühmt. [...]

[...] blev egentligen ett igenkännande, denna lustbetonade grekiska *anagnosis* [sic!] som Aristoteles prisar som det största och hemlighetsfullaste i all konstnärlig njutning. [*Världen av igår* övers. Hugo Hultenberg 1945.]

Zweig skriver alltså ”anagnorisis” (ἀναγνώσις, som betyder ”läsning”) men avser med all sannolikhet ”anagnorisis” som just betyder ”igenkänning”. Zweig hade, när han skrev detta som flyktning i Brasilien, inte tillgång till sitt referensbibliotek som nazisterna omsorgsfullt utplånat.

och acceptera att denna brist på logik knappast sörjdes av publiken i det här fallet, åtminstone inte så länge situationen och emotionerna tilläts verka med full kraft. Vi ska alltså inte fundera alltför mycket över *hur* herden Fingal<sup>398</sup>, i det kända skillingtrycket, bär sig åt när han lyckas ta livet av sig med hjälp av pil och båge, utan våra ögon ska tåras över hans öde *att*, efter nitton års ensamhet, grymt avvisas av den ”tärna, som låg där och bad”. På scenen kunde plötsliga naturkatastrofer eller bara alldeles vardagliga händelser raskt flytta om spelplanerna eller till och med radikalt ändra hela spelplanen.

En annan egenskap är den närmast dikotomiska skillnaden mellan de ljusa och mörka krafter som styr spelet på scenen och rollernas bevekelsegrunder. (Brooks benämner den ”manikeistisk” efter den gnostiska religionsriktningen med så accentuerat dualistiska drag.<sup>399</sup>) Rollfigurerna kan till exempel beslutsamt och ondskefullt flinande gnugga sina knotiga händer, eller varje dag saligt, men pliktuppfyllande, besöka sin moders grav. Ytterligare ett kännetecken är den våldsamt med vilken dessa känslotillstånd skildras: Man blir galen av lycka, skendöd av saknad, man stänger in sig i årtal av grämsle, sliter sitt hår och kastar sig i dammen av sorg. Det är alltid grandiosa uttryck för passionerad kärlek, svartsjuka, förlust eller lidande, i det att känslorna alltså åter har tagit *kroppen* och fysiken i besittning, till skillnad från den omhuldade, närmast platoniska, ”hövitskhet” som präglade tidigare århundraden. Genren brukar också, inte utan orsak, därför sägas vara präglad framförallt av *hyperboler*, alltså av överdrifter.

Idag används ordet ”melodramatiskt”, som i rubriken, framförallt pejorativt, det vill säga med en ganska tydlig klang av ringaktning. Detta till trots så hölls, åtminstone fram till förra sekelskiftet, den – för oss idag stundom lite besynnerliga – sentimentalitet framförallt de tidigare uttrycken för genren erbjöd, mycket högt. Hulkandet och identifikationen var helt enkelt en accepterad del av konstupplevelsen, och det var heller inte på något sätt förbehållet ”boulevardförfattare” att senare förkovra melodramen, utan den kom närmast att präglade ett helt sekel och har stor, för att inte säga *dominerande*, inverkan på litteratur, teater och film än idag. Brooks skriver om författare som Honoré de Balzac och Henry James, medan Karlsson alltså fördjupar sig i nobelpristagaren Lagerlöfs melodramatiska inslag. Lars Forssell skriver i sin essä om ”Det sjungna ordet”:

Känslolivet förändras; en gång var tecknet på den högsta mänskliga värdigheten att kunna ”pressa en tår”. [...] Jag betraktar en scen ur en bok om Malla Silfverstolpes krets: vid pianot sitter Adolf Fredrik Lindblad, vid hans sida står Jenny Lind och sjunger, kring bordet sitter, tårögda och under kvävda snyftningar, Geijer, Adolf Törneros, Amalia von Hellwig, kanske [...] Nicander. Vad är det för sång som fröken Lind framför och som får denna högt bildade församling att pressa så runda tårar? Det är ”Kors på Idas grav”.<sup>400</sup>

Det nedsättande i användningen av termen avser naturligtvis just den ”överdrivna känslomheten” förmodligen i okunskap om att ordet också representerar något som alltså genomsyrar såväl dramatisk som musikalisk och litterär framställning. ”The melodramatic Imagination” finns inympad i allt från Ibsens familjedramer och Hugos *Samhällets Olycksbarn* till Fitinghoffs *Barnen ifrån Frostmojället* eller *King vid gränspolisens*, *Batman*, *Seinfeld* och Lars Norén.

<sup>398</sup> *Fingal*, eller *Ensam i skuggrika dalen*. Vistryck: Ö. W. Blomqvists boktryckeri 1873.

Sista versen lyder: ”12. Han rasar och tar från sitt galler / bågen och modigt den för, / spänner den, skjuter och faller, / blickar mot himlen och dör.”

<sup>399</sup> Brooks 1976/1996, s. 15.

<sup>400</sup> Forssell 1990, s. 32.

*Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* heter en antologi redigerad av Christine Gledhill, där titeln anspelar på den domän melodramen erövrade efter dygden och familjen, nämligen att i delvis nostalgiska, men också politiska, termer beskriva *urbaniseringen*, övergivandet av det trygga men lilla "livet på landet" till förmån för den farliga, osäkra och av ondskefull girighet präglade staden. I sin egen inledande essä "The Melodramatic Field: An Investigation" skriver hon:

The Edenic home and family, centring on the heroine as 'angel in the house' and the rural community of an earlier generation, animate images of past psychic and social well-being as 'moral touchstones' against which the instabilities of capitalist expansion and retraction could be judged and in which both labourer and middle-class citizens could confront the hostilities of the modern world.

Within this nostalgic structure it was possible for melodrama to shift its sympathies from the struggle for bourgeois ascendancy to the victims of its success.<sup>401</sup>

Denna "värdekonflikt" har kommit att prägla inte bara succéoperor som *Carmen* eller Selma Lagerlöfs verk (i Karlssons närskådande), utan också det mesta i hennes svenska och västerländska samtid och ända fram i vår egen TV-ålder (däribland den schlagergenre som representeras av Gunnar Wiklunds *Jag ser tillbaka* i översättningsavsnittet). Lars Forssell avslutar sitt resonemang i "Det sjungna ordet" (som i övrigt behandlar, ofta i mycket erkännande ordalag, sånger av bland andra Bob Dylan, Michael Wiehe, Marie Fredriksson och Ulf Lundell) med att fråga:

Vilka av våra, vi nu levandes, sånger kommer i en framtid att betraktas som lika löjliga och pjollriga och pekoralistiska som vi nu betraktar den sorgesamma visan om den arma Ida?<sup>402</sup>

Här påpekas den svaghet som är en naturlig konsekvens av den politiska sprängkraft det melodramatiska besitter, nämligen preferensernas utbytbarhet. När värden som försvaras är avsiktligt och omsorgsfullt förankrade i publikens samtid kommer de förr eller senare i något avseende att bli otidsenliga. Inte alla värden och alltid, men några – ibland, och vissa i betydligt högre grad än andra.

Utan kunskap om melodramen är det ganska svårt att förstå sig på en typ av opera som det ofta kommit att talas ganska illa om, nämligen de som har "besynnerliga, trassliga och ologiska intriger", som främst präglas av starkt emotionellt laddad skönsång och vansinnesscener eller som ofta innehåller kvinno- (oftast sopran-)offer i sista akten. Snart sagt hela 1800-talets operahistoria präglas av melodramens symbolik och estetik. Bellinis, Donizettis, Auberts och de flesta av Verdis operor kryllar av styvmödrar, ärvda släktsmycken, hemlighetsfulla munkar, giriga onklar, moraliskt dekadenta rövarband och andra kända melodramatiska symboler, men framförallt av dygdiga kvinnor och familjer vars heder ska skyddas från omvärldens ondska och publiken gråter sig nu igenom föreställning efter föreställning av pur rörelse och identifikation med de drabbade. Även om Wagner återvänder till gudavärlden och dess avsaknad av moral i Ringen-tetralogin så är det svårt att bortse från all tydlig melodramatisk symbolik i operor som *Tannhäuser*, *Lohengrin* och *Parsifal*, eller att *Tristan und Isolde* innehåller praktiskt taget alla genrens utmärkande egenskaper (dock är det väl ändå att betrakta som tämligen ovanligt att wagnerianerna gråter till dessa verk). Verdi återvänder i stället till Shakespeare

<sup>401</sup> Gledhill, Christine (ed): *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* British Film Institute, London 1987, s. 21.

<sup>402</sup> Forssell 1990, s. 32.

(den tidiga *Macbeth* och de avslutande *Otello* och *Falstaff*) eller så straffar han *Rigoletto* för hybris i dennes försök att utmana den världsliga makten, när han med dessa sena operor vill ta ett steg bort från sin egen *La Traviata* (byggd på *Kameliadamen* av Dumas d.y.), i sanning en av 1800-talets melodramatiska ”hörnpelare”. Men melodramatiken finns ändå kvar i detaljerna och den italienska operans sista stora namn Puccini är kanske till sist den som fuktat flest operaälskares näsdukar. Sedan dess har operakonstens upphovsmän alltså ”nyktrat till” – på gott och på ont, ska det visa sig. Operan mötte nämligen därefter plötsligt en alldeles ny konkurrent på sin då kanske viktigaste marknad – den melodramatiska.

#### *Varför alla dessa referenser till film?*

Den återkommande diskussionen om, och jämförelser med, filmdramaturgi kanske kan förvåna, men är egentligen inte alls så märklig. Filmens segertåg inleddes ungefär samtidigt som den nyskrivna operan började sin väg mot marginalen i mitten av 1920-talet (alltså ungefär vid Puccinis död), och den övertog – och ytterligt framgångsrikt – många av operans karaktäristika. Framförallt kom den snabbt att bli operans överman som förmedlare av det melodramatiska. En filmatisering är på många sätt också en känslomässig fördjupning av en roman, novell eller teaterpjäs där musik mycket ofta används som spänningsstegrare och bärare av viss information. Filmen kan också leka med tid på samma sätt som operan och när det gäller rummet gör filmens växlingsmöjligheter (klipp) och ”riktiga” exteriörer att den spelar i en alldeles egen division, men den delar också operans svaghet att intriger måste reduceras och mängden överförd information begränsas. Mediet *kräver* också ett slags ständig rörelse och så är till exempel ”talking heads” ett spefullt namn på när filmaren misslyckats med att skapa en riktig filmisk form åt en teaterdialog. De ofta starkt sentimentala motivvalen, med utdragna och tårdrypande avsked och död, eller det starkt – för att inte säga överdrivet – dramatiska (ofta i kombination), alltså välkända *melodramatiska* karaktäristika, kännetecknar också film, *liksom* en stor, så småningom alltmer extrem, fixering vid stjärnaktörer – och regissörer, *samt* det återkommande användandet av myter och klassiker som förlagor. I början av filmens historia gjordes också mycket opera- (och även en del balett-)film. Många av den tidens operatonsättare var oerhört intresserade av det nya mediets möjligheter och hade tankar på att införliva film i sina operakompositioner.

Jeremy Tambling omtalar i sin bok *Opera, Ideology and Film*, hur Richard Strauss entusiastiskt själv dirigerade orkestern vid premiären för filmatiseringen av *Rosenkavaljeren* (1926) och hur Schönberg, men framförallt hans elev Alban Berg, hyste djärva planer. Berg drömde om att i operan *Wozzecks* andra akts andra scen projicera en av de tre rollerna, vars stämmor utgör en komplicerad fuga, på en duk för att publiken skulle kunna följa de tre samtidigt.<sup>403</sup> Visst förekommer det fortfarande någon gång att filmskaparna antingen gör operafilm eller att de hämtar material och delar av ”ploter” från operans värld, men de idag tydligaste trenderna är att vinden och energiströmmarna vänt. Dels har operahusen börjat använda filmens distributionskanaler, framförallt biograflokaler, för så kallade ”live-sändningar” av sina stjärnbemängda och därmed svindyra produktioner och utöver detta är det snarare så att musikteatern sedan en tid och i ökande grad hämtar sitt material från filmduken.

<sup>403</sup> Tambling, Jeremy: *Opera, Ideology and Film* St. Martins Press, New York 1987 s. 76-77.

Först ut var kanske musikalgenren: filmen *Zorba* (1964) gjordes till musikal 1968 av Kander & Ebb. Ett annat känt exempel är Sondheims *A Little Nightmusic* (1973) som är byggd på Ingmar Bergmans *Sommarnattens Leende* (1955) och under hösten 2014 spelas på Malmö Opera *Doktor Zjivago* (2011) med musik av Lucy Simon. Nu kommer emellertid film-operan på bred front! *Dead man walking*, en opera av amerikanen Jake Heggie hade sin premiär på San Francisco-operan år 2000 och andra exempel är Gerald Barrys *The Bitter Tears of Petra von Kant*, efter Fassbinder, med premiär på ENO 2005 eller *The Fly* av kanadensaren Howard Shore (David Cronenbergs film från 1986 hade också musik av samme tonsättare) med premiär på Châteletoperan i Paris 2008 och ingen mindre än Plácido Domingo – på dirigentpulten! Vidare hade på Teatro Real i Madrid operan *Brokeback Mountain* med musik av Charles Wuorinen premiär i januari 2014 och i Sverige gör Hans Gefors och Kerstin Perski opera av Alfred Hitchcocks *Notorious* (1946) med premiär på Göteborgsoperan hösten 2015, och många fler exempel finns. Även om nästan alla filmerna från början haft litterära förlagor, så är det via filmduken de nått musikal- och operascenen.

Det finns emellertid en allt annat än förvånande logik i detta, som kan stavas ”follow the money”. Operamakarna har alltid hämtat sitt material där de starkaste berättelserna och uttrycken stått att finna och skivarförmågor med störst talang att åstadkomma sådana är det idag filmkonsten som attraherat. Hade Puccini eller Verdi levt i vår tid hade de antagligen häpnat i bibliotekerna (eller framför teven) snarare än i teatersalongerna. Det är heller ingenting att ha någon åsikt om, kvaliteten eller omdömet om ett starkt, uttrycksfullt och berörande operaverk kan knappast vara avhängigt vilken genre det hämtat sitt originalstoff från. Samtidigt är det lite svårt att värja sig från tanken att – med tanke på filmmediets enorma spridning och genomslagskraft – det kan vara lite vanskligt att åstadkomma något annat än ett ”månkonstverk” det vill säga lånande sitt sken från en närliggande sol.

Åter, ett sätt att undvika denna risk är alltså att välja ett ”ofullkomligare” material, en ganska ospelad pjäs, bortglömd roman eller alltså även film. Skälet till detta kan nämligen vara att en ”bra story” kanske helt enkelt inte fått sin optimala form i den som verket presenterats. Exempelvis medgav Victor Hugo så småningom, efter en tids ”tjurande” gentemot Verdi och Piave, att hans kungadrama funnit en ännu bättre form i *Rigoletto*. David Belasco kan knappast ha vantrivts med den uppmärksamhet den redan då världsberömda Puccini ägnade hans dramer och dramatiseringar. Intressant är för övrigt att Belascos *The Girl of the Golden West* har filmatiserats åtminstone fem (!) gånger,<sup>404</sup> och det finns nog all anledning att tro att det snarare var Puccinis opera *La fanciulla del West*, med sin omsusade och stjärnspäckade premiär på Metropolitanoperan 1910, än den pjäs den baserades på, som gav den dess genomslag i filmmediet. Men alldeles solklart är inte svaret på frågan om ”varför det sjungs”, åtminstone inte i det sistnämnda fallet. Handlingen i *Fanciulla* innehåller både överrasknings- och spännings-

<sup>404</sup> 1915 regi: Cecil B. DeMille, 1923 regi: Edwin Carewe, 1930 (förkommen) regi: John Francis Dillon, 1938 (en slags musikalversion) regi: Robert Z. Leonard samt 1942 (italiensk) regi: Carl Koch.

Även *Madame Butterfly*, som var Belascos dramatisering av en roman med samma namn av John Luther Long, har blivit filmatiserad åtskilliga gånger (bland andra av Fritz Lang 1919) Longs roman från 1899 var i sin tur delvis baserad på en äldre fransk roman *Madame Chrysanthème* av Pierre Loti (som dessutom blivit opera 1893 med musik av André Messager). Musikalen *Miss Saigon* av paret Schönberg och Boubil är att betrakta som en modern adaption av *Butterfly* (medan *Rent* av Jonathan Larson på samma sätt utgår från *la Bohème*). Det finns till och med en tämligen nyskriven pjäs *M. Butterfly* (1988 av David Henry Hwang) som framförallt sägs vara inspirerad av Puccini, men som handlingsmässigt vänder upp-och-ner på alla förhållanden i operan. Vad är original och vad är adaption? Av vad?

moment och pokerpartiets raffinerade upplösning i andra aktens final är långt ifrån lika rafflande vid ett andra besök. Anledningen till att det skulle sjungas var kanske helt enkelt att det var Puccini som stod för noterna. Vi andra får komma med bättre skäl.

### 3.3.1 Skillnader och likheter med andra sceniska eller filmiska konstarter

På Den Anden Operas seminarium om librettoskrivande våren 2003 lät jag en librettist, en tonsättare och en operadramaturg ställa i sitt tycke viktiga frågor till varandra och därutöver ge varandra de viktigaste förutsättningarna för samarbetet (det vill säga svara på de frågor de menade att de själva ville ha). Tonsättaren Hans Gefors ställde fyra frågor till beställaren, i det här fallet till exempel till husets dramaturg:

1. Tänker ni byta operachef inom de närmaste åren?
2. Vilket teaterum är föreställningen tänkt att äga rum i?
3. Vilken genre menar ni att detta verk ska räknas till? (barnopera, ”invignings”-opera, ”dogma”-opera etcetera)
4. Vilken tonsättaridentitet är jag tänkt att fylla? Vilka förväntningar har huset? Har någon fått frågan före mig, och/eller vem får den om jag tackar nej, det vill säga vilka egenskaper bär upp själva idén? Vilka egenskaper finns unikt hos mig och vilka kan ersättas, eftersom alla tonsättare inte kan skapa all slags musikteater?

De frågorna kunde naturligtvis ställts av en librettist eller regissör också och svaren har en avgörande betydelse för verkets slutliga utformning. Den första frågan handlar (liksom i viss mån den sista) om beställarens ansvar och kommunikationen med huset och dess funktioner. Det händer dessvärre rätt ofta att man som upphovsteam får jobba i en inte helt självvald avskildhet från sin beställare, Dramaturgen Henrik Engelbrecht, som också medverkade vid det här seminariet, liknar det vid proceduren för ett ”lejemord”, det vill säga man kommer överens, får halva summan, går hem och uträttar sitt smutsiga värv, levererar liket i en säck varvid man får den återstående halvan av honoraret. Det går att göra så, men den metoden låter en bara lära av sina misstag i efterhand, snarare än ur en dynamisk process i dialog med en beställare. Fråga två och tre handlar i hög utsträckning om verkets tilltal, kommunikation och dramaturgi. Den andra berör, grovt talat, storlek i avseende på volym. Det är ingen större poäng med att stänga in Nina Stemme och Michael Weinius tillsammans med en symfoniorkester i en så kallad ”black-box” liksom att ett eteriskt kammerspel knappast kommer till sin rätt på Malmöoperans stora scen. Den tredje avgör, lika grovt, ”storleken” med avseende på val av språk, komplikationsgrad *etc.* Den nybyggda Göteborgsoperan valde som sitt öppningsstycke i oktober 1994 att framföra Blomdahls *Aniara* från 1959, vilket kanske på många sätt kan vara ett motivval med en symbolik ämnad att förvåna. Norrlandsoperans nya scen 2002 invigdes med Rosenbergs *Lycksalighetens Ö* från 1945, en kanske något muntrare titel, men inte heller med någon ”happy end”. Även om traditionen att inviga en operascen med ett nyskrivet verk nästan helt försvunnit sedan Metropolitan avskaffade den i slutet av 1800-talet, är ett invigningsstycke tänkt att visa upp hela det nya huset i all sin prakt med alla sina konstnärliga resurser. Medan en opera för barn och/eller unga är något som ställer specifika krav på dramats direkta och kommunikativa tilltal är ett beställningsverk något som faktiskt *kan* vara tänkt i en experimenterande form och för en liten exklusiv och mycket kunnig publik, men vanligare är förstås att operaledningen vill sälja biljetter och ha folk i salongen. En annars ganska vanlig för-

utsättning när ett operahus gör en beställning är en slags geografisk eller konstnärlig anknytning till huset eller dess omgivande landsdel. Det tydliga önskemål som följde med min första operabeställning från Norrlandsoperan var att verket skulle baseras på material från en Västerbottensförfattare, i första hand då Sara Lidman. Jag fick i och för sig gärna botanisera bland andra författare som P O Enquist eller Torgny Lindgren, men det blev Sara och hennes ”Jernbanesvit” som kom att utgöra grunden i *Hästen och Gossen*. Ytterligare aspekter kan faktiskt vara sådana som om huset kan tänkas framföra den tänkta föreställningen utan paus eller om pausen är ett slags ”social” förutsättning för verksamheten, något som faktiskt var fallet på Norrlandsoperan på 1980-talet. Hursomhelst påverkar alla dessa omständigheter hur librettist och tonsättare tänker när de sätter sig och lägger upp ritningar för det kommande verket.

### Helhetsstruktur

En operas helhetsstruktur kan betraktas ur ett flertal perspektiv. Screenwriters talar om ”premiss” (eller ”theme”), ”story” och ”plot” (på svenska förekommer termerna ”tema”, ”story” resp. ”intrig”) där temat är det djupast underliggande, det som präglar verkets (och kanske dess upphovpersons) synsätt. Mitt eget ”tema” genom alla år visar sig vara *försoning*, som färgat strängt taget varje musikdramatiskt verk som lämnat min verkstad. Varför är jag knappast bäst ämnad att svara på, men det var en upptäckt jag gjorde endast för några år sedan. I *Hästen och Gossen* är det sonen Mårtens försoning med sin faders öde, i *Stadsmusikanterna* försoningen med döden och i *Trädgården* måste Linné försonas med sin lärjunge Ziöberg och tanken på att världens skapelse fortgår – att den är i rörelse! I *Träskoprinsessan* är försoningen att våga axla konsekvenserna av sitt val, i *Death and the Maiden* att avstå hämnd *etc. etc.* När jag diskuterade detta med min kollega Carl Unander-Scharin för några år sedan, visade det sig att hans var *utanförskapet*, som det gestaltas till exempel i hans operor *Tokfursten*, *Hummelhonung*, *Byrgitta*, *Loranga*, *Masarin och Dartanjang* eller *Elefantmannen*. Häri ligger något djupt personligt som i många avseenden avspeglar vad man ”tänder” på av musikdramatiska idéer, men ingen regel utan undantag och givetvis finns det sådana även i min produktion, och långt ifrån alla som skriver opera är så konsekventa som Carl och jag. Temat i en enskild opera som *Rigoletto*, *Figaro* eller *Rosenkavaljeren* kan vara så enkelt som att ”den som gräver grop åt andra faller ofta själv däri” utan att det därmed påverkar verkens kvalitet eller att man ska försöka leta efter denna moral i upphovsmännens övriga produktion, och bevekelsegrunderna för ämnesvalet eller dess uttolkning kan givetvis vara helt andra. Att fenomenet med ett genomgående tema inte på något sätt är nytt eller originellt vittnar Istel om när han menar att konsten att välja ämne till en opera är som att välja sin livspartner i det att man i bägge fallen måste känna en viss *amor fati*, eller ”kärlek till sitt öde”.<sup>405</sup>

McKee varnar dessutom, och många med honom, för faran att förfalla till ”didakticism” om man är alltför besatt av sin premiss,<sup>406</sup> och jag kan ju inte neka till att en del av mina stycken också rönt en del sådan kritik.

<sup>405</sup> Istel (ty) 1914, s. 52. Istel/Baker (en) 1922, s. 22.

<sup>406</sup> “The danger is this: When your Premise is an idea you feel you must prove to the world, and you design your story as an undeniable certification of that idea, you set yourself on the road of didacticism. In your zeal to persuade, you will stifle the voice of the other side. Misusing and abusing art to preach, your screenplay will become a thesis film, a thinly disguised sermon as you strive in a single stroke to convert the world. Didacticism results from the naïve enthusiasm that fiction can be used like a scalpel to cut out the cancers of society.” (McKee 1999, s. 121.)



Ovanför denna nivå finns ”Storyn”, den serie händelser, konflikter, vändpunkter och omvälvningar som leder till rollfigurernas (framförallt huvudrollens) utveckling och förändring fram mot den oundvikliga katastrofen eller högsta lyckan, det vill säga det man kan kalla det dramatiska förloppet. En ”story” bör kunna sammanfattas i cirka sju rader som strängt taget är begripbara för vem som helst, menar Ragnar Lyth på Stockholms Dramatiska Högskola<sup>407</sup> och jag håller med. Överst, och ”närmast publiken” finns ”ploten” (eller *intrigen*) – filigranarbetet med labyrinthen av omständigheter som leder fram till alla dessa händelser och vändpunkter, och denna ”narrativa linje” får inte förväxlas med ”storyn” som alltså utgör själva pjäsbygget. En mycket lakonisk definition av skillnaden mellan ”story” och ”plot” görs av den engelske författaren E. M. Forster:

“The king died and then the queen died,” is a story. “The king died, and then the queen died of grief” is a plot.<sup>408</sup>

Det förra är alltså ett antal händelser i tidsordning, medan det senare beskriver orsakssambanden. Peter Brook skriver (om Shakespeare, och speciellt *King Lear*) i *The Empty Space* att:

The sort of plays that Shakespeare offers us is never just a series of events: it is far easier to understand if we consider the plays as objects – as many faceted complexes of form and meaning in which the line of narrative is only one amongst many other aspects – and cannot profitably be played or studied on its own.<sup>409</sup>

Urtyper för en dramatisk berättelse är då en ”hjärte” slåss mot i första hand yttre antagonism för att nå det eftertraktade längst en kontinuerlig tidslinje i en visserligen fiktiv men konsekvent uppfattbar verklighet fram mot ett slut som innebär en definitiv förändring (och som passar in på såväl *Tosca* som *Askungen*). Detta kallar McKee för ”Classical Design” eller ”Ärkeintrig” (Archplot).<sup>410</sup> Den kan givetvis vridas, vändas och modifieras på alla möjliga vis, men utmärks alltså, enligt McKee, av *en* och dessutom aktiv så kallad *protagonist*, ett tydligt samband mellan orsak och verkan, yttre konflikt, linjär tid, som äger rum i något slags uppfattbar verklighet och med ett oåterkalleligt och tydligt slut. I de andra hörnen på det McKee kallar ”Story-triangeln” finns den minimalistiska så kallade ”Miniploten” som kan ha ett öppet slut, passiv och fler än en protagonist och byggas upp runt en inre konflikt, samt den antistrukturella ”Antiploten” utan tydliga orsakssamband och som kan flyta i såväl tid som rum. Han understryker dock att innan man ger sig på att konstruera någon annan sorts intrig bör man till fullo behärska den klassiska.

Only by carefully and creatively shattering or bending the Classical form can the artist lead the audience to perceive the inner life hidden in a Miniplot or to accept the chilling absurdity of an Antipplot. But how can a writer creatively reduce or reverse that which he does not understand?<sup>411</sup>

Ett gammalt och fortfarande förekommande råd i allt konstnärligt utövande är att man bör behärska (eller i vart fall känna väl till) de regler man sedan avser att bryta mot. McKee formulerar det dessutom som att man är fullständigt fri att bryta mot, eller göra våld på vilken kon-

<sup>407</sup> Lyth, Ragnar: *Ragnars analysmodell* StDH (Stockholms Dramatiska Högskola) 2010-10-16.

<sup>408</sup> Forster, E M: *Aspects of the Novel* Edward Arnold & Co. London 1927, s. 61. (Sidnumret är från e-utgåvan av boken: First electronic edition published 2002 by RosettaBooks LLC, New York.)

<sup>409</sup> Brook, Peter: *The empty space* Atheneum, New York 1968, s. 91.

<sup>410</sup> McKee 1998, s. 44.

<sup>411</sup> McKee 1998, s. 65 (ur: *The Writer Must Master Classical Form*).

vention som helst, så länge man gör det *i det enda syftet att ersätta det med något viktigare!*<sup>412</sup> Vilken sorts story med tillhörande plot man än väljer bör komplikationsgraden noga anpassas till omfånget. McKee refererar till Aristoteles *Poetik* när han menar att antalet ”sub-ploter” och vändpunkter som ett drama kan bära också handlar om antal akter och dess faktiska utsträckning i tid.<sup>413</sup> En enaktare, en novell eller experimentfilm om tjugo minuter, måste ha en annan och enklare uppbyggnad än en helafoton eller roman. I fallet operalibretto blir det följaktligen till att ”tänka ner” ytterligare en nivå i omfång.

Utan att det i strikt mening går att skilja dramatiken och musiken åt i ett musikdramatiskt verk är detta ändå i huvudsak dramatikers domäner där musikens uppgift blir att understödja eller till och med understryka, fördjupa, utöka, differentiera, schattera och stundom opponera, allt i syfte att effektivisera och förhöja. Musiken har emellertid också en egen karta: en egen premiss – som en viss musikalisk grundestetik, en ”story” i kompositionsteknik och tematisk bearbetning och en ”plot”/intrig i instrumentation och detaljarbete. Eftersom det rör sig om perspektiv är det här, liksom i dramatiken, inte alltid självklart vad som är vad, vilken enskildhet som kan räknas till ”ploten” och vad som är ”story”, men sant är i vart fall att framgångsrik musikdramatik också uppfattas som ett musikaliskt helt, med en början, en mitt och ett slut. Den tyske musikforskaren Hermann Abert konstaterar i *Grundprobleme der Operngeschichte* från 1926, i linje med detta, att musikens höjdpunkter inte alltid sammanfaller med dramatikers, särskilt i tidiga operaverk (1600- och tidigt 1700-tal).<sup>414</sup> Men – den musikaliska premisen, ”storyn” och ”ploten” får, som Wagner så påpekade för nästan 150 år sedan, aldrig bli viktigare än det musikdrama den är tänkt att vara en del av. Carl Dahlhaus anser att Wagners med tiden, om inte ändrade, så åtminstone mildrade sig, särskilt efter att 1857 ha skrivit *Tristan und Isolde* där han visade att ett drama kan utföras helt genom musiken i stort sett via en inre handling, men för detta krävs musikalisk uppfinningsrikedom utöver det dödliga.<sup>415</sup> Jag menar att Dahlhaus själv faktiskt missuppfattar vad ett drama är, även i *Tristan* tjänar musiken dramat – musikdramat – och att inledningssatsen i Beethovens femte symfoni aldrig blir till ett drama, hur ”dramatisk” musiken än kan upplevas.<sup>416</sup>

*All vår början bliver svår*

*Wer das erste Knopfloch verfehlt,  
kommt mit dem Zuknöpfen nicht zu Rande.*<sup>417</sup>

Johann Wolfgang von Goethe

Alla som komponerat ett stycke musik eller författat ett stycke teater vet att hur det hela sätter igång är otroligt viktigt. Istel menar att det är i utförandet av en perfekt exposition som den sanna mästaren visar sig.<sup>418</sup> Tidigare i operans historia inleddes föreställningen med en klämmig uvertyr som ofta utgjordes av ett potpurri på styckets örhängen, ett slags musikalisk ”trailer” alltså. Den traditionen levde under nittonhundratalet kvar i musikalgenren – och till att börja

<sup>412</sup> McKee 1998, s. 232.

<sup>413</sup> McKee 1998, s. 217 (ur: *Act Design*).

<sup>414</sup> Abert, Hermann: *Grundprobleme der Operngeschichte* Breitkopf & Härtel, Leipzig 1926, s. 18.

<sup>415</sup> Dahlhaus 1995, s. 97.

<sup>416</sup> Exemplet med Beethoven har jag lånat från Gefors 2011, s. 58.

<sup>417</sup> ”Tar man fel på första knapphålet, blir hela knäppningen på tok.”

<sup>418</sup> Istel (ty) 1914, s. 86. Istel/Baker (en) 1922, s. 43.

med i filmen. Rent dramaturgiskt är uvertyren problematisk och redan i *Salome* så tidigt som 1905 kastar Richard Strauss in publiken direkt i handlingen och den första repliken. Dagens filmestetik medger sällan något annat än vad som mer eller mindre direkt leder in i vad dess dramaturger kallar ”the Inciting Incident” (”igångsättaren”) det vill säga den händelse eller punkt som skär sönder tillvaron (eller ger hopp om framtiden) för huvudpersonen och skapar ett drama. Det här har gjort att några teoretiker, såsom till exempel Lajos Egri,<sup>419</sup> menar att Aristoteles hade fel, att ett drama bara har en mitt och ett slut. Själv sällar jag mig till åsikten att det beror lite på vilken tid man avser, dramats tid, eller mediets det vill säga föreställningens (episka) tid. Mats Ödeen exemplifierar med hur Sofokles, i sin variant av *Kung Oidipus*, skippar intron med Laios och Iokaste i Thebe som gett en tjänare i uppdrag att döda deras son eftersom oraklet kommit med en så fruktansvärd spådom, och börjar dramat med den vuxne Oidipus.<sup>420</sup> Skiljer sig då en operastart från en teaterdito? Boito gjorde ju strängt taget som Sofokles och offrade en hel, tämligen idyllisk, akt av Shakespeares *Othello* för att få till en musikdramatiskt intressant och våldsamt inledning till Verdis opera. Både ja och nej, men egentligen inte: *Dramat* börjar med en händelse, operan (eller filmen, eller för den delen teaterstycket) däremot, måste inte börja med själva händelsen, men med en *förväntan* om den.

*Pappa kommer hem med bilen från jobbet till villan och ser att dörren står öppen, går in men ingen är hemma ... (illavarslande musik) och upptäcker hur barnets trehjuling ligger omkullvält på gräsmattan. Han ropar i förtvivlan barnets namn med förvridet ansikte och ...*

– Ja, då är det dags för 1) en kropp 2) en maskerad man med pistol, i alla händelser något som gör huvudpersonens liv helt förändrat, eller 3) filmens förtexter så vi får leva i ovisshet ännu några minuter (såvida det inte är tal om en reklamfilm eller något slags komedi då familjen kommer sjungande ut med en födelsedagstårta till far). Niels Marthinsen, Sofokles, Boito och Richard Strauss har i vart fall inte alldeles fel. I *Salome* konstaterar Narraboth, den unge syrianske kaptanen, redan i tredje takten att: „*Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht!*“, pagen svarar att månen ser konstig ut, ”som en kvinna som stiger upp ur graven” – och sedan är det hela igång! Den följande operan *Elektra* från 1909 inleds med det brakande Agamemnon-ackordet varefter en tjänarinna (i fjärde takten) frågar efter Elektra och får svaret att det är den tidpunkt då hon vrålar efter sin döde far (Agamemnon) så väggarna skallar – och så är även det igång! Strauss startar dessa bägge oerhört effektiva operor i skådespelets estetik och i fallet *Salome* så utgick han mer eller mindre ordagrant från Oscar Wildes skådespel (som han i operans första version dessutom faktiskt tonsatte i sin franska originaldräkt). John Adams *Nixon in China* (1987) börjar däremot på ett helt annat sätt, med en lång inflygningsscen från den enorma kinesiska mottagningsuppställningens perspektiv, musikaliskt ett slags uvertyr, men med ett förväntans crescendo hela tiden i fokus, Den är sannerligen också effektiv och vore knappast möjlig i någon annan gestaltning än den musikdramatiska.

Hur tänker man då när man stöper om något som från början är en teatertext till en musikteateröppning? I **Appendix 1A** finns inledningen till Ariel Dorfmans pjäs *Death and the Maiden* från 1991. Paulina sitter mitt i natten på terrassen och väntar, publiken hör en bil komma och ser att

<sup>419</sup> Egri, Lajos: *The art of dramatic writing – its basis in the creative interpretation of human motives* Simon and Schuster, New York 1946.

<sup>420</sup> Ödeen 1988, s. 126-127.

hon blir nervös och tar fram en pistol. Mannen (Gerardo) pratar med någon, bilen ger sig av och han kommer in varvid hon gömmer pistolen. Det här bygger på ”action”, det vill säga ingenting sägs eller tänks utan allt ageras. När Ariel Dorfman, tillsammans med mig, arbetade om sin pjäs till ett operalibretto blev inledningen (**Appendix 1B**) istället till en helt eller delvis ny-diktad *prolog*, en drömscen. Istel menade för 100 år sedan att uvertyrens funktion är det antika dramats prolog:

Die Ouvertüre vertritt etwa den Prolog des antiken Dramas, [...] Der moderne, seit Shakespeare im gesprochenen Drama übliche, von der Handlung losgelöste Prolog, der nun eine Anrede des Dichters darstellt, [...] bei einem besonders günstigen Stoff, gebrauchen. Regel ist also, daß nach der Ouvertüre oder dem Vorspiel gleich der Vorhang zur Handlung aufgeht.<sup>421</sup>

Den prolog vi tillförde, som dessutom leder rätt in i handlingen, innehåller också en provkarta på vad som tidigare beskrivits att ”opera är bra på”. Den leker med tiden – Paulina genomlever (i en dröm) hela sin historia. I musiken hörs först en förvriden version av första satsen i Schuberts stråkkvartett d-moll, kallad *Der Tod und das Mädchen* (Paulina älskade nämligen hans musik, men blev ”fråntagen” den av sina torterare) blandat med ljud, först från en tickande klocka som övergår i accelererande fotsteg från höga klackar mot en stentrottoar mixat med starkare och starkare (faktiskt autentiska) ljud från Chilekuppen 1973. Därefter leker den med språket när kören sjunger om tillfångatagandet och tortyren på spanska. Kören (som alltså utgör de så kallade *desaparecidos*) är dessutom exempel på ”det närvarande frånvarande”, och sjunger på spanska (medan den övriga texten är på engelska; dessa spanska texter utgörs av fragment ur Dorfmans egen exilpoesi, ett slags ”återbruk”, alltså). Musiken övergår därefter i ett mycket våldsamt parti där torterarna hånar och förnedrar Paulina, som alltså fortfarande sover och upplever allt detta i en ond dröm, ur vilken hon till sist vaknar med ett skrik. Musiken övergår i en stillsammare rytm (som sedan återkommer som ett slags väntans- och spänningstema i hela operan) och hon sätter på radion och får höra att hennes man tackat ja till ett uppdrag som ledare för en sanningskommission. Detta finns heller inte i pjäsen, men går ut på att reducera bort en av de annars rätt många vändpunkterna runt utnämningen (alltså att försöka undvika vad opera ”är dålig på”). Nu vet publiken att Paulina vet att Gerardo redan tackat ja. Givetvis finns elavbrottet med i musiken också, liksom accelerationen efteråt när ljudet från bilen hörs (det hörs inte utan ageras istället). Precis som det står i librettot ”spelar orkestern hela tiden” prologgen igenom och partiet utgör också ett tematiskt och symfoniskt ”helt”. När det så övergår i pjästextens första scen är mycket av informationen som tidigare funnits i de många dialogerna redan förmedlad i scenisk handling och musik. En ordning etableras där en del av den *yttre handlingen* och konflikthinnehåll i uppgörelser mellan rollerna förts över till den *inre handlingen* i Paulinas minnen och tankar, något som kommer att gälla i fortsättningen av dramats gestaltning. Dessutom skjuts samtliga skikt i prologens olika delar av rum, tid och röster in i och över varandra och många ensemble-effekter utnyttjas redan här. Så *tänker* alltså i det här fallet teamet operatörsättare och librettist när de tillämpar McKees andra grundsats

<sup>421</sup> Istel (ty) 1914, s. 100-101

The overture may be said to take the place of the Prologue in the antique drama, [...] The modern prologue usual since Shakespeare, and without connection with the action, is merely an address by the poet; [...] and can be used in the rarest instances, when the subject is peculiarly favorable. The rule is, therefore, that immediately following overture or prelude the rising curtain discloses the scene. [Istel/Baker (en) 1922, s. 52.]

för adaptationer, det vill säga *Be willing to reinvent*. Huruvida resultatet i den färdiga föreställningen sedan blev tillfyllest får andra avgöra.

Men det finns alltså också radikalt andra sätt att öppna ett musikdrama. Åtskillig opera, både historisk (framförallt så kallad *opera seria*) och samtida, ryms inom det McKee skulle kalla ”Antiplot”, alltså ganska otydliga, för att inte säga obefintliga kausala samband. Dalhaus exemplifierar med första akten av Mozarts *Idomeneo* som han menar, trots att den omfattar flera scener, strängt taget kan betraktas som en, och ganska statisk, situation belyst ur de olika huvudrollernas respektive synvinkel. De inledande ariorna (Ilias, Idamantes, Elettras respektive Idomeneos) skulle därför, ur strikt dramaturgisk synpunkt, kunna framföras i vilken ordning som helst (åtminstone de tre första, min anm.) utan att därför påverka handlingens vidareutveckling.<sup>422</sup> Man kan även göra samma iakttagelse i förstaakter hos en mästare som Händel. Relationen mellan de här spänningsfälten som varje aria utgör blir i stället en musikalisk resa, ett musikaliskt framåtskridande. Marianne Tråvén skriver i sin avhandling om svenska översättningar av Mozarts *Don Giovanni* att ”Tonartskaraktäristiken, det vill säga när en tonart tillskrivs externt innehåll, som stämningar, färger eller affekter, är omstridd”<sup>423</sup> och därefter, med stöd av ett uttalande i ett brev från Mozart till fadern<sup>424</sup> rörande tonartsval för Osmins aria i *Enleveringen ur Seraljen* (som skrevs ungefär ett år efter *Idomeneo*), hur ”det snarare är det inbördes förhållandet mellan tonarterna än fasta karaktäristika [...], som bestämmer tonarternas betydelse för Mozarts tonartskaraktäristik.”<sup>425</sup> Av detta, som ingår i ett större resonemang om så kallad *musikalisk retorik*, och som utgör en av hörnstenarna hos Tråvén, kan man fastslå att Mozarts tonartsval och relationen mellan dessa i ariorna är allt annat än slumpmässig och ingår i aktens musikaliska progression. Det betyder i sin tur att ariorna i *Idomeneo* ovan som, efter en uvertyr i D-dur, går i g-moll (Ilia), B-dur (Idamante), d-moll (Elettra) respektive C-dur (Idomeneo) naturligtvis inte alls kan skifta plats och att den musikaliska berättelsen är en delvis annan än librettots. Idamantes sista aria i akten, efter mötet med den strandsatte fadern *Idomeneo* går i F-dur varefter aktfinalen återvänder till det inledande D-dur.

För att återvända ett ögonblick till Aberts iakttagelse att musikens och dramatikens höjdpunkter inte alltid sammanfaller i opera, så är detta egentligen ingenting att förvånas över, utan mer i linje med vad man kan vänta sig av ett musikdrama, som faktiskt spelar på två planhalvor, men fortfarande samma spel. Det finns en mycket närliggande parallell i versdramat. Ibland händer det, när min fars versdrama *Lasse i Gatan*, men kanske i ännu större grad hans översättning av Molières *Hustruskolan*, spelas att en slutrad kan innehålla en punchline, en twist eller något ytterligt oväntat dramatiskt, till exempel ett avslöjande, som får publiken att haja till, skratta eller dra efter andan. *Därefter* levereras radens slutrim som, i det fall det är ännu konstnärligt starkare, oväntat eller verkningsfullare (och det var det i sådana fall alltid!) får publiken ramla ur bänkarna och lyckligt ta sig åt hjärtat. I *Lasse i Gatan* ligger dessutom den poetiskt kanske verkningsfullaste och absolut vackraste scenen i ett dramatiskt stiltje just före den annalkande slutstormen (starkt påminnande om exemplet ”Un bel di” ur Puccinis *Butterfly* ovan). Den tyske litteraturkritikern Emil Staiger har definierat *dramatik* som varande *antingen* spän-

<sup>422</sup> Dahlhaus 1995, s. 99.

<sup>423</sup> Tråvén 1999, s. 119.

<sup>424</sup> Franzén 1991, s. 396.

<sup>425</sup> Tråvén 1999, s. 123.

ningen i ett målinriktat framåt drivande (alltså ”vad-ska-hända?-hur-ska-det-gå?-spänningen”) eller den som snarare ligger inbyggd i själva handlingen eller tillståndet (vad-ska-han/hon-ta-sig-till-spänningen”).<sup>426</sup> Det är utifrån detta som bland andra Dahlhaus menar att det senare, via till exempel *arian*, är det mest använda och fruktbara inom operan, och uttrycker att ”det teleologiska elementet är svagare i opera än taldramatik”<sup>427</sup>, teleologisk då i meningen ”syftande till”. Det är, som tidigare påpekats, sant på fler än ett sätt, dels genom att operaformen alltså i sig inte primärt är särskilt ”duktig” på att gestalta och begripliggöra komplicerade orsakssamband och intrigbyggen, dels genom konventionerna att å ena sidan tonsätta mycket välkända förlagor och å andra sidan förväntningen om att publiken ändå ”läst på” handlingen, men till sist också genom operans styrka att skapa denna andra form av dramatisk spänning i tillståndet, och detta i ett alldeles levande och närvarande nu. Ilias, Idamantes och Elettras inbördes förhållande uttryckt i dessa tre vibrerande arior utgör själva det närvarande dramat även om figurerna diktats fram i det antika Grekland och tonsatts på franskt vis i det sena 1700-talets München av en ung österrikare. Ett senare exempel på samma sak är danske Peter Bruuns lilla monodrama till opera *Miki Alone* skriven tillsammans med librettisten och dikta- ren Ursula Andkjær Olsen som hade premiär på Den Anden Opera under min första säsong 2002. Den har undertiteln *7 sange for en gal kvinde* och ordningen på dessa sju korta dikter kunde vid en första anblick vara dragna som lottsedlar ur en hatt, men föreställningen med dess subtila, och smått geniala uppbyggnad visar på någonting helt annat. Ingenting kan flyttas, allt utgör i själva verket en dramatisk och musikalisk progression och helhet. Peter fick 2008 Nordiska Rådets Musikpris för det här lilla mästerverket, men jag har, även om jag var mycket stolt över att ha producerat detta stycke (jag beställde det emellertid inte, det är en ära som tillkommer min företrädare Laura Berman), sällan varit mer ambivalent i mina gratulationer. Min och Maria Sundqvists opera *Träskoprinssessan* var nämligen också nominerad.

#### *Allting har en ände (och operan den har ...)*

Slutet då, det är nästan än viktigare, Tjechov lär till och med ha menat att de sista nittio sekunderna är de viktigaste i vilken pjäs som helst,<sup>428</sup> och i sin omläsning av dennes pjäser visar Harai Golomb med några exempel på hur annorlunda de faktiskt ter sig om man kapar de sista 90, 60 eller till och med 30 sekunderna.<sup>429</sup> Också Istel menar att slutet ändå är det svåraste av allt:

[...] am allerschwersten und für das Schicksal des ganzen Werkes entscheidend die Lösung. Die meisten Dramen „fallen ab“ nach dem Höhepunkt. Das Interesse des Hörers erlahmt, die Wirkung des Stückes ist vernichtet. Darum richte man zu allererst sein Augenmerk darauf, einen gute Schluß zu erfinden. Dieser Schluß darf aber nicht unorganisch angehängt sein, er muß vielmehr als notwendige Konsequenz alles Vorangegangenen erscheinen.<sup>430</sup>

<sup>426</sup> **Staiger**, Emil: *Grundbegriffe der Poetik* Atlantis, Zürich 1946, s. 143f.

<sup>427</sup> Dahlhaus 1995, s. 99.

<sup>428</sup> Truby 2007, s. 401.

<sup>429</sup> **Golomb**, Harai: *A New Poetics of Chekhov's Plays: Presence Through Absence* Sussex Academic Press, Eastbourne 2014.

<sup>430</sup> Istel (ty) 1914, s. 86.

Most difficult of all, and decisive for the fate of the piece, is the dénouement. Most dramas “fall off” after the climax. The hearer’s interest relaxes, and the effect of the piece is destroyed. Therefore, first of all, fix your attention upon the framing of a good close. This close, however, must not be pieced on as a mere afterthought, but must appear as a necessary consequence of all that has gone before. [Istel/Baker (en) 1922, s. 43.]

Det finns en viss faiblesse hos många dramatiker ( däribland faktiskt min far Lars) för långa, tvinnade och invecklade slut som man kan vara uppmärksam på. Någon gång blir det hela närmast besynnerligt när, efter dramats upplösning (*Lösung/Dénouement*) den nya jämvikten (*New equilibrium*) följs av en kommentar, en moral, en epilog och därefter ett utslocknande. Om tonsättaren dessutom ambitiöst tillför en *coda* får publiken aldrig börja applådera och gå hem. I den klassiska tragedin finns inte plats för så mycket mer efter det att huvudpersonen slutligen slagit eller slagits ihjäl. När Shakespeares *Hamlet* sagt sina berömda sista ord ”The rest is silence” utväxlar Fortinbras och Horatio några sista repliker och detsamma gör Edgar, Kent och Albany i *King Lear*. I Ingmar Bergmans berömda Dramaten-uppsättning från 1980-talet började de visserligen omedelbart att slåss om Lears fallna krona, men det är snarare ett exempel på att regissören kan tillfoga ytterligare ett slut i en regi-koncipierad ramberättelse. Rasande effektiv är återigen Strauss när Salome på Herodes befallning krossas mellan soldaternas sköldar under operans sista nio takter:

HERODES  
(*sich umwendent*)

Man töte dieses Weib!

(*Die Soldaten stürzen sich auf Salome und begraben sie unter ihren Schilden*)

HÉRODE

(*se retournant et voyant Salomé*)

Tuez cette femme!

(*Les soldats s'élancent et écrasent sous leur boucliers Salomé, fille d'Hérodiad, Princesse de Judée.*)<sup>431</sup>

Elektra dansar istället ihjäl sig i okontrollerbar glädje över sitt dåd arton takter från slutet och även *Carmen* har en liknande final. Don José dödar henne 27 takter från slutet (– i partituret, det brukar i allmänhet ske ännu senare i iscensättningarna) och får sedan sju takter på sig att begråta sitt dåd. Rigoletto däremot, upptäcker att det är dottern Gilda han fått levererad i lejmördaren Sparafuciles säck så tidigt som 110 takter före ridåfallet. Oceaner av dramatiskt död tid, tyckte redan Stanislavskij som lät skriva om slutet i sin regikonception så att Gilda redan är död vid ”säcköppnandet” och hela hennes utdragna dödsscen kan strykas.<sup>432</sup>

I den klassiska tredelade sonatformen, finns en term – *coda* – för den lilla svans, eller förlängning (”*coda*” betyder just svans) som avslutar hela satsen efter återtagningen och den lyckliga föreningen av två kontrasterande teman. Den omfattade under 1700-talet bara några takter, men förromantiker som Beethoven tog tag i denna svans och lät den växa ut ganska rejält. Ett exempel är när den annars ganska ordinära första satsen i hans ”harpkvartett” (Stråkkvartett nr 10 i Ess-dur op. 74) plötsligt ”tar fart” och låter himlen öppna sig i en underbar avslutande *coda* om 60 takter. Det är naturligtvis ytterst frestande för operatonsättaren att tillföra något slags extra kommentar eller musikalisk avslutning där hela paletten ska visas upp, men här gäller åter att ta Wagners varning för att låta musiken bli ett ändamål, istället för ett uttrycksmedel i syfte att tjäna dramat, på mycket stort allvar. När dramat är fört till sin slutpunkt finns sällan något så tröttsamt och för upplevelsen demoraliserande som att tvingas vara med om dramatikers, regissörens eller tonsättarens försök att skapa ett ”liv-efter-detta”, som för det mesta snarare avslöjar en separationsångest i form av något slags konstnärligt ”pottstadium”. Det betyder inte att den musikaliska ridån måste kastas ner med ett brak när den döda kroppen når golvet, utan att en musikalisk ögonblicksbild, en utdragen klang eller rörelse kan ringa ut och

<sup>431</sup> Wilde, Oscar: *Salomé – Drame en un acte* Librairie de l'art indépendant, Paris 1893, s. 84.

<sup>432</sup> Rumjantsev 1993, s. 72, se också kapitel 2.

ligga kvar som en tanke. Det viktiga är att inget nytt material tillförs, vare sig dramatiskt eller musikaliskt, och att det presenterade i stället förs till ett slut. Det finns ett begrepp ”att sjunga i karaktär” jag lärt av mezzosopranen och pedagogen Monica Einarsson (som medverkat i två av mina produktioner på Malmöoperan), som innebär att man måste uttrycka och forma såväl ord som ton efter den ”karaktärisering” eller ”anda” sammanhanget kräver, en konst också tonsättaren och dramatikern måste behärska.<sup>433</sup> I *Elektra*, *Salome* eller *Carmen*, med sina våldsamma och dramatiska utspel, finns ingen mental plats för någon epilog.<sup>434</sup> Där ropar dramat till publiken precis som Canio i *I Pagliacci* ”La commedia è finita!” när han – likt Don José i *Carmen* – svartsjukt (och i sanning mycket melodramatiskt) dödat sin älskade,<sup>435</sup> varefter ridån faller under tolv takter av e-mollackord. I detta ryms förmodligen orsaken till Stanislavskijs rumsterande i den annars excellenta *Rigolettos* final, ett drama som *Lear* kräver emellertid ett annat, mer utdraget, slut som till exempel en eftertänksam utandning för att ”sjunga i karaktär”. Aribert Reimanns enastående opera från 1978 avslutas med en sådan bortdöende klang under någon dryg minut efter Lears sista ord ”Seht Ihr dies? Seht sie an! Seht ihre Lippen, Seht hier, seht ... [*Er stirbt.*]”.<sup>436</sup> Borta ur text och slutscen är såväl Edgar, Kent och Albanys ”eftersnack” som istället ersätts av orkestern och koncentrationen på Cordelias och Lears kroppar liggande på scenen. Jag försökte mig på att själv göra något liknande i *Hästen och Gossen* (1988) med en stigande stråkklang in i den norrländska vinternatten.

Finns det då andra lösningar eller andra traditioner att sjunga i? I barocken och nummeroperan ända fram till förromantiken var det ofta skick och sed att kören skulle komma in och förse publiken med en berättelsens sensmoral, försäkrades att det hela är teater (eller hylla den gode härskarens visdom) och tra-la-la. Sådana slutkörer finns till exempel i Mozarts stora operor, även i en grym *dramma giocoso* som *Don Giovanni*, och någon gång funderade jag över förslaget att ha något sådant även i *Riket är Ditt*, som i mångt och mycket är ett slags Mozartparafra. Jag tror nog inte att det någonsin kommer att ske, eftersom jag för mitt liv inte kan föreställa mig vad en slutkör skulle handla om utan att stycket bleve än mer didaktiskt än det redan fått kritik för att vara. *Death and the Maiden* har däremot en redan i originalpjäsen tämligen musikaliskt utmejslad slutscen (som dessutom kan sägas vara en av ”de tre” situationerna som gjorde att jag tänkte på materialet). I **Appendix 1E** finns pjäsens slut och i **1F** operans.

Som väntat (och som också var fallet i till exempel *Lear*) är ”eftersnacket” (alltså Gerardos slutmonolog) bortrensat och operans slutscen är helt ”stum” (vilket den också är i Polanskis filmversion) och låter scenerna mer ”sömlöst” glida in i varandra. Föreställningen slutar med en ”konsert” där en stråkkvartett (sedan hela orkestern) spelar sista prestosatsen ur Schuberts d-mollkvartett som övergår i Paulinas ”klinkande” ödesmusik strax före ridån (inget nytt musikaliskt material tillförs således). Det är också tydligt att Dorfman under de femton år som gick

<sup>433</sup> Idag förkommer, såväl inom teatern som operan ett slags sammanblandning mellan begreppen ”roll” och ”karaktär”. Många kopierar in det engelska ”character” i svenska språket där ”roll” borde använts och missar därmed att ”karaktär” är en egenskap, till exempel utmärkande för just rollen, som så att säga kan skjutas in och ur den. Ibland förekommer till och med den egendomliga skvadern ”rollkaraktär” där rätt och slätt ”roll” hade varit det riktiga (”rollkaraktär” i meningen ”rollens karaktär” är något annat). Jag tolkar här (och fortsättningsvis) uttrycket ”sjunga i karaktär” (Einarsson använder också ”texta i karaktär”) som ”i sitt sammanhang”, alltså med avseende på egenskaper (arg, ledsen, flegmatisk, sangvinisk) – utan att vara alldeles säker på att det var det hon helt och hållet avsåg.

<sup>434</sup> Dramernas *karaktär* är sådan!

<sup>435</sup> *Pajazzo* – en lika våldsam som passionerad enaktsopera av Ruggiero Leoncavallio (text och musik) från 1892.

<sup>436</sup> Ha, ser ni ej? – Se der! – Se hennes läppar! – Se der, se der! [*Han dör*] (Hagberg övers. 1851).



mellan pjäs (1991) och operalibretto (2006) blivit mer övertygad om att Paulina inte kan eller får skjuta Miranda. Också han lämnar i sin första version hennes handlande en smula öppet i den frysta positionen, medan han uttryckligen skriver att hon lägger ner pistolen på stranden i den senare. Jag behöll alltså snarare den första varianten i partituret.

### *Och däremellan kommer ...*

Mellan början och slut finns en mitt. Det finns varken några generella råd eller regler för hur en berättelse ska utveckla sig speciellt ”musikteatralt” utan det är strängt taget bara att följa allmänna dramaturgiska principer för storyns, dess plot och sub-ploter och rollernas utveckling. Istel menar också att ”erfarenheten visar” att mittpartiet är det som är minst krävande.<sup>437</sup> Man bör dock tänka på att variera sig, Lorentzen och Gefors uttrycker sig närmast ordagrant lika när de är överens om att ”Man skal ikke underkende afvekslingens princip”<sup>438</sup> respektive ”Omväxling som formprincip ska inte underskattas i opera.”<sup>439</sup> Sedan gäller också naturligtvis att varje akt, och under det varje scen, har en början, en mitt och ett slut.

Det finns i huvudsak två sätt att lägga in en paus i en föreställning. Den första, antingen det rör sig om ett tal drama, en lång film, dansföreställning, opera eller någonting annat som utspelar sig i tid, är att omsorgsfullt komponera in pausen som en del i förloppet, att låta föreställningens hela båge utgöras av två (eller fler) ”delbågar”, och den andra är att helt enkelt avbryta genom en ”black”, frysning eller på något annat sätt. I bägge fallen måste det givetvis ske organiskt och dessutom innehålla någon form av ”cliff-hanger” som uppehåller intresset för fortsättningen. Ingen metod är att föredra, men det känns ofta, enligt min erfarenhet, som att brottet är betydligt riskablare eftersom en föreställning i någon mån är en rit, en seans, och det kan kännas ytterst egendomligt att gå ut och dricka kaffe och småprata i stormens öga. Kanske som att vakna upp ur en hypnos; rätt gjort är det behagligt och vederkvickande, men blir det fel kan det kännas obekvämt eller kanske till och med obehagligt. Om dramat inte kan bära en paus ska man inte lägga in någon. Kunde Wagners publik hålla blåsorna i enaktaren *Rhenguldets* dryga två timmar så ska väl vi inte vara sämre!

Istel påpekar att också (det ”komponerade”) aktslutet före pausen är en mycket kritisk punkt. Om man inte lyckats fånga åskådarens intresse där, är det oerhört svårt, för att inte säga nära nog omöjligt, att väcka det senare. Han gör den oerhört pragmatiska (men inte desto mindre sanna) iakttagelsen att människor som regel har för vana att prata med varandra under pausen, och vad majoriteten tycker brukar som regel påverka andra, även den motspänstigaste – eller, kort och gott – ointresse smittar av sig lättare än entusiasm.<sup>440</sup> När Nietzsche (efter 1876) blev en svuren fiende till Richard Wagner skrev han elakt:

Im Theater wird man Volk, Herde, Weib, Pharisäer, Stimmvieh, Patronatsherr, Idiot – *Wagnerianer*: da unterliegt auch noch das persönlichste Gewissen dem nivellierenden Zauber der großen Zahl, da regiert der Nachbar, da *wird* man Nachbar ...<sup>441</sup>

<sup>437</sup> Am wenigsten Schwierigkeit pflegt erfahrungsgemäß die Mitte, die Entwicklung, zu machen, [Istel (ty) 1914, s. 86.]  
Experience shows the central portion, the development, to be the least difficult. [Istel/Baker (en) 1922, s. 43.]

<sup>438</sup> Lorentzen 1996, s. 40.

<sup>439</sup> Gefors 2011, s. 90.

<sup>440</sup> Istel (ty) 1914, s. 86. Istel/Baker (en) 1922, s. 44.

<sup>441</sup> ”Nietzsche contra Wagner. Aktenstücke eines Psychologen. – *Wo ich Einwände mache*” (1888–1889).

Om man nu inte äger en Mozarts och en Da Pontes mästerskap och inte lever i en tid där den typ av intrigbyggen som, åtminstone inte lättvindigt, tillåter kedjefinaler enkelt låter sig göras, eller inte förfogar över tillräckligt många roller eller del-ploter ... – Hur går man då tillväga?

Det mest logiska är alltså att skapa någon form av ”cliff-hanger”, musikaliskt *och* dramatiskt. Att ”återstarta” föreställningen efter paus är också en konst, ett tillfälle att snabbt och effektivt söka på nytt fånga publikens uppmärksamhet och hur beskrivs det av läror och mästare?

Om man nu inte bara ”återupptar” föreställningen efter ”blacken”, så brukar ett radikalt skifte av stämning, tid, plats och/eller tempo vara ett vanligt grepp, och min far dramatikern rekommenderade ofta införandet av någon ny aktör att rikta uppmärksamheten på. Han tillämpade det själv i till exempel den sista pjäsen, det ”naturalistiska sorgespelet”<sup>442</sup> *Bergsprängaren och hans dotter Eivor*, där varje ny akt inleds med en ny rollentré. I *Lasse i Gatan*, börjar ”andra uppträdet” (= andra akten) med att den skådespelare som, i rollen som kapten, mördats i slutet av första akten nu stiger in i handlingen som matrosen ”Anders” som förklarar sig ha ”[...] legat där nere under däck, och spytt som en katt med magen läck”.<sup>443</sup> Just den rätt speciella lösningen kom emellertid till för att den turnerande ensemblen *Friteatern* var så liten att det var ”dålig teaterekonomi” att inte utnyttja en skådespelare till en nyss avliden roll, och författaren gjorde helt enkelt en dygd av nödvändigheten som dessutom passade hans teaterestetik. Publiken ”förstod” – och uppskattade dessutom – denna nödvändiga dygd.

I fallet *Riket är Ditt* fick jag ett fantastiskt aktslut till skänks redan i originalpjäsen och en roll (prästen) som, på ett osökt och utsökt sätt, gick att börja andra akten med. *Death and the Maiden* var ursprungligen i tre akter och antalet aktörer (tre) etablerade redan från början, så där fick librettist och tonsättare arbeta och samtala om olika lösningar. Jag ville gärna inleda andra akten med en scen mitt i talpjäsens andra akt (av tre) där Gerardo skedmatar den bundne doktor Miranda, detta eftersom den andra spelscenen i operan (efter prologen) också är mellan de bägge männen, men då i en helt annan situation. Ariel gillade idén och följderna blev att den ursprungliga andra aktens första scen måste stöpas om till en slutscen i operans första akt. Pjäsversionens Akt 2 scen 1 finns i **Appendix 1C**, och operans slutscen i Akt 1 i **Appendix 1D**.

Just Nietzsche spelar en viss roll. I den första ”bonding”-scenen mellan de bägge männen tjuvar nämligen Miranda flera gånger om Nietzsche (i fyllan och villan – också i operan), så när Paulina påminner om att hon ofta talat om ”doktor som citerar Nietzsche” reagerar därför Gerardo och inser att hon faktiskt kan ha rätt. Noteras kan här hur Ariel Dorfman transformerat hela texten från den ganska naturalistiska prosa som pjästexten är skriven på till ett slags poesi, (där han var noga med att själv också skriva in ”möjliga” upprepningar). Detta fann han själv mycket tillfredsställande (Dorfman är också poet, och operatexten innehåller alltså också åtskilligt av hans poesi på spanska) och menade att det vore mycket intressant att få operalibrettot framfört i formen av ett versdrama. Kören, *desaparecidos*, från prologen återkommer

---

ur: Nietzsche, Friedrich: *Werke in drei Bänden* München 1954, Band 2, s. 1042.

In the theatre one becomes mob, herd, woman, Pharisee, electing cattle, patron, idiot – *Wagnerite*: there, the most personal conscience is bound to submit to the levelling charm of the great multitude, there the neighbour rules, there one becomes a neighbour. [eng. transl. Anthony M. Ludovici, T. N. Foulis, Edinburgh and London 1911, s. 61.]

<sup>442</sup> En karaktäriserande term lånad från Strindberg (*Fadren, Fröken Julie, Fordringsägare, Paria* m.fl.). Pjäsen finns i:

Forssell, Lars: *Sorgen och Munterheten* Bonniers Stockholm 1989, s. 97-167.

<sup>443</sup> Forssell, Lars: *Lasse i Gatan eller Pirater – Skådespel på vers i två uppträden* Bonniers Stockholm 1982. Den tryckta versionen av pjäsen kom ut till premiären och omfattar inte den omnämnda repliken som tillkom under repetitionsarbetet.

och beledsagar Paulina i hennes agerande (de fanns också med under natten när hon tillfångatog och bakband Miranda), och i musiken återkommer alla motiv (som Schubert – nu andra satsen i stråkkvartetten och Paulinas ”klinkande”) just i en rytmiskt överlagrad och ganska komplicerad final fram till ett klimax, alltså ett slags motivisk och musikalisk kedjefinal. En annan iakttagelse är att Paulinas två motiv i scenen bytt plats. ”Punchline:n” *If he’s innocent? Then he’s really screwed* är inte lika effektiv som slutreplik när alla *desaparecidos* är närvarande på scenen (och som inte heller ”existerar” i pjäsen), därför att de – liksom Paulina – vill ha rättvisa, sitt namn, sin heder tillbaka. Det viktiga är därmed bekännelsen, det vill säga det *Get him to confess and I let him go* som avslutar operaversiörens första akt. Andra akten börjar musikaliskt påminnande om den första, men den förvridna Schubertmusiken kommer nu från tredje satsen i kvartetten och mardrömmen är denna gång Mirandas, som – så småningom, och som det var tänkt – leder in i scenen mellan de två männen.

### *Kan orden få vingar? eller – Hur en talscen kan bli till en duett och en aria*

Scen 10 i operan *Riket är Ditt* utgör ett ganska tydligt och rätt lyckat exempel på en ”omgörning” av en talscen till duett- och ariatext. En mer utförlig sammanfattning av struktur och intrig kommer längre fram i detta kapitel, men en kortfattad beskrivning av scenen i såväl pjäsen som i librettot lyder:

*Olsson, klostervaktmästaren, får syn på Teresa, och suckar att flyktingarna inte orkar lära sig svenska ... Gräl uppstår som stegras när Teresa plötsligt upptäcker persiljan i Olssons hand och det visar sig (givetvis) att de bägge är passionerade kryddörtsodlare. Ljuv musik uppstår och plötsligt är alla språkproblem väck, paprika heter pimentón och gammal folkmedicin” Antikva medicina populär”. Under tonerna till nunnornas aftonsång seglar Olsson ut, förälskad upp över öronen.*

När jag första gången läste Kim Procopés komedi från 1988 var den här scenen, som i sitt original heter 16B, alltså en av de (minst tre – se ovan) ställen i pjäsen som fick mig att inse materialets potential som underlag för en opera, finns i **Appendix 2A**. Jag tyckte att flyktingarna, särskilt Teresa – som alltså kommit till Sverige vid 56 års ålder och bara varit några månader i landet – helt enkelt kunde ”för bra” svenska, så en av mina ambitioner var att kunna använda mer spanska och leka med språken och språkförståelsen. Tekniken var att försöka antingen ha någon språkkunnig nanna till hands som kunde ”översätta” eller, som i den här scenen, att sammanhanget gör så fraserna upprepas i översättning och ”intresset överbryggas språkbarriären”. I operaversiörens av just denna scen (**Appendix 2B**) är recitativdelarna nästan helt intakta (så när som på att Teresa talar betydligt mer spanska och ”sämre” svenska) medan aria-delarna är tämligen omdanade och framförallt ”versifierade”. Hela första delen av arian ”Teresa es loca” är dessutom på spanska medan Olssons ”Dill och Dragon” till och med är delvis rimmad. Här tog jag också en del hjälp, men framförallt råd från min far. Den tillskrivna raden ”Frysen duger inte!” är ett exempel på en sådan Lars Forssellsk poetisk nykonstruktion. Den avslutande scen 16C ser rätt lika ut i de bägge versionerna och slutar med att Teresa ansluter till nunnornas aftonbön men blinkar till Herr Olson (som i pjäsversionen konsekvent stavas med ett s) och på väg ut ger honom en slängkyss.

Det som känns särskilt lyckat i omstöpningsen är just språkförståelselinjen. Vägen från Olssons avvisande första replik till hans spanskkunskaper när han helt uppslukad lyssnar till Te-

resas aria över de egna (nykonstruerade) taffliga men välmenande försöken ("Vjescho medisino dö poeblå") är inte bara effektiv, den är också mycket tacksam att musikdramatiskt gestalta (även om den givetvis inte är särskilt naturalistisk). Vissa ordval och strykningar kan alltid diskuteras. Om det ska heta *pimiento* (som i pjäsen) eller *pimenton* kan man ha olika mening, det rör sig om flera växtfamiljer. Jag valde *pimenton* för symmetrin med *perejil*, alltså betoningen på sista stavelsen, eftersom såväl paprika som persilja betonas på första så att ordstriderna "pimenton/paprika" och "perejil/persilja" därmed blev oerhört tacksamma och roliga att ton- och iscensätta (istället för att, som i pjäsen, flytta stolarna så far de i operan omkring på scenen, mot och med varandra). "Origanon" blev det först vid själva tonsättningen dels eftersom det stämde bättre med den tänkta melodin, dels därför att det lät lite tjugigt gammaldags och militäriskt men också för att det alltjämt råder en "prestigestrid" om hur denna "pizzakrydda" ska betonas på svenska. Strykningsmässigt finns ett slags hopp i logiken mellan blaskmaten och Guds välsignelse över kryddorna, men något lite får man ibland offra eller överse med! Frasen fungerar ändå, utan syftning på nunnornas matvanor och kryddpreferenser.

Musiken till den här scenen blev sedan ett av de avsnitt jag är mest stolt över och i stort sett hela "Teresa es loca" återanvändes senare i *Sju Dödssynder* för klarinett och piano där den utgör satsen *Lussuria* eller Kättjan ("Lust" på engelska). Eftersom detta är mitt överlägset mest spelade musikstycke som redan finns i flera (till och med utländska) grammofoninspelningar har Teresas vällust kommit att färdas betydligt vidare än den opera den ingick i, även om även den har upplevt fler uppsättningar än någon av de andra.

#### *Huvudrollen, och de andra ...*

Ibland råder det en viss begreppsförvirring i litteraturen kring vad ordet "protagonist" står för. Dess enklaste uttydning är helt enkelt den gestaltade berättelsens huvudroll – punkt. Den gamla grekiska termen πρωταγωνιστής (*protagōnistēs*) betyder nämligen just det, men det förekommer, framförallt i svensk och nordisk dramaturgi, att det uttyds "den drivande rollen". Ofta exemplifieras då med berättelser där den som slutligen förändras egentligen inte på något sätt driver på framåtrörelsen utan är helt passiv (intill själva förändringen) så som i till exempel filmen *Gökboet*.

När den antika grekiska tragedin (först genom Aiskylos) fick två från att varit en och därefter (genom Sofokles) tre huvudaktörer kallades de *protagonist* – alltså huvudpersonen, *deuteragonist* δευτεραγωνιστής, *deuteragōnistēs* – "andrarollen" som kunde pendla mellan allierad vän och tvivlare (eller också, när det bara var två roller – *antagonist* ανταγωνιστής – *antagōnistēs*<sup>444</sup>) medan en *tritagonist* τριταγωνιστής, (*tritagōnistēs*) eller "den tredje rollen" var den som "tillfogade protagonisten lidande".<sup>445</sup> I till exempel Strindbergs många kammerspel med i huvudsak tre roller är det inte alltid så lätt att särskilja sådana här olika rollkaraktärer, då de helt enkelt kan växla och därmed låta dramat bli vad som ibland kallas en "multiplot-story". I enlighet med en tolkningsmodell av *Gökboet* (som stöds av bland andra Lorentzen<sup>446</sup>) kan alltså indianen Chief Bromden sägas vara huvudpersonen det vill säga "den som förändras"

<sup>444</sup> Det är alltså termerna *protagonist* och *antagonist* som överlevt. De två andra används knappast numera.

<sup>445</sup> Müller, Karl Otfried: (eng. övers. Cornewall Lewis, George & Donaldson, John William) *A History of the Literature of Ancient Greece Vol. 1* John W. Parker and son, West Strand London 1858, s. 405.

<sup>446</sup> Lorentzen 1996, s. 15-16 & 19-20.

medan syster Ratched är *protagonisten* – ”den som för handlingen framåt”, och Jack Nicholsons McMurphy hennes, det vill säga protagonistens, *antagonist*. McMurphys uppdykande på det av Syster Ratched terroriserade mentalsjukhus där Bromden vistas utgör ”the inciting incident” i hans ”story”. Utgår man från att filmen är baserad på en bok och känner boken väl så faller det sig naturligt då Bromden är bokens berättare. Ser man däremot *Gökboet* som ett stycke film kan man göra en annan tolkning. McMurphy är filmens *protagonist* (och huvudperson) som bland annat lyckas väcka till och med *deuteragonisten* Bromdens intresse, men förlorar den avgörande striden med sin *antagonist*, syster Ratched, och blir lobotomerad. Där blir filmen en multi-plot när Bromden som ny *protagonist* utför sitt barmhärtighetsmord genom att kväva McMurphy (som stigit ner till ny *deuteragonist*) och när han utför, den tidigare ouppnåeliga, kraftansträngningen att ta sig ut i friheten och därmed omintetgöra Ratched (alltjämt *antagonist*) välde.

I Ariel Dorfmans pjäs och i vår gemensamma opera råder däremot inget som helst tvivel om rollfördelningen. Sällan har man sett en tydligare *protagonistés* än Paulina, både i avseende på huvudroll och pådrivare, medan hennes man är en lika tydlig *deuteragonistés* pendlande mellan allierad och tvivlare. Om någon tillfogat henne lidande så är det styckets *tritagonistés* Miranda, och några andra roller finns inte i stycket. Huvudmotståndarna (antagonisterna) är Gerardo och Paulina. Han står för pragmatism medan hon står för upprättelse och även hämnd. Miranda är alltså en katalysator för denna konflikt, som dyker upp just när Paulina fått reda på att Gerardo fått i uppdrag att leda en sanningskommission, något som alltså kommer att förhindra den för henne så avgörande upprättelsen. På sin sida har Gerardo kören – *los Desaparecidos*, som är de döda Gerardos sanningskommission ska hitta. Det är dem de anhöriga äntligen ska få begrava och begråta. Paulinas krav står på det samhällseliga planet i motsättning till deras önskan om identitet, namn, och frid i sina gravar. Samtidigt är hennes lojalitet, och medkänsla för de gamla olyckskamraterna stark. Att allt detta påminner om och anspelar på det klassiska grekiska dramat är naturligtvis ingen tillfällighet utan något som Dorfman ständigt återkommer till i sin dramatik. En av hans senare pjäser *Purgatorio*, skriven strax efter det att librettot till *Death ...* var färdigt 2006, är ett slags nydiktning av Euripides *Medea*.

### *Rösten spelar roll ...*

I pjäsversionen av *Death ...* kan man notera att författaren noga angivit huvudpersonernas ålder i rollistan, vilket är mycket vanligt, något som sedan medvetet undvikits i librettoversionen. Ibland är dessa åldersangivelser dessutom lite förrådiska, särskilt om det rör sig om ett stycke skrivet i en helt annan tid. På Hjalmar Söderbergs tid hade man ”kommit upp i åren” redan före fyllda trettio år och Hugo von Hofmannstahl och Richard Strauss menade att den Fältmarskalkinna, furstinnan Werdenberg, som i *Rosenkavaljeren* oroar sig för den stora åldersskillnaden gentemot sin älskare Octavian och ser de egna åren försvinna bort är i trettiofemårsåldern. Saker har alltså hänt sedan förra sekelskiftet (och den senare operan utspelar sig dessutom på 1750-talet). Sådana här anvisningar är något regissörer sedan älskar att bryta upp och experimentera med. Det är däremot svårare att bryta mot de röstfack som tonsättaren placerar sina olika rollkaraktärer i. I komedin *Björnen*, en opera från 1967 av William Walton med libretto i samarbete med Paul Dehn efter Tjechovs enaktare från 1888, utgörs de två huvudrollerna av Jelena Ivanovna Popova, ”liten änka med skrattgropar, godsägarinna”, och Grigorij

Stepanovitj Smirnov, ”yngre godsägare”<sup>447</sup> (och där finns också änkans gamle betjänt Luka). Samma år skrev Udo Zimmermann den första versionen av enaktaren *Vita Rosen (Weiße Rose)* på ett libretto av hans bror Ingo.<sup>448</sup> De två rollerna är Sofie Scholl och hennes bror Hans. Orkestern i dessa stycken är nästan identisk, så gällde det en pjästext skulle dessa två vara en idealisk ”double-bill”, det vill säga kunna utgöra en komisk och en tragisk akt i en helaftonsföreställning. Men det finns ingen som helst likhet mellan Sofies unga höga lyriska sopran och Madame Popovas bastanta mezzo. Zimmermann tecknar ett musikaliskt porträtt av två idealistiska ungdomar i 18-20-årsåldern som sett igenom nazismen och börjat agera på egen hand. I fallet Hans vidtar tonsättaren till och med en ganska ovanlig åtgärd när han uttryckligen ber om en barytonröst som partituret igenom sjunger i tenorläge. Det är ett mycket medvetet val som kräver en sångare med den virila barytonala klangen men med kraft och ork att hela tiden lyfta sin röst i ungdomlig höjd för att gestalta den unge soldaten. Samma röst ger knappast trovärdighet åt den vresige men levnadsglade mer medelålders ”björnen” Smirnov, trots att den också beskrivs som ”baryton”, och än mindre förstås basrollen som den gamle Luka. Istället för tre sångare får man anställa fem och då blir idén långt ifrån lika attraktiv (och plånboksvänlig för institutionen). Det finns givetvis enskilda exempel på sångare som besitter så flexibla röster som krävs för konststycket, men det är alltså ytterligare en ganska komplicerande faktor när det gäller rollbesättning, eftersom aktörerna också ska uppfylla så många andra gestaltningsmässiga specifikationer.

När jag tänkte på vilka röstfack de tre rollerna i *Death and the Maiden* skulle placeras i resonerade jag så här: – tre roller – nyskriven opera. Varför inte underlätta för framförande genom att välja den vanligaste kombinationen i någon av 1800-talets standardoperor: dramatisk sopran, tenor & baryton (som Desdemona, Otello & Jago i Verdis *Otello*; Tosca, Cavaradossi & Scarpia eller Butterfly, Pinkerton & Sharpless i Puccinis operor med namn efter sina kvinnliga huvudpersoner). Detta med tanke på att operahus, som numera mest korttidsanställer sina sångare, skulle kunna utnyttja en bra ”cast” för såväl en chansning som ett nyskrivet verk som en publikdragande standardopera, någonting jag själv gjorde på Norrlandsoperan när jag hösten 1997 producerade Dallapiccolas *Fången* och Beethovens *Fidelio* med den här typen av *crosscast*-tänkande. (Går den ena dåligt, kan man ju också lägga in fler föreställningar av den andra *etc.*) Sett ur en stereotypiserande synvinkel kan då frågan ställas varför ”skurken” Miranda är en tenor medan maken Gerardo görs av en baryton. Svaret blir dels en instinktiv motvilja mot just sådant stereotypiserande, och dels en tanke om att just tenorens sötma skulle finnas i doktors stämna (som är något Paulina känner igen honom för, hon var alltid försedd med ögonbindel under tortyren). Det som däremot talar för tanken att jag borde valt en baryton som doktor är en helt annan, och mycket speciell, omständighet i processen att göra opera av just *Death and the Maiden*.

Operaversionen var inte den första adaption Dorfman gjort av sin pjäs. Tillsammans med Rafael Yglesias skrev han också filmmanuset (”screenplay”) till Roman Polanskis filmatisering av pjäsen från 1994. Varje medium (och varje kreatör) kräver sin anpassning. Dorfman berättade att Polanski krävde mer av rummet och tidens enhet än vad som fanns i pjäsen, till exem-

<sup>447</sup> Rollbeteckningarna är hämtade ur Lars Klebergs översättning: *Anton Tjechov Komedier* Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 2000, s. 7.

<sup>448</sup> Verket arbetades senare helt om och i den version som spelas sedan 1986 står Hamburgdramaturgen Wolfgang Willaschek som librettist.

pel att den skulle utspela sig under ett dygn. En annan förändring var de ”planteringar” som Paulina gör i sin berättelse som hon sedan förstår att hennes man Gerardo kommer att vidarebefordra till Roberto för att denne sedan ska kunna ge en trovärdig ”bekännelse”. I pjäsen är det namnet på en av fångvaktarna som hon kallar ”Bud” men som, när den kommer i retur från doktorn, heter ”Stud”. Paulinas list går ut på att bara den ”riktige” torteraren vet det riktiga namnet. Polanski ville ha någonting mer ”visuellt”, och tillsammans kom de fram till att istället ändra materialet i de remmar som Paulina bands med. I operaversionen ville nu Dorfman ha en *musikalisk* ”plantering” istället, en faktiskt riktigt bra idé. Han ville att jag skulle hitta två snarlika, men i en stressituation förväxlingsbara, välkända operaarior, och jag föreslog Mozart/Da Pontes bägge ”La ci darem la mano” (från *Don Giovanni*) och ”Non piu andrai” (från *Figaro*) och det är de som återfinns i operaversionen. Faktum är att de är skrivna för operornas respektive titel(bas)barytoner. En inblandning av Mozart finns redan i pjäsens slutscener som anvisar bruk av ”dissonanskvartetten” och texterna är mildt ironiska med tortyr situationen i pjäsen – ”Där ska du ge mig handen, och viska dig ömt mitt ja, där ska vi knyta banden ...” *etc.* (Lindegrens översättning) respektive ”Det är slut, lilla slarver, med löjen, med små hemliga lekar och nöjen ...” *etc.* (Hallqvists övers.). Nu finns där faktiskt en ytterligare twist i historien. Regissören Åsa Melldahl tyckte att en ännu bättre idé vore två lieder av Schubert, så att all den ”inlånade” musiken i operan var av just titelns tonsättare och huvudpersonen Paulinas förlorade favorit, så jag gjorde (återigen) två versioner. I Schubert-versionen blev det ur D547 *An die Musik* – ”Hast du mein Herz zu warmer Lieb’ entzunden, Hast mich in eine beßre Welt entrückt” respektive ur D550 *Die Forelle* – ”In einem Bächlein helle, Da schoß in froher Eil Die launische Forelle Vorüber, wie ein Pfeil.” och även här har texterna en viss bäring på situationen i berättelsen.<sup>449</sup> Lieder kan dessutom ofta – som i dessa fall – sjungas i olika röstlägen (till exempel av en tenor eller en sopran). Det är ju faktiskt Paulina som sjunger den andra (det vill säga ”planteringen”) i de bägge versionerna när hon triumferande avslöjar sin list för Miranda (sidorna 228 respektive 229 i klaverutdraget till operan).

### ... liksom tid, tempo och timing

Den brittiske dramatikern och regissören Alan Ayckbourn beskriver i boken *The Crafty Art of Playmaking* i vad han kallar ”Obvious Rule No. 54” hur det faktiskt går att klä upp och klä ner skådespelare. De kan gå upp eller ner i vikt, de kan byta kön, konstra till sina röster och till och med ändra hela sin hållning och kroppsform, men:

What most of them can't do is alter the speed at which they play. Some are mercurial. Others lumber thoughtfully Try as you might you'll rarely change this. Get it right. Never cast a tortoise as a gazelle or attempt to slow down a cheetah.<sup>450</sup>

Förutom att vara en i mitt tycke briljant iakttagelse när det gäller rollbesättning, som i tillämpliga delar gäller även sjungande aktörer, kan utsagan också fungera som beskrivning av ett operaverk som, till skillnad från exempelvis en teaterpjäs, men i alltså i likhet med Ayckbourns skådespelare har ett tämligen fixerat grundtempo. Detta avser naturligtvis i första hand storformen, tempoval, variationen i tempo mellan styckets olika delar eller angivande av *accelerando*

<sup>449</sup> *Have you kindled my heart to warm love, Have you transported me into a better world*, (anon. eng. övers.)

*In a limpid brook the capricious trout in joyous haste darted by like an arrow.* (anon. eng. övers.)

<sup>450</sup> Ayckbourn, Alan: *The Crafty Art of Playmaking* Faber and Faber, London 2002, s. 126.

respektive ritardando och sådant, men gäller också att den som skriver texten är medveten om vilket tempo och rytmiska sammanhang den är tänkt att framföras i, något man (i bästa fall) kommit överens om. Då inställer sig till exempel åter ett sådant problem som i översättningsdelen kallas ”antalet konsonanter per tidsenhet” och som avser hur snabbt en konsonantspäckad text i realiteten kan sjungas (men som alltså är både situations- och sångar-beroende). Dessa tempots grundstenar avgörs alltså nästan helt av själva tonsättningens karaktär och kan i mycket liten grad sedan påverkas av regissör, sångare eller dirigent. Så, rådet till tonsättare och librettist blir – gör rätt från början!

När det gäller mikro-tiden, fördraget, ”timingen” så ligger den lika självklart i mycket stor grad i händerna på ”utförarna” det vill säga de i diket och på scenen. Lars af Malmborg beskriver en term – *ductus* – han använder i sin undervisning av repetitörsstudenterna vid Operahögskolan som ”den musikaliska disponeringen av pjäsens tid, [...] detta förande av ordet, detta flöde, denna ledning av tid, som också tar kommandot över tiden och gör den till sin lydiga tjänare.” Vidare att:

Vi ska berätta en handling, vi ska göra vissa händelseförlopp trovärdiga, vissa relationer mellan människor levande, och då måste vi ha en ledstång av tid att hålla oss i, en ariadnetråd som aldrig får brista, vilka bukter och finter den än gör. Medvetenheten om en närvarande *ductus*, en dramats vattenränna gör redan den, att vår uppmärksamhet, vår disposition av enskilda fraser och toner får en fixstjärna att styra efter.<sup>451</sup>

*Ductus* är en mycket omsorgsfullt vald term, från början hämtad från kalligrafen som där avser att ”behärska pennans flykt”, eller ”konsten i den kontrollerade hastigheten” och är följaktligen mer ett betraktelsesätt för den som ska tolka och utföra musikdramat. Medvetenheten om denna ”ariadnetråd” måste däremot vara lika närvarande hos kreatörerna och det finns alltid situationer där man måste vara extra uppmärksam.

Jag använder själv ofta fler rytmiska lager i min operamusik som ibland kan resultera i härliga effekter men också i intrikata mönster och därmed mycket komplicerad notbild, vilken kan vara svår såväl att omfatta som att utföra. Det kan då från sångarnas (men även orkestermusiker- nas och ibland till och med dirigentens) sida helt enkelt kännas som ett onödigt korsetterande av det möjliga och eftersträvansvärda uttrycket. Det finns emellertid en mycket intressant skivinspelning från början av 1980-talet som visar på någonting annat. Den brittiske tonsättaren Brian Ferneyhough brukar räknas till dem som mest hängivet ägnar sig åt ”hypnotation” det vill säga extremt exakta och detaljerade anvisningar för hur hans musik ska framföras. På den här skivan<sup>452</sup> tolkar den franske mästeflöjtisten Pierre-Yves Artaud två stycken för soloflöjt, *Cassandra's Dream Song* (1970) och *Unity Capsule* (1975-76), i tre respektive två olika tagningar. Trots att musiken är extremt exakt noterad resulterar det i framföranden av helt olika längd (upp till två minuters differens trots att det första stycket är cirka tio och det andra runt femton minuter långt) och med ofta ganska skilda uttryck. Tonsättaren var närvarande vid inspelningstillfällena och har villigt ”sanktionerat” alla dessa versioner. Mycket kan alltså hända på ”mikro”-nivån, och detta är inte avsett som en uppmaning till ”hypnoterande” utan ett exempel på att den inte nödvändigtvis dämmer ett mycket personligt flöde från den utförande artistens sida.

<sup>451</sup> Malmborg, Lars af: *Musikens Dramaturgi – funderingar kring operans kärnfysik* Norrlandsoperans skriftserie N° 1 Vännäs 1991, s. 11.

<sup>452</sup> Brian Ferneyhough *rencontre Pierre-Yves Artaud (Flûte)* – (LP) Stil 3108 S 83 (Edition Peters), Paris 1983.



Går en scen däremot i *presto* eller i *largo* så gör den, och det är inte lika enkelt som med teatertext att bara ”pröva någonting annat”. Under min tid som teatermusiker hände det att det gjordes vad vi kallade ”italienska” rep av scener eller genomgångar av hela pjäser, och då gällde det verkligen att hålla i hatten. Syftet var att rensa ut ”grubbleri-slagg” och låta framförandet få fart och flykt. Ibland går det i operavärlden emellertid mode i sådant som tempo, och tid efter annan slår vågor in av dirigenter som vill ”lätta upp” repertoaren genom att via närmast ”stroboskopisk” dirigering få varje framförande att verka vara en sådan ”italiensk” repetition (som ju egentligen var en del i en arbetsprocess och aldrig tänkt att framföras offentligt). Därtill finns också ”adagio-dirigenter” – när en välkänd ”sköldpadda” som Carlo Maria Giulini gav sig i kast med andra satsen (*Szene am Bach: Andante molto mosso*) av Beethovens *Pastoralsymfoni* (nr. 6 i F-dur) tog det fjorton minuter medan ”geparden” Herbert von Karajan klarade av den på strax över tio. Giulini är dock ingenting mot den egensinnige pianisten Glenn Gould som 1968 tog hela tjugoen minuter på sig att framföra Liszts pianoversion av samma sats.<sup>453</sup> Sådana tänjningar skulle mina rytmiskt fara mycket illa av, men det har också hänt att jag reviderat vissa ställen och passager därför att det under repetitionsarbetet visat sig passa bättre i ett annat tempo än det jag avsett från början, men särskilt ofta händer det inte. Grundförutsättningen (trots dessa exempel på motsatsen!) som ändå gäller är att ”lagt kort ligger”, det vill säga att tonsättaren i mycket hög grad bestämmer tempon, hastigheter och karaktär i scener såväl som i helheten, och att det är mycket svårt att bryta upp och förändra.

### 3.3.2 ”Pansarskeppet Sångbarheten”<sup>454</sup>

Ofta sägs att operalibrettisten måste vara såväl dramatiker som poet, vilket egentligen är ganska skilda discipliner inom författandets konst. I musikalvärlden förekommer ofta en kombination, där *en* person konstruerar själva intrigen (kallad ”book”) medan *en annan* utformar sångtexterna (”lyrics”), något som också använts av många operatonsättare genom historien. Puccinis librettister i *Bohème*, *Tosca* och *Butterfly*, Luigi Illica och Giuseppe Giacosa, delade den uppgiften på just detta sätt och likadant gjorde librettisterna till *Fanciulla*, Carlo Zangarini och Guelfo Civinini, medan det franska paret Ludovic Halévy och Henri Meilhac, föräldrar till (bland mycket annat) många av Offenbachs samhällskritiska och bitskt satiriska operetter, samarbetade i bägge disciplinerna (alltså ungefär som Hans Alfredson och Tage Danielsson gjorde). Givetvis är det så att det att utforma en ariatext, som ju ska fördjupa till exempel ett tillstånd hos någon, i mycket liknar poesins konst, medan att spinna och vidareföra en handling är dramatikers. Nu är just den kombinationen inte på något sätt ovanlig, åtminstone i den svenska författarkåren, med exempel som Kristina Lugn och Lars Norén eller min far, och det verkar snarare som en skarpare gräns går mellan dessa och de som skriver romaner och noveller. Dras den här Hollywood- och musikalparallellen vidare, bör man kanske i sam-

<sup>453</sup> Egensinnig, därför att Goulds tempoval är värda en studie i sig (som säkert gjorts). Han är varken hare eller sköldpadda och i Liszts transkription av den berömda 1<sup>a</sup> satsen i samme Beethovens 5:e symfoni är han över en minut *snabbare* än Karajan, endast knappt slagen av Toscanini, en annan välkänd ”gasell”. Ibland kan sådana här väldiga skillnader förklaras med utelämnandet av repriserna och andra val, men andantesatsen i *Pastoralsymfonin* innehåller inga sådana. Nu ska det också tilläggas att Gould inte hanterat Beethovens symfonier som en dirigent inför ett orkesterpartitur utan som den pianist han är inför en pianobearbetning, ett stycke mycket omfattande pianomusik av den 40 år yngre Franz Liszt, vilket är någonting helt annat, dock – med samma tempobeteckningar.

<sup>454</sup> Svenska flottan ägde under 1900-talets första hälft fyra pansarskepp: *Manligheten*, *Tapperheten*, *Äran* och *Wasa*. Ingmar Bergman gav kärleksfullt skådespelerskan Eva Dahlbeck (bland andra rollprestationer i Bergmans filmer *Desirée* *Armfeldt* i *Sommarnattens leende* 1955) epitetet ”Pansarskeppet Kvinnligheten”.

manhanget nämna att även tonsättaruppgiften brukar delas upp mellan ”melody-makern”, det vill säga den som skriver ”låtarna” med pianoackompanjemang (det vill säga levererar en så kallad ”song-book”) och den som polerar upp det hela till gnistrande orkesterprakt och skriver de musikaliska mellanspelen och ”transportsträckorna” (som brukar bestå av musikaliskt bearbetat material från denna ”song-book”). Kurt Weill utmärkte sig under sina drygt tio, men oerhört intensiva, år i USA genom att själv vilja, och – inför de förbluffade producenterna – kräva att få göra orkesteringarna av sina musikdramatiska stycken. Jag skulle inte själv vilja lämna ifrån mig något av de här delmomenten i komponerandet, och tänker därför att jag kanske bör vara lite försiktig innan jag har några åsikter om huruvida min librettoskrivande partner borde göra det. Kommer det som ett eget initiativ därifrån ska jag ta ställning till det då. *Sångbarhet* är en kvalitet och ett begrepp som brukar flyga omkring i diskussioner om operatext, och som diskuteras i översättningsdelen som en av Peter Lows femkampsgrenar, primärt i översättning av sångtext, men som naturligtvis är lika aktuell när det gäller ”originalförfattandet” av dem. Man kan alltså konstatera att det antagligen finns nästan lika många åsikter som tyckare i frågan, och att, som Ira Gershwin uttrycker saken, en tämligen medelmåttig texttrad kan få vingar av rätt musik. När jag själv uppfattar att sångtexter (i operor, musikaler eller anorstädes) brister i sin ”sångbarhet” är det väldigt sällan språkljud (som ”fula” vokaler) och konsonantstaplingar jag reagerar på, sådant brukar en övertygande och skicklig sångare utan vidare kunna ”brotta ner”, utan helt enkelt när det i mina öron är dålig poesi. Felbetoningar (som dock kan skyllas tonsättaren), flagranta felaktigheter i ordföljd (lite ska eller får man ibland tåla), egenartade ordval och osäkerhet när det gäller stilmått stör mitt lyssnaröra långt mer än de vokalfärger sångare brukar vilja byta ut. Jag skulle också tro att en sångare lägger in, om inte andra, så åtminstone långt fler parametrar i sin sångbarhetens preferenslista.

### 3.3.3 Auf Flügeln des Gesanges

Avsnittet om sångbarhet i kapitel 2 berör också vad som inom sångkonsten brukar benämnas *eufoni* (efter grekiskans ord för välljud) det vill säga ett slags regler, råd eller rättesnören för vilka vokalljud (och även konsonanter) som låter bra i respektive röstfacks olika register. Utifrån mitt eget erfarenhetsperspektiv så är detta någonting så djupt individuellt hos varje sångare att dessa eventuella regler snabbt sätts ur spel. Dels så är varje sångares röstorgan, slemhinnor och kaviteter med vilka alla dessa ljud ska formas så pass olika, och dels finns så många olika sångtekniker, pedagoger och pedagogiker att det hela snabbt diffunderar till ett brus snarare än en samlad diskussion. Det är givetvis klart att orden ful, särskilt med det unika norsk/svenska slutna långa u-ljudet, respektive fin, med det slutna långa i-ljudet, inte lämpar sig som musikaliskt klimax för sopraner (eller ens tenorer) i högt läge. Men alldeles säkert är det inte på individnivå bland sångare, och redan full och finn skulle kunna vara bättre, om man då inte kom in på ett annat, lite specifikt svenskt ”vokalproblem”. Svenskan har den egenheten att de öppna vokalljuden (att, ost, åtta) i princip alltid är korta och därmed ganska vanskliga att lägga på utdragna kulminationstoner, medan de slutna (al, oro, ål) utan vidare lånar sig till såväl korta som långa toner. Individuella sångare har även här olika förmågor och lösningsstrategier men problemet kan vara bra att vara medveten om för såväl librettist som framförallt tonsättare. I körsatser är det ofta ganska viktigt med den medvetenheten eftersom lösningen där så att säga måste vara ”kollektiv”. Det finns dessutom ord där huvudvokalen kan leva ett ”dubbel-liv” som till exempel *ensam* som kan uttalas uthållet (een-sam) eller kort (enn-sam).

Under sommaren 2014 gick jag en kurs ”Function of the Singing Voice” under professor Johan Sundberg på KTH, som bland mycket annat demonstrerade och klargjorde att en hel del av dessa mina erfarenhetsmässigt uppfattade och upplevda problem med textens hörbarhet i vissa lägen är ren fysik. När vi sjunger och talar formar vi ansatsröret, det vill säga munhålan och svalget, så att deltoner i vissa frekvenser av det spektrum ljudet våra stämband frambringar förstärks eller försvagas. De här resonansfrekvenserna i ansatsröret kallas formanter och det är framförallt de två första, där den första och lägsta framförallt påverkas av käköppningen, och den andra av tungans form, som styr vilka vokalljud som kommer ut ur munnen. (Det här kan man lätt konstatera genom att sjunga ett a-ljud och höja tungan till ett ä, respektive ett e-ljud till ett i eller ett ö-ljud till ett y.) I lägen ovanför notsystemet för kvinnliga sångare (strängt taget ovanför f<sup>1</sup>) och för tenorens allra högsta toner (b<sup>1</sup>, h<sup>1</sup>, c<sup>2</sup>) inträffar emellertid det att frekvensen hos grundtonen från stämbanden närmar sig eller till och med blir högre än den normala frekvensen för den första av de här två formanterna varför ett av redskapen att forma vokaler helt enkelt blir odugligt för vissa vokalljud. Man kan då tillämpa en arsenal av andra knep men i huvudsak går alla vokaler mot a- och å-ljud i de högre lägena. Baryton- och bassångare är mindre utsatta för dessa fysikens lagar i sina respektive höjddregister men de slåss istället mot makterna i andra avseenden eftersom deras röstlägen ligger precis där en normal symfoniorkester är som ljudstarkast. (Receptet här heter ”formantklustertrimning”, men drar iväg för långt att i detta sammanhang redogöra för hur det går till, och har heller ingen direkt bäring på librettist och tonsättares arbete.)<sup>455</sup>

Sångröstens högsta lägen är ju också något man som sångare måste hushålla med av rent fysiologiska skäl, men också tonsättaren (och den kunnige librettisten) bör vara försiktig med användningen, dels därför att det har en ganska svårreglerad effekt av musikaliskt klimax (som man sannerligen inte ska förneka men heller inte överanvända – håll krutet torrt tills det behövs!) dels för att texten helt enkelt aldrig hörs särskilt bra, och det därför är mycket oklokt att tro att den just där kan överföra någon som helst information, här är istället platsen för emotionell upprepning av det redan sagda.

Fysiken spelar även ett litet spratt med konsonanterna i de verkligt höga lägena, och då gäller det även baryton och bas. Normalt är konsonanter ett av de knep (ovan) med vilket en sångare kan lura oss att höra en vokal vi egentligen inte hör. Precis som det mänskliga örat ofta inte kan skilja mellan (ibland överraskande) olika instrument om man vid tester klipper bort själva attacken, kan sångare i höga lägen intonera början av ett ord så att vi ”hör” vokalen och sedan blixtnabbt övergå till att sjunga en helt annan medan vi fortfarande hör den första, vilket ofta är en för sångaren mycket klok strategi.<sup>456</sup> Nu kräver dessa höga toner förutom en väldig fysisk ansträngning dessutom också väldig precision, och ett av de moment som såväl sliter på fysiken som förstör precisionen är ständiga ”omstarter” det vill säga när man ”stoppar fonationen”. Det gör man till exempel när man frambringar tonlösa konsonanter som klusilerna [p], [t] och [k] som dessutom helt sluter luftpelaren. De flesta sångare kommer därför, i höga lägen, att ”fuska” lite och låta dessa gå mot sina tonande motsvarigheter [b], [d] respektive

<sup>455</sup> Sundberg, Johan: *Röstlära* Konsultfirman Johan Sundberg, Stockholm/Malmö 2001, s. 149-150.

<sup>456</sup> Detta om man pratar med en sångare. När det gäller det rent vetenskapliga beläggen för denna sångarerfarenhet bör man vara lite försiktigare. En studie från 1980 gjord av Lloyd A. Smith and Brian L. Scott, ”Increasing the intelligibility of Sung Vowels”, och publicerad i *Journal of the Acoustical Society of America* 67:5, pekar i den riktningen medan en alldeles ny studie, ”Intelligibility of sung vowels: the effect of consonantal context and the onset of voicing.” av Andrea Deme publicerad i *Journal of Voice* 7/2014, menar att ingen sådan hörbarhets- eller förståelseeffekt går att påvisa.

[g].<sup>457</sup> Nu ska man ju, som sagt, inte lägga särskilt mycket kraft på textlig förståelse i dessa lägen så risken för rena betydelseförväxlingar är därför kanske inte så stor. Något annat, och mindre uppenbart, är att sådana här konsonant- (och även vokal-)byten istället kan leda till oavsiktligt humoristiska dubbeltydigheter och tolkningar. Medvetet kan det vara oerhört effektivt och subtilt, men oönskat är det alltid mycket ovälkommet. Hör efter – före!

Ytterligare en ”fysisk” aspekt i förhållandet till texten som den amerikanske tonsättaren Virgil Thomson (1896-1989, känd bland annat för sin opera *Four Saints in Three Acts* från 1928 med libretto av Gertrude Stein, som satts upp av Stockholms Musikdramatiska Ensemble 1979) tar upp i sin bok *Music with Words*, är att texten i princip bara hörs när sångaren sjunger frontalt mot publiken:

Neither should singing ever be done in profile. Maximum beauty of sound and maximum verbal clarity come from facing the audience. With a quarter-turn, half the sound and sense are lost. With a half-turn, you lose three-fourth of the words. Singing at full turn, back to the audience, can be used occasionally for dramatic effect, but only on clear vowels sung *ff*. No consonants will carry.<sup>458</sup>

Det här är en viktig iakttagelse som helt stämmer med mina egna erfarenheter, men den är också problematisk. Fört till sin spets innebär resonemanget ganska stora konsekvenser och till och med ibland oacceptabla begränsningar för gestaltning och regi. Här gäller det således att balansera många motstridiga intressen. Erfarna sångare med förmågan och rutinen att vrida huvudet utåt exakt i de optimala ögonblicken brukar vara till mycket stor hjälp.

### 3.3.4 ”Librettister – finns de?”

I diskussionen om den samtida operan uttrycks ofta och med emfas att ”librettot är den svaga länken i nyskriven opera”. Det sägs av många skäl och på mer eller mindre goda grunder. Goda, därför att det är ett faktum att handlingen ofta är svår att följa i ett nyskrivet operaverk och någon gång till och med att överhuvudtaget uppfatta, och detta mycket väl kan bero på en ofärdig eller rent utav omöjlig tanke och/eller illa skriven text. Mindre goda, därför att det är att göra det mycket enkelt för sig. Att operans handling, tanke och text är svår att ta till sig kan lika gärna bero på att det är tonsättaren som bistått med det ofärdiga, omöjliga och illa skrivna. En vanlig, och förmodligen riktig, analys av komedins väsen är att den utgör ett mycket riskabelt projekt, det vill säga om publiken inte har roligt, så är och förblir den ett fiasko. När jag 1990 höll på att skriva *Riket är Ditt* tyckte min kollega, tonsättaren Klas Torstensson, glatt att jag var modig och menade att ”djupsinne kan man alltid fejka, men aldrig humor”. Min erfarenhet är att alltför många tror att 1) de är kapabla att bedöma en operatext 2) ibland bara genom att läsa den eller se den från scenen en gång, och att 3) då samma regler som för komedin gäller (men givetvis i överförd bemärkelse), det vill säga som McKee en smula ironiskt formulerar det: ”*Comedy is pure: If the audience laughs, it works; if it doesn't laugh, it doesn't work. End of discussion*”.<sup>459</sup>

<sup>457</sup> Det finns några andra ”fonationsstoppare” också som staccato-effekter (Nattens Drottningens kända bravuraria i *Trollflöjten*) och den ”tonlösa epiglottala frikativan” [h] som i skratt [ha-ha-ha & hi-hi-hi] men de utgör knappast ett ”textligt” problem. Andra frikativor som [f] och [s]-ljud stoppar fonationen men inte luftpelaren, så även där kan en viss dragning åt de sångligt tacksammare tonande motsvarigheterna [v] respektive [z] och därmed förväxlingsrisk föreligga, om än inte lika stor.

<sup>458</sup> Thomson, Virgil: *Music with Words – A Composer's View* Yale University Press, New Haven & London 1989, s. 71.

<sup>459</sup> McKee 1998, s. 359.

Så ser inte jag det, att sätta mig in i någon kollegas operapartitur, inte bara ytterst översiktligt (vilket ibland, tyvärr, måste vara fallet), tar åtminstone ett par dagar i anspråk. Jag är inte, som en del mycket drivna dirigenter, kapabel till att låta näsa och ögon söka över sidorna likt nålen på en grammofon och liksom ”spela av” ett komplicerat partitur – det tar helt enkelt sin tid. Att läsa en operatext är också att kunna och veta vad som inte finns där. Utöver de vanliga teaterdramaturgiska aspekter som finns vid läsning av dramatiska arbeten gäller det framför allt att föreställa sig musikens mycket specifika plats – hur den tolkar, understryker, säger mot och fyller ut samt hur texten är tänkt att interagera med detta. Det kräver såväl intresse och erfarenhet som en hel del fantasi. Av vem är den tänkt att tonsättas? Är den frukten av ett genuint samarbete med, eller bara en ”leverans” till, denna tonsättare? Finns där några rumsliga, akustiska eller andra förutsättningar jag måste känna till? Jag minns till exempel hur Maria Sundqvist och jag vid tillkomsten av vårt förstlingsverk *Hästen och Gossen* 1985-88 ständigt var tvungna att för alla som läste texten påpeka att huvudpersonen befann sig på scenen hela föreställningen igenom. Det stod visserligen noga angivet i scenanvisningen för varje scen, men ”föll ur minnet”, vilket gjorde vissa scener obegripliga för dessa läsare. Det är i och för sig snarare ett exempel på ovana vid vanlig dramaläsning snarare än specifikt operadramaturgisk, men förvånade oss likväl. Alltför ofta får en uppförd ny opera kommentaren att musiken var ”bra” medan librettot var ”svagt” eller – som sagt – ”den svaga länken”. Musik kan upplevas som stark, ja, till och med ”dramatisk” (i samma mening som Beethovens udda-numrerade symfonier kan uppfattas som just så) och dess vokallinjer kan vara såväl tacksamma att sjunga som välljudande att lyssna till, utan att därför resultatet är specifikt musikdramatiskt verkningsfullt. ”Konsertlyssnarens” omdöme om musiken svarar helt enkelt på fel fråga, och det får ofta librettister oförtjänt sota för. Jag har många gånger upplevt hur när ett verk framförts jag tyckt librettots kvaliteter vida överstiger vad tonsättaren lyckats göra av det. Återigen, librettot och musiken är de irrande halvorna Platon låter Aristofanes beskriva i *Symposion* (”Gästabudet”) som först när de hittat varandra blir till det ”tredje könet” – ett färdigt operaverk.

Däremot, och det ska man heller inte sticka under stol med, så är konsten att skriva ett operalibretto mycket speciell och komplex, och Virgil Thomson (se ovan) uppmanar sina librettister att inte tveka om att ”ta råd” om så behövs. Han exemplifierar med W. H. Auden som i sitt arbete med librettot till sin och Stravinskis opera *The Rake's Progress* (1951) tog dramaturgisk hjälp av Chester Kallman.<sup>460</sup> Samarbetet fortsatte sedan med librettona till Hans Werner Henzes två operor *Elegie für junge Liebende* (engelsk titel: *Elegy for Young Lovers*) från 1961 respektive *Die Bassariden* (1966). Den typen av ”librettistsamarbeten” har alltså långa historiska anor och tillämpas också flitigt framförallt inom musikalgenren (se ovan avsnitt 3.3.2).

### 3.3.5 Erfarenheter av ”täta” samarbeten med librettister och andra trampade stigar

Bengt Molander beskriver i sin bok *Kunskap i handling* (1996) Bo Göranzons – då professor vid KTH i yrkeskunnande och teknologi – fallstudier med en systemman och VVS-konstruktörens misslyckade möten, och menar att framförallt fyra förutsättningar måste vara uppfyllda (som inte var det i något fall hos Göranzon) men som kan sägas vara essentiella också mellan tonsättare och librettist:

<sup>460</sup> Thomson 1989, s. 72.

- en övertygelse om att varje kunskapsområde har sin egen specifika karaktär;
- ömsesidig tillit till varandras kunskap;
- ett gemensamt intresse av kunskapsutveckling bland de inblandade parterna;
- lång tid.<sup>461</sup>

Att tänka som dessa systemmän, det vill säga tro att man kan träffas en gång hos beställaren, därefter var och en korrespondera och förhandla om kontrakt med denne, varefter tonsättaren sätter sig och väntar på det färdiga librettots ankomst för att kunna ta itu med sitt eget arbete – att färdigställa ”verket” (alltså – kompositionen) är, enligt min erfarenhet, en metod som mycket sällan leder till framgång. Försöker man istället uppfylla Göranzons förutsättningar i praktiken har man betydligt större möjligheter, men någon garanti för ett lyckat samarbete eller för ett succéartat resultat innebär det dessvärre inte (McKee menar att hans bok handlar om grundlighet inte om genvägar<sup>462</sup>).

### *Death and the Maiden*

Ariel Dorfman och jag träffades en gång 2004 i London, vi korresponderade under lång tid och bestämde att jag under tio dagar i mars 2006 skulle komma till Durham i USA där han är professor vid Duke University. När vi sågs, tog vi först en lång promenad (där vi mer lärde känna varandra och våra respektive synsätt och egenskaper) varefter vi satt ner och diskuterade och löste akt efter akt, scen efter scen, vilket efter denna tid resulterade i ett dokument, ”Death and the Maiden Opera – Notes March 2006” på tolv sidor (ett sådant strukturerande dokument kallas ibland ”treatment”, ett ”synopsis” är mindre i omfattning, cirka 2-3 sidor). Efter tre veckor anlände så en första version av librettot: ”First Draft April 2006” som i själva verket inte skiljer sig så mycket från den slutliga versionen, så bra gjorde vi faktiskt detta inledande arbete tillsammans. Dorfman har arbetat med amerikansk Broadway-teater och – musikal, och krävde något som i dessa sammanhang är en praxis närmast gränsande till lag, nämligen en ”reading” och en workshop med skådespelare, som genomfördes under några dagar i oktober 2006 på Malmöoperan. Han resonerade precis som en Hollywoodproducent när han menade att det är billigare att göra misstagen innan den stora apparaten rullar igång än medan, eller i värsta fall aldrig, det vill säga när det är för sent att göra någonting åt något. Det var en mycket givande workshop som jag aldrig skulle vilja undvara i fortsättningen (även om det aldrig blev till någon motsvarande under tillkomsten av *Hemligheter*, det efterföljande verket i serien om tre på Malmöoperan, vilket var synd). Vi upptäckte då till exempel några små inkonsekvenser som insmugit sig under behandlingen och ”nedbantningen” av dialogen, något också skådespelarna kunde göra oss uppmärksamma på (”Varför säger han så här nu, när han sa sådär då?”). Det händer ibland att man, i reduktionen av pjäsen, så att säga ”råkar klippa bort huvudet men behåller svansen”, och skådespelaren som helt ”lojaliserar sig” med sin roll, märker ofta sådant mycket tydligt (eftersom man – med en annan bild – bara springer i det egna spåret), något som alltså kan vara till mycket god hjälp under arbetet med omformandet. Ibland hör man också skavanker och ”felaktigheter” först när texten i något avseende interpreteras, till exempel genom att läsas högt eller skissartat ageras (jämför med Thomas Warburtons hög-

<sup>461</sup> Molander, Bengt: *Kunskap i handling* Daidalos, Göteborg 1996, s. 218-19.

<sup>462</sup> ”Story is about thoroughness, not shortcuts” McKee 1998, s. 5.

läsning av sina översatta dramatexter i översättningsdelen<sup>463</sup>). En annan nytta var att när regissören Åsa Melldahl (som också deltog hela veckan) skissade scenerna på golvet, kunde jag se till exempel hur förflyttningar kunde ta oväntad tid i anspråk och där det därför behövdes mellanspel, eller hur andra ögonblick kunde vara så laddade att texten strängt taget skulle vara onödig och ibland även musiken. Fascinerande var också hur arbetsmyran Dorfman skrev om och igenom sitt libretto varje natt på hotellrummet så att en ny version fanns redo var morgon med gårdagens erfarenheter inarbetade. Det är många som önskar att vi tonsättare kunde skriva om våra operor, eller åtminstone partier ur dem, över natten på samma sätt, men då ska man veta vilka proportioner det är tal om. Jag räknade en gång ut att librettot till min och Maria Sundqvists opera *Träskoprinssessan* innehöll 23 164 bokstäver inklusive blanksteg, motsvarande 4 228 ord, medan partituret kom att omfatta 278 515 så kallade ”entries” det vill säga nottecken, accenter, nyanser och tempobeteckningar. Varje ord motsvarar alltså över 65 ”entries”, vilket kommer mig att tänka på en gammal skylt hos min cykelhandlare – ”Underverk gör vi medan ni väntar, Mirakler tar något längre tid!”

Efter den veckan anlände så den sista versionen: *Death and the Maiden – The Opera, October 2006 Draft* som, med några små justeringar och tillägg som jag ”rekvirerade” under tonsättandets gång, ligger till grund för operan. Jag skickade hela tiden partitursidor i pdf (egentligen helt i onödan – Dorfman kan inte läsa noter, men det handlar om delaktighet) och ljudfiler i mp3-format, med eposten under arbetets gång och fick glada och stöttande tillrop i retur. På det här sättet har jag arbetat med många librettister som Maria Sundqvist, Magnus Florin och Kerstin Perski, men när det gäller komedin *Riket är Ditt* under åren 1990-91, så var processen en helt annan.

### *Riket är Ditt*

Detta verk kom till som en tämligen villkorad beställning av *Vadstena-akademiens* dåvarande chef Per-Erik Öhrn vid en tidpunkt (maj 1990) då jag återvänt från en omfattande turné med *Riksteatern*, varför min ”orderbok” var helt tom.

Beställningen hade, som jag minns det, tre rätt stränga villkor:

- Den skulle ha premiär redan sommaren därpå, i början av juli-91
- Den skulle kunna spelas i Vadstena Gamla Teater (en mycket liten variant av Drottningholmsteatern – med sättstyckedekor och allt)
- Det skulle vara en *komisk* opera.

I min hetsjakt på komediuppslag började jag med att läsa en tämligen nyskriven (1988), aktuell men då ännu helt ospelad pjäs av författaren och skådespelerskan Kim Procopé som jag fick av den tilltänkta regissören Åsa Melldahl. Pjäsen handlade om nunnor som gömmer flyktingar i ett kloster undan polisen hänvisande till klosterfriden. Den baserade sig mycket löst på verkliga händelser i och kring klostret i Alsike utanför Uppsala. Inte för att jag var en van skrivare utan i första hand för att tiden var så pass knapp att det helt enkelt inte fanns tid att finna någon lämplig librettist, skred jag alltså själv till verket med librettot redan på sommaren 1990.<sup>464</sup>

<sup>463</sup> Warburton 2003, s. 42.

<sup>464</sup> Detta mycket hektiska skapelseår finns däremot dokumenterat i ett radioprogram av Kerstin Berggren som intervjuade mig flera gånger under året som följde och som jag har kvar – någonstans!

Pjäsen var en mycket pratig och flamsig komedi i ett högt uppskruvat tempo, som – om jag minns det rätt – faktiskt passerat åtskilliga teatrar dramaturghänder utan att fastna någonstans. Förklaringen är möjligen att väldigt få teatrar i den svenska traditionen på den Noréntyngda tiden (och alltjämt) har svårt att leverera vad som krävs av till exempel fransk komedi: – ultraspeed i kombination med lätthet och tydlighet gränsande till övertydlighet, humor, värme, men väldigt lite naturalism. Men den hade en fantastiskt rolig idé och faktiskt ”plot”!! Detta och det faktum att den faktiskt tedde sig utomordentligt väl lämpad för en opera-adaptation (mitt ideal var alltså hela tiden *Figaros bröllop* – sällan spelad som pjäs, men sällsamt lyckad som opera), gjorde att jag bestämde mig för att ge mig i kast med det hela. Manuskriptet var på runt 200 sidor och skulle då enligt principen ”ett libretto till en helaftonsopera får aldrig vara mer än 40 sidor”, bantas till dessa 40.

Det blev en process där jag med hjälp av mitt intresse, min erfarenhet, beläsenhet, fantasi och vana av att arbeta med såväl teater som musikdramatik, vidare med inhämtande av råd från regissören Åsa Melldahl, librettisten Maria Sundqvist (som skrivit librettot till min första opera *Hästen och Gossen*) och – sist men inte minst – min far, arbetade mig igenom det hela fram till ett färdigt libretto. Det fick gå som det gick, och det gick nog till och med ganska bra, åtminstone nästan (något jag återkommer till) men utan tillgång till de analysredskap jag har idag, nästan 25 år senare.

Operans handling delades in i tolv avsnitt kallade *scener*, där de första sex utgör första akten, och de sista sex – åtminstone var det avsikten – den andra. Denna andra akt, och framförallt där den sista scenen, blev emellertid mycket lång och brukar oftast delas upp i två, så resultatet blir snarare en treaktersopera. Det här var i huvudsak en rätt konstlad uppdelning i avsikt att få till en struktur runt talet tolv, eftersom ”scenerna” sedan knöts till tolv klockslag, tolv lärjungar, faktiskt även varsin rad ur bönen ”Fader Vår” (titeln utgör ju också en sådan) och slutligen varsina toner (ur tolvtonsserien), som kom att utgöra ”grundtonen” för varje scen. Hela den tolvtonsserie som då genererades förekommer också och ofta i operan.

Om man använder McKees benämningar skulle man snarare kalla scenerna för *sequences* (“A *sequence* is a series of scenes – generally two to five – that culminates with greater impact than any previous scene.”<sup>465</sup>) och kanske ännu betydligt fler om man med ”scen”, på klassiskt repetitionstekniskt teatermanér menar ett avsnitt mellan två entréer och/eller sortier.<sup>466</sup>

Rollerna är:

*klostrets innevärdare:*

Moder Helena, 63 år

Syster Beatrice, 51 år (fransk-kunnig)

Syster Katrin, 43 år (spansk-kunnig)

Syster Anna, 27 år

Syster Elisabeth, (novis), 24 år

Herr Olsson (klostervaktmästare), 64 år

*flyktingarna:*

Marcos, 28 år

María (hans syster), 25 år

Teresa (deras mor), 56 år

José (Marías son), 7 år

Rosita (Marías dotter), 5 år

*samt*

Fader Örjan, 38 år

<sup>465</sup> McKee 1998, s. 38.

<sup>466</sup> Håller vi oss till exempelvis McKees definition på scen som en ”ministry”, då är det avsnitt ur scen 11 Hans Gefors använder, i det senare återgivna exemplet på hans egen analysmetod, en typisk ”scen” även om den *inte* utgör hela det avsnitt jag kallar ”scen 11” i librettot.



Här är jag fortfarande alltså mycket noga med att ange åldrarna, som helt överensstämde med dem i originalpjäsen. Nunnorna hade en mer ”katolsk” inställning till att följa Bibelns ord och sitt hjärta när det gällde handlingar, medan prästen förlitade sig på myndigheternas beslut i en mer statskyrklig anda (1990 hade vi fortfarande en statskyrka)<sup>467</sup>, så några namnbyten fick det bli. Prästen hette i pjäsen Fader Thomas, men fick således det mer ”statskyrkliga” Örjan, Modern och inte en av systrarna hette Beatrice, medan denna syster hette Bodil. Anledningen till det namnbytet var ”franskunnigheten” (Beatrice fick dessutom faktiskt bli inflyttad fransyska), men varför abbedissan fick namnet Helena, minns jag däremot inte. Flyktingarna heter precis detsamma som i pjäsen men José fick en lillasyster, Rosita, som tillkom vid själva iscensättningen (finns inte i mitt ursprungliga partitur).<sup>468</sup> Vid den här tidpunkten hade jag heller inte riktigt bestämt mig för några röstlägen, men det kom så småningom att bli en tämligen konventionell karta. Yngre damer – sopraner, äldre damer – mezzosopraner. Ung viril hjälte – baryton, äldre knarrig gubbe – bas samt osäker och opålitlig präst – tenor. Ungefär som i *Figaro* med andra ord.

Handlingen är (i korthet):

### **Akt 1 Scen 1**

Nunnorna sjunger aftonbön och går till sängs. En maskerad nunna (med skägg) smyger omkring och skrämmer S. Katrin från vettet. Han (Marcos) berättar att de utgör en latinamerikansk flyktingfamilj<sup>469</sup> som fått avvisningsbeslut och nu önskar gömma sig i klostret. S. Katrin gömmer dem, men försöker dölja detta för sina medsystrar till ...

### **Scen 2**

... hon ertappas av novisen Elisabeth som snabbt invigs i planerna.

### **Scen 3**

Morgonsång, S. Katrin och Elisabeth försöker därefter, med hjälp av många bisarra nödlögner, övertala vaktmästaren Olsson att få tillgång till klostrets förråd.

### **Scen 4**

Elisabeth rensar gurkor tillsammans med den matglada S. Beatrice, som lämnas ensam sjungandes sin historia-aria eftersom E. smiter ut för att hjälpa S. K. Arian slutar med att S. B. nyser i ättikan vilket leder till att hon famlar sig in i fel cell och upptäcker flyktingarna (utom Marcos). Hon bestämmer (också) sig för att hålla detta för sig själv, men mat skall de i alla fall ha, och de marscherar ut i köket.

### **Scen 5**

Den sökande och intellektuellt grubblande S. Anna har dragit sig mot kapellet bara för att likasom i en Kristus-uppenbarelse snubbla över Marcos, och eftersom detta är en komedi blir de ögonblickligen djupt förälskade i varandra. De citerar ”Höga Visan” på svenska och spanska för varandra ända till något överraskar dem, och Anna panikslänger in Marcos i sin cell.

<sup>467</sup> I motsats till vad många tror är däremot förebilderna i verkligheten, Helgeandssystrarna i Alsike kloster, en av ytterst få protestantiska nunneordnar som alltså underordnar sig (nåja!) ärkebiskopen i Uppsala snarare än den Heliga Stolen i Rom.

<sup>468</sup> Klostervaktmästare Olsson fick också sitt namn stavat med två s. I pjäsoriginalet hette han ”Olson” (se ovan).

<sup>469</sup> I den här inledande scenen använder ”den skäggiga nunnan” (eller Marcos) ordet *desaparecido* om sin systers man (”Desaparecido! Död! Borta!”). Att jag skulle använda ordet fler gånger i mina operaverk anade jag inte då.

### Scen 6, som också är final i akt 1.

Alla nunnorna vet nu något som de måste dölja för de andra och den enda som ingenting anar är Moder Helena. En mängd pantomimer och skruvade komedisituationer uppstår, tills en polis/trombonist plötsligt ringer på och undrar (instrumentalt) om de sett några ”flyktingar på rymmen” varvid M. Helena svarar barskt (och sanningsenligt) att det har hon inte, men när polisen lämnat blir spänningen för stor och det hela uppdagas. M. Helena läxar upp sina systrar efter barska noter (!).

– Men givetvis inte för att de tagit emot och öppnat klostrets dörrar för nödlidande som hon ser som en plikt, utan för att de ”smusslat och ljugit för varandra” ... – Hon hälsar flyktingfamiljen välkommen till klostret ”i Kristus” och undrar hur man nu skall gå tillväga ”rent praktiskt” (ridå).

### Akt 2 Scen 7

Klostrets sjålasörjare, den svårt statskyrkliche Fader Örjan, anländer till klostret som är ett virrvarr av blöjor, leksaker och spring. Nunnorna gör ett försök att tussa ihop flyktingmormor Teresa med Olsson, men Olsson visar en småsvensk, lätt xenofobisk, attityd gentemot Teresa, som i sin tur tycker han verkar vara en trist torrboll. Stor besvikelse hos nunnorna.

### Scen 8

Fader Örjan visar samma attityd som Olsson, dock en mer byråkratisk/auktoritetstroende variant, men lovar M. Helena att göra vad han kan för att tala med myndigheterna *etc.*

### Scen 9

Barnen har svårt att sova och för att lätta upp den tryckta stämningen spelar Marcos för alla upp en scen (*Marcos Buffamonolog*) om hur man blir behandlad som flykting när man kommer till Sverige. Jublet avbryts av radion som rapporterar hur polisen lokaliserat flyktingarna till en stad nära klostret. I den svarta tystnad som uppstår minns Marcos hur det var att bli torterad, på spanska, simultantolkad av S. Katrin. Teresa faller på knä och ber.

### Scen 10

Olsson får syn på Teresa, och suckar att de inte orkar lära sig svenska ... Gräl uppstår som stegras när Teresa plötsligt upptäcker persiljan i Olssons hand och det visar sig (givetvis) att de bägge är passionerade kryddörtsodlare. Ljuv musik uppstår och plötsligt är alla språkproblem väck, paprika heter pimentón och gammal folkmedicin ”Antikva medisina populär”. Under tonerna till nunnornas aftonsång seglar Olsson ut, förälskad upp över öronen. (Se även tidigare i detta avsnitt.)

### Scen 11

María (Marcos syster och mor till barnen) står inte ut med att inte få gå ut och Elisabeth kommer på att de kan byta kläder. Under klädbytet blir S. Anna o Marcos kvar. Den kärleksduett byggande på Höga Visan som nu följer åhörs av Olsson som håller på med att byta en lampa. Istället för att leda till sin fulländning mellan de unga går det upp ett Höga Visans ljus för Olsson som beslutsamt tågar ut. Klädbytet är genomfört och alla återvänder för att se när María går ut förklädd till nunna. Scenen avslutas med att Olsson störtar in och friar till Teresa (i ”tre-aktersversionen” är detta också ett aktslut – ridå).

**(Akt 3) Scen 12**

Bröllopsförberedelser. Under dukningen vill Elisabeth tala med S. Anna om sina tvivel på att hon (E) passar som nunna, vilket ändrar med att hon anklagar Anna för att ”aldrig känna tvivel” något hon i själva verket är fullständigt förtärd av. Moder Helena väntar på att någon ska komma, dock inte Fader Örjan som anländer, mycket nervös, och tvivlar på hela påhittet med bröllop. Här bildar så ensemblen en ”kvartett runt Anna” och hennes tvivel som avslutas med att hon bestämmer sig för att vara sitt klosterlöfte trogen och det hela övergår i bröllopsakten. Fader Örjan försöker tala och säga någonting vid middagen men avbryts ständigt av alla andra som tror att allt numera har löst sig. Till sist får han i alla fall ordet och erkänner att han berättat för polisen var flyktingarna finns eftersom han avgivit ett sanningslöfte, varvid polisen slår till i en ”kavallerichock” och den fullständigt kaotiska scenen blackas. I stillheten efteråt kommer alla, en efter en, upp från källaren och ingen saknas ... Vem var det då som togs av polisen? Jo, förmodligen invandrarministern med sällskap, upplyser M. Helena som bett dem komma. Jo, en fattas ... – Var är Elisabeth??

(som i tumultet passat på att överge klosterlivet – ridå!)

**Analys:**

Om man utgår ifrån att kalla detta en treakters komedi, kan man först konstatera några saker. ”Väger” man manuset som är cirka 50 sidor om tar hänsyn till delvis tomma sidor med mera (ja, det skulle vara 40, men komedi är snabb även i operaform), och jämför med den ”stenhårda” treaktersmodellen, så passar beteckningarna *Establish, Build & Resolve* faktiskt som hand i handske på de tre akterna. Proportionerna lämnar däremot mycket övrigt att önska åtminstone i Huges värld. Textmässigt är första akten ungefär 20 sidor, andra drygt 20 och sista knappa 10. (Huges akter ska, mer eller mindre ovillkorligt, ha proportionerna 25%, 50% respektive 25%, inte bara av tiden, utan till och med av antalet manussidor!<sup>470</sup>) Det stämmer dessutom nästan löjeväckande bra med det klingande resultatet på den dvd-inspelning som finns tillgänglig kommersiellt på *Phono Suecia* där första akten är 38 min, andra 42 och sista knappa 20. Strängt taget har alltså en manussida resulterat i två minuter musik, (Hauge räknar en minut film per manussida<sup>471</sup>) och min erfarenhet är att detta stämmer rätt väl generellt i opera. *Hemligheter* var ungefär 50 sidor som resulterade i ungefär 100 minuter musik, medan *Death and the Maidens* manus var 53 sidor och det klingande resultatet cirka 125 minuter, i de fallen var stoffet betydligt mindre ”komedispeedat” men resultatet i vart fall närmare två än tre minuter per sida.

Alltnog, enligt Hauge är första akten i *Riket är Ditt* för lång – dubbelt så lång som den ska – men filmen räknar inte med pausen, det gör scenföreställningen.

Går vi vidare kan vi konstatera att komedin har en moral eller *theme*, nämligen att man ska vara snäll mot flyktingar, (jodå, den har också emellanåt anklagats för McKee:isk *didacticism*) och att huvudkonflikten till sist löses genom en *deus ex machina*. McKee gör dock undantag

<sup>470</sup> Hauge 1988, s. 85:

“The act of your screenplay should conform to this formula in terms of the number of papers: If your screenplay is 120 pages long, then act 1 should end around page 30, and act 2 should end around page 90. The same formula (¼–½–¼) holds true regardless of the length of your screenplay.”

<sup>471</sup> Hauge 1988, s. 113: “The rule of thumb for film length is that one page equals one minute of screen time.”

för den här sortens komedier i sitt annars Aristoteliskt generella fördomande (vad Aristoteles ansåg om komedier får vi ju aldrig veta) och jag tror de flesta till slut kan utbrista med McKee: 'Oh, hell, give it to them.' i slutet av operan.<sup>472</sup>

När det gäller personteckning och konfliktschema ger nog inte Hauges modell ("chart of motivation and conflict"<sup>473</sup>) särskilt mycket, den medger i princip inte "plural-protagonists" utan tvingar oss att välja ett öde att följa, vilket då får bli Marcos, som väl närmast är den som uppfyller kraven, han driver handlingen och medverkar till och med själv till *the Inciting Incidence*, följaktligen:

	<b>Outer motivation</b>	<b>Outer conflict</b>	<b>Inner motivation</b>	<b>Inner conflict</b>
Hero MARCOS	Rädda sin familj från utvisningsbeslut;	Utvisningsbeslut	Rädsla, Ansvarskänsla	Han blir kär i en nunna.
Nemesis Fader ÖRJAN	Flyktingarna är illegitima och utvisningen ska verkställas.	Nunnorna vill rädda flyktingarna	Rädsla för det främmande	Kärleksbudskapet i Bibeln
Reflection S. KATRIN (alt. nunnorna)	Praktisk tillämpning av kärleksbudskapet i Bibeln.	Nödvändigheten av den vita lögnen Rangordningen i klostret	kunskap om förhållanden i andra länder	–
Romance S. ANNA	Som Katrin (Praktisk tillämpning av kärleksbudskapet i Bibeln.)	Som Katrin, men något mindre praktisk, mer auktoritetsbunden och inte lika erfaren.	Passion för Marcos	Klosterlöftet

Det här schemat ger emellertid inte svar på särskilt många frågor, och modellen går dessutom att vrida och skeva lite hursomhelst, varför jag går vidare till Trubys modell (tryfferad med en del termer från McKee), kallad "*The Twenty-Two-Step Story Structure*"<sup>474</sup> där man kan börja med att konstatera att hela flyktinggruppen går att betrakta som en *plural-protagonist*, hela nunnekollektivet som en *plural-ally* och att individerna i vissa fall ingår i vissa "sub-plots".

1. Self-revelation, need and desire:
  - Flyktingarna önskar en fristad i Sverige.
2. Ghost and story world:
  - Flyktingarna har flytt från en fiktiv latinamerikansk diktaturstat, tiden är kvasi-nutid och stilen komedins i en slags realistisk miljö.
3. Weakness and need:
  - Flyktingarna har fått ett förpassnings-/utvisningsbeslut men vill inte återvända.
4. Inciting event:
  - Marcos klär ut sig till nunna, smyger in i klostret och upptäcks av S. Katrin.

<sup>472</sup> McKee 1998, s. 361.

<sup>473</sup> Hauge 1988, s. 68.

<sup>474</sup> Truby 2007, s. 268 ff.

5. Desire:
  - Skydd/Fristad.
6. Ally or allies:
  - Nunnorna.
7. Opponent and/or mystery:
  - Fader Örjan, som representerar dels myndighets-Sverige, dels den svenska xenofobin.
8. Fake-ally opponent:
  - Om man i stället har en "Fake-opponent ally" (vilket man får enligt McKee/Truby) är det Olsson som börjar som svensk xenofob och slutar med att gifta sig med Teresa (se subplot 2).
9. First revelation and decision:  
 Changed desire and motive
  - Avlutningen på första akten när det visat sig att de smusslande nunnorna tänkt fel.
10. Plan:
  - M. Helena tar kontakt med F. Örjan för att han ska tala med myndigheterna och försöka få till stånd ett ändrat beslut.
  - Nunnorna försöker få Teresa och Olsson intresserade av varandra.
11. Opponent's plan and main counterattack:
  - Fader Örjans xenofoba och byråkratiska tveksamhet.
12. Drive:
  - Kärlekshistorien mellan Anna och Marcos.
13. Attack by ally:
  - Teresa ointresserad av Olsson.
14. Apparent defeat:
  - Olsson och Teresa initialt ointresserade av varandra.
15. Second revelation and decision: Obsessive drive, changed desire and motive:
  - María står inte ut med instängdheten i klostret, vilket leder till klädbytet som är av avgörande betydelse för Elisabeths senare beslut, och dessutom till att Marcos och Anna möts en andra gång ...
16. Audience revelation:
  - ... vilket i sin tur har till följd att Olsson drabbas av en himmelsk ingivelse (vi kan också kalla det faktum att Olsson och Teresa blir kära i varandra för ett *Audience revelation* eftersom det inte uttalas, bara visas).
17. Third revelation and decision:
  - Olsson friar till Teresa inför alla flyktingar och nunnor. Detta innebär att ett hopp tänds om att beslutet ska kunna ändras.
18. Gate, gauntlet, visit to death:
  - Anna lider helvetets kval, Elisabeth anklagar henne, hon tvivlar på sitt kall. Örjan avslöjar att han berättat för polisen var flyktingarna finns och att äktenskapet inte har någon som helst betydelse för deras möjligheter och att de kommer att förpassas. Marcus skriker i ångest.

19. *Battle*:
  - Polischocken.
20. *Self-revelation*:
  - *Deus ex machina*.
21. *Moral decision*:
  - Egentligen ingen eftersom lösningen skett via *Deus ex machina*, men Elisabeth har valt att lämna klostret.
22. *New equilibrium*:
  - Samma sak här. Egentligen har ingen ny situation uppstått. Flyktingarnas situation har inte förändrats, men det är så att säga komedins spelregler.

Det går, helt i enlighet med vad både Truby och McKee menar, att göra en liknande analys (dock bara i den enklare ”*The Seven key Steps of Story Structure*”<sup>475</sup>) av de tre sub-ploterna:

#### **Subplot 1.** (Marcos – Anna)

1. *Weakness and need*:
  - Marcos har levt länge som flykting ”... jag har levat gömd och inte älskat någon kvinna – och så –”
  - Anna är egentligen en tänkare och tvivlare.
2. *Desire*:
  - Kärlek Marcos: ”– Den första kvinnan är nunna!”
  - Anna får en (falsk) uppenbarelse.
3. *Opponent*:
  - Annas klosterlöfte.
4. *Plan*:
  - Citera ur ”Höga Visan”/”Cantar de los cantares”.
5. *Battle*:
  - Anna springer ut, och kommer tillbaka... (besedd av Olsson).
6. *Self-revelation*:
  - Anna når insikt under scenen med Elisabeth.
7. *New equilibrium*:
  - Anna stannar i klostret och är sitt löfte trogen.

#### **Subplot 2.** (Teresa – Olsson)

1. *Weakness and need*:
  - Teresa har levt länge som flykting.
  - Olsson har levt som (okysst) ungtkarl och aldrig mött...
2. *Desire*:
  - Kärleken.
3. *Opponent*:
  - Deras ointresse för varandra (samt den skeptiske Fader Örjan).
4. *Plan*:
  - Nunnorna försöker ”tussa ihop” dem (vilket inte fungerar).

---

<sup>475</sup> Truby 2007, s. 39-40.

5. *Battle:*
  - Kryddörtsduetten.
6. *Self-revelation:*
  - Olsson hör Marcos och Anna citera ”Höga Visan” och når insikt via egna citat: ”En reglad lustgård är min syster, min brud, en förseglad brunn. Ty dina kinder är en lund med granatträd och härlig frukt. [...] Din vän vill gå till sin lund, dess frukt vill han bryta!” och bestämmer sig för att fria till Teresa.
7. *New equilibrium:*
  - Teresa svarar ja och de gifter sig.

### Subplot 3. (Elisabeths frigörelse)

1. *Weakness and need:*
  - Elisabeth är novis och passar med sin spontanitet och lekfullhet illa in i klosterrutinerna. Hon blir ofta tillrättavisad.
2. *Desire:*
  - Lära känna sig själv.
3. *Opponent:*
  - Ambitionen/traditionen att bli nunna (vet vi mycket lite om, dock ...).
4. *Plan:*
  - Att (av helt annat skäl) byta kläder med María. ”... När jag går omkring i dom här kläderna är det den blommiga sjalen jag känner mig lycklig i”.
5. *Battle:*
  - Samtalet med Anna: ”Du har aldrig känt tvivel!!” (vilket är precis vad Anna har).
6. *Self-revelation:*
  - Annas avsnoppande svar.
7. *New equilibrium:*
  - Elisabeth passar på att fly klostret i det avslutande tumultet.

---

En scenanalys, enligt McKees modell, av då förslagsvis scen 11 (eftersom den också ligger till grund för Hans Gefors steganalys, som återkommer i kapitel 4) ser ut som följer. Jag tar (lik-som Gefors) i ”detaljarbetet”, nu bara den egentliga ”scenen” utan ramberättelsen med kläd-bytet – som alltså egentligen är en helt annan konflikt och scen:

#### Step One: Define Conflict

- Anna o Marcos är förälskade i varandra, Anna är nunna och har avgivit klosterlöften, Marcos är latinamerikansk illegal flykting med förpassningsbeslut.

#### Step Two: Note Opening Value

- De är kära men intresserade och mycket skuldmedvetna.

#### Step Three: Break the Scene into Beats

- Marcos söker kontakt, Anna svarar tvekande.
- Herr Olsson gör entré och avbryter.
- Marcos påbörjar citerande av *Höga Visan* där det slutade i scen 5. Olsson lyssnar allt mer uppmärksam.
- Anna tappar fattningen ”O, nej, jag kan inte!!” och rusar ut.

- Mellanspel i musiken. Olsson ”bondar” med Marcos (alltså en helt ny attityd till flyktingar från O:s sida).
- Anna återkommer, Olsson tecknar ”förstår” och drar sig tillbaka.
- *Höga Visan* fortsätter och når en ...
- ... Kulmination! ”Där vill jag ge dig min kärlek./Te entregaré todo mi amor.” Olsson trillar ner från stegen och avbryter.
- Olsson tågar ut hållande en lysande glödlampa och citerar själv *Höga Visan*: ”En reglad lustgård är min syster, min brud en förseglad brunn.”

#### **Step Four: Note Closing Value and Compare with Opening Value**

- Olsson vet vad han ska göra, och har beslutat sig för att ta konsekvenserna av sin kärlek.

#### **Step Five: Survey Beats and Locate Turning Point**

- Vändpunkten är helt klart kulminationen när Olsson, men inte de två älskande, drabbas av insikten, ljuset och handlingskraften.

Det finns många sätt att angripa detta verk på och många sätt att se på dess karaktärer och förlopp. Detta var en redovisning av olika metoder att genomlysa själva operatexten och dess dramaturgi, den säger ingenting om dess litterära eller poetiska kvalitet, utan visar bara på dess struktur. En slutsats jag själv drar är faktiskt att *storyn* och komedibygget med sin *plot* och *sub-ploter* står sig ganska väl mot de rent dramaturgiska modeller som fackkunskapen ställt upp, men att ett gammalt spöke visar sig:

I min ambition att få till en riktig ensemble i slutet av operan gjorde jag ett misstag, som dessutom påpekats för mig. ”Kvartetten runt Anna” är visserligen vacker, poetisk och musikaliskt välgjord, men den handlar om en konflikt som är passé i det skedet av handlingen. Annas och Marcos kärlekshistoria dog i och med Olssons avbrott i deras möte och senare frieri till Teresa. Konflikten mellan Elisabeth och Anna i början av scen 12 handlar inte om att Anna brottas med ett val, utan att hon redan gjort det och valt att hålla sig till sitt klosterlöfte men det kostade på, och därför står hon inte ut med att Elisabeth häcklar henne. Från och med Fader Örjans entré senare i samma scen kretsar allt kring om flyktingarna ska få stanna eller inte. Detta insåg regissören Åsa Melldahl som självsvåldigt ändrade i texten (till att mer handla om flyktingsituationen i allmänhet) den andra sommaren (-92) då verket spelades in för TV.

Hon hade rätt, och det har jag intuitivt vetat hela tiden (men kanske inte velat eller vågat erkänna). Nu har jag erhållit några verksamma redskap att se än klarare med.

För en uppsättning av verket som slutproduktion på Operahögskolan i Göteborg i maj 2006 gjorde jag på begäran några mindre förändringar (bland annat föranlett av att huvudrollen Marcos skulle göras av en tenor!). Dessutom gjorde Anders Högstedt en upp-orkestrering av styckets ursprungligen åtta instrument (sju ärkeänglar samt den fallne Lucifer, som spelade synthesizer) till ett slags Mozart-orkester. Skulle verket spelas ännu en gång idag eller senare, funderar jag på att helt enkelt minska betydelsen av ”sub-plot 3” (Elisabeths frigörelse) som liksom ligger kvar och inte har ”skvalpat färdigt” när all koncentration bör gå åt till upplösningen. Det innebär att ytterligare korta ner i sista scenen genom att, förutom kvartetten, också stryka dialogen mellan Anna och Elisabeth (liksom en slutsång till brudparet som sjöngs av tre av nunnorna). Verket var ursprungligen skrivet för unga sångare i början av karriären som



stipendiater vid Vadstena-akademien, och då fanns också ett visst pedagogiskt ”fördelningspolitiskt perspektiv” från min sida (fullständigt frivilligt och aldrig uttalat) där ingen av dem skulle gå lottlös från föreställningen, det vill säga utan eget bravurstycke. Sådana hänsyn behöver jag inte ta idag. Annars är som sagt stycket en komedi som följer dennas lagar, och där finns, trots alla tvättlinor av matriser och tonala system, ingen egentlig egen musikalisk ”story” utan musikens roll är att ”tjäna dramat”. Detta hindrar inte att partituret innehåller några av de finaste och djupaste musikaliska ögonblick jag tycker mig ha lyckats åstadkomma och som jag är mycket stolt över än idag.

Arbetet tillsammans med librettisten Maria Sundqvist i operan *Träskoprinsessan* från 2007 var så pass annorlunda att jag istället tar upp det i det kommande kapitlet.

### 3.3.6 Samarbetet med Magnus Florin i *Skuggorna och Ljusen*<sup>476</sup>

Våren 1992 (alltså våren efter urpremiären på operan *Riket är Ditt* på Vadstena-akademien, som sedan spelades också sommaren 1992) gjorde jag musik till en uppsättning av Lars Noréns genombrottspjäs *Fursteslickaren* från 1973 på Upsala Stadsteater i regi av Christian Tomner. Musiken skrevs för fem sångare som utgjorde en madrigalensemble<sup>477</sup> i föreställningen och tjänade såväl mästaren som hans elev Andreas. Då kom jag för mer eller mindre första gången i kontakt med musik av madrigalmästarna Carlo Gesualdo och Cludio Monteverdi och operakonstens urtext, det vill säga skapandet av de första operaverken runt sekelskiftet 1600. Jag använde såväl egenkomponerad musik till texter av Norén som musik av dessa mästare samtida med handlingen i pjäsen. Men jag kom också i kontakt med formen *Tenebræ*, alltså en tredagars-svit i tre böner vid tre tidegärder i Stilla veckan: Skärtorsdagen, Långfredagen och påsknatten. Gesualdo har skrivit en, där delar av musiken användes i föreställningen och som finns i en ”gudomligt” vacker inspelning med Hilliard-ensemblen, men där finns många fler. En modern sådan ville jag göra.

Sedan dess, alltså i tjugo år, har jag haft en dröm om att så att säga ”fullfölja” detta brottstycke teatermusik i ett slags musikedramatiskt verk, en *Tenebræ*-cykel, för en vokalensemble, kanske eller kanske inte med något beledsagande instrument (något sådant fanns inte i föreställningen). Ett slags madrigalopera helt enkelt.

Två gånger har jag påmint om denna tanke. Den första gången var när jag resonerade med Etienne Glaser inför det regiuppdrag jag städslade honom till under min tid på Norrlandsoperan (*Fången* av Dallapiccola), och han berättade om sitt arbete på Operahögskolan (dåvarande Statens Musikdramatiska Skola) i början av 70-talet och bland annat om just madrigaloperor. Den andra gången var när jag beställde en kammaropera av Bo Holten – *Gesualdo* – som hade premiär 2003. I programbladet publicerades åter den text jag skrev till föreställningen i Uppsala ”I en mörknande tid”. Min far skrev dessutom en gång en dikt dedicerad till Evert Taube, ”Vita di Gesualdo”, som ingår i diktsamlingen *Ändå* från 1968.

Jag besökte så hösten 2009 ISCM-festivalen i Visby och fick höra vokalkvartetten Vox från Göteborg, knutna till Vara Konserthus, och kontaktade efteråt en av sångarna Matts Johans-

<sup>476</sup> Detta är ett redigerat utdrag ur den tonsättardagbok jag förde under arbetet med *Skuggorna och Ljusen*, som är en del av avhandlingen.

<sup>477</sup> En av dessa fem sångare var Jeanette Bjurling, som just sjungit Syster Beatrice i *Riket...* och en annan Olle Sköld som medverkat i *Hästen och Gossen* 1988.

son. Vi träffades, jag och ensemblen, första gången den 18 jan 2010 för att dryfta min tanke om en madrigalopera i form av en *Tenebrae*. Vi diskuterade författare, modernisering, sång- och säljbarhet. Det finns en risk för att ett verk av denna karaktär kan te sig mycket dystert, men jag poängterade hela tiden att jag ville göra någonting som är mycket vackert, det jag tänkte göra i operan om Swedenborg – *Hemligheter* – och som jag där, i mitt eget tycke, lyckades med. Librettot till denna, som hade premiär den 12:e februari 2011, skrevs av Magnus Florin och jag har tidigare arbetat med en dramatisering Leif Janzon gjort på hans bok *Trädgården* till en opera för Drottningholmsteatern med premiär sommaren 1999. Så småningom insåg jag att det åter var Magnus jag ville arbeta med som textförfattare och därefter jobbade vi på konceptet lite vid sidan av allting annat. Jag skrev någon gång under hösten 2010 ett dokument till Magnus för att beskriva vad jag ville ha av text och det formulerade jag så här (beskrivningen är givetvis i 3+3+3 rader x 3):

### Vad jag tänker mig ...

... är något slags "lidandehistoria" med ett jublande slut  
(jublande – inte nödvändigtvis i traditionell mening "lyckligt")

Jag gillar formen med tre dagar (FERIA QUINTA, FERIA SEXTA resp. SABBATO SANCTO),  
tre klockslag (NOCTURNO I, II resp. III)  
och tre böner (responsorier) i varje (alltså  $27 = 3^3$ )

Men kanske inte lika mycket text som i det kyrkliga originalet ...  
– Varför inte tre rader i varje "bön"? En haiku kanske ...  
(inte nödvändigtvis rimmad heller – men jävligt metrisk!)

---

Ensemblen heter "Vox" och är knuten till konserthuset i Vara  
Men de är fyra (SATB) och repeterar och bor i Göteborg  
Deras producent visar sig heta Jonas (Larsson) och är f d slagverkare ...

Jag kan tänka mig att utöka med antingen en röst till så att de blir fem  
Fördelen är då att det lätt blir lite konventionellt tänkt med fyra  
Och det blir dessutom liksom mer historiskt riktigt ...

Alltså, om man gillar ursprunget Gesualdo och manierismen/senrenässansen  
Eller också utökar jag med en slagverkare/vibrafonist (då blir de också fem)  
Det blir mer kompatibelt, "resvänligt" och dessutom klangligt rätt spännande

---

Ämnesvalet, då ... "lidandehistoria" ... va'e'dé'?  
Ja, jag har ju redan nämnt Annika Östberg, typ ...  
men jag håller med om att det är roligare med fantasier!

Dikt ska de vá', både i form och innehåll tycker ja mé'  
Men först är det hyfsat bra, sedan går det neråt å neråt å neråt igen,  
Se'n händer nå't radikalt peripetiskt katharsiskt och så ... – tja?

Stämmor som löper om varandra som ormar och kommenterar och lever  
Kör, protagonist, antagonist i ett och samma men olika  
Och så ett utklingande ackord från en vibrafon – tremulerande men utan vibrato?

AMEN

Därefter kom vi på den briljanta idén att verket skulle vara skrivet bara för dessa fyra sångare, men kompletterade med duon Axelsson/Nilsson (Jonny – slagverk och Ivo – trombon), och vi träffades ytterligare några gånger under våren. Strax före sommaren ventilerades namnet för marknadsföringen, verket var ju tänkt att ha premiär i april 2012, som blev *Skuggorna och Ljusen*, en titel jag är mycket förtjust i och därutöver hade vi mailkontakt. Efter den 22 juli 2011, skrev Magnus plötsligt ett mail:

Från: Magnus Florin <magnus.florin@mail.se>  
 Datum: Sun, 24 Jul 2011 10:14:07 +0200 (CEST)  
 Till: Jonas Forssell <jonas.forssell@mail.se>  
 Ämne: hej

Hej  
 vet inte var ni är, men hoppas det är väl med dig och er.

Vi är ute på landet, med av brott för små stockholmsturer, en vecka till eller två. Jag lyssnar ibland på Gesualdos *Tenebrae* med The Tallis Scholars. Har börjat fundera på texten till din egen *Tenebrae*. Men nu överskuggas allt av Utøya. Dödstalet som stiger, de som överlevde och börjar berätta. Efterhand dessa dagar har jag börjat tänka att det är något att skriva utifrån. Och samtidigt koppla till *tenebrae*formens tretal - dagar, timmar, "böner". Säkert fullt av fällor. Men konkret och stort och medmänskligt. Jag vill i så fall hämta stöd i John Donnes "No man is an island" - i den finns också ljuset vi vill ha. Vad tror du?

Själv hade jag i panik sms:at och mailat alla mina vänner i Oslo (jag satt ju då i "verker undervejs"-gruppen) för att kolla att alla var oskadda. Magnus och jag träffades en gång under sensommaren och pratade om mailet, om Utøya "ska med" (ja!) och om en tidsplan för hösten. Jag sa att jag ville ha ett första manus senast den 1 oktober och lördagen den 17 september landade det i min mailbox. Magnus skriver:

Från: Magnus Florin <magnus.florin@mail.se>  
 Datum: Sat, 17 Sep 2011 12:48:37 +0200 (CEST)  
 Till: Jonas Forssell <jonas.forssell@mail.se>  
 Ämne: Skuggorna och Ljusen 20110917

Hej Jonas,  
 här är en första version - och som jag berättade törs jag göra det vanskliga att anknyta till Utøya.

Magnus

Jag öppnade och läste.

Mina reaktioner på det första textförslaget från Magnus.

Han har skrivit en vidunderligt vacker sorgesång, en diktsvit – asketisk, men mycket tydlig och med en klarhet som är enastående. Den består av 66 treradiga, närmast aforistiska, ja, diktfragment – som skärvor i ett ont pussel, uppdelade just på tre dagar.

Jag började med att gruppera dem tre och tre, och det visade sig att varje "dag" innehöll ett antal grupper som var jämnt delbart med tre, där en tre-grupp skulle kunna kallas en "box". Den första dagen (Tidig julimorgon – Solen går upp – fyra och fjorton) är till och med tre gånger tre, dvs. nio boxar, gånger tre gånger tre rader (= 27 grupper), den andra (Tidig julimorgon – Solen går upp – fyra och femton) åtta boxar gånger tre (= 24 grupper) och den tredje, avslutande (Tidig julimorgon – Solen går upp – fyra och sexton) fem boxar gånger tre (= 15 grupper) inalles 22 boxar eller 66 grupper lång.

När jag frågade Magnus om detta var medvetet svarade han att det inte var så, det var en helt omedveten struktur, som när han blev medveten om den (läst och analyserad av min lite mer matematiska hjärna), gjorde honom lycklig och förtjust.

Egentligen har jag fått jag ville ha, vi har ju arbetat samman tidigare, jag vet vad han kan, och han vet vad jag önskar mig. En annan tonsättare hade kanske tacksamt tagit emot detta och börjat arbeta med denna fantastiska text.

Några randanmärkningar och invändningar hade jag emellertid, och vi bestämde oss raskt för att ses så snart som möjligt och gå igenom dem. Det blev så snart som dagen därpå, måndagen den 19 sept. hemma hos Magnus.

Min första invändning är att det finns lite för många specifika syftningar till händelserna på Utøya och detaljer som binder katastrofen i tid, ord som "smsa, 'nattbio och disco', 'musik och politik' eller laddare", alla med en "omloppstid" på kanske 10-15 år, skulle kunna bytas ut mot ord med längre sådan, kanske 50 år (jfr. "ficklampa" med "ljus" eller "sms:a" med "ringa"). Ordexempel i texten som inte vållar sådana bekymmer är till exempel "färja". Den andra är att första dagen är längre än de andra och att jag egentligen skulle vilja att den längsta (i det fall de inte blir lika långa) skulle vara den andra, den där katastrofen ("korsfästelsen", dödandet) inträffar. Den tredje är en liten strukturell invändning i dag två där boxarna skevar lite. Det känns som om box I (grupp 1-3) stämmer, medan box II (4-6) egentligen består av fyra grupper (4-7) och att därför box III följaktligen består av grupp 8-10, IV av 11-13 och att själva "händelsen" som beskrivs i grupp V är en grupp för kort, vilket i och för sig skulle kunna vara motiverat av ett hål, en uteblivenhet utan ord, en ordlös grupp i själva katastrofögonblicket skulle avsluta denna box. De avslutande tre boxarna i andra dagen lämnas orörda, VI (16-17), VII (19-21) samt IX (22-24).

Magnus tog mina anteckningar, som han uppskattade mycket, och lovade försöka leverera "version 2" till månadsskiftet.

Söndagen den 16 oktober anlände version 2 med e-posten.

Min första tanke var förskräckt "*What happened to my files?*" eftersom det hela nu var hälften så långt med 33 grupper ordningsamt uppdelade i 11 boxar, där första dagen bara är tre, andra fem och den tredje återigen tre boxar. Den redan sparsmakade och stundom ordkarge Magnus har blivit en diktkonstens Giacometti! Här fanns inte en stavelse, inte en association, inte en metafor för mycket. Det motsvarade på alla sätt mitt ideal när det gäller librettoskrivande, kvar är bara ett koncentrat, så starkt att det måste intagas som droppar. Jämför Kierkegaard:

*Livet er blevet mig en besk drik, og dog skal den indtages som dråber, langsomt tællende.*

Jag kan emellertid inte neka till att jag kände hur Magnus ordknapphet ställer väldiga krav på motprestation. Nu skulle jag fylla dessa tre glesa A4 med en musik som ger texten rättvisa men också sträcker ut sig över de 45-55 minuter som verket är tänkt att omfatta i tid. Jag tänkte då att det fick bli till att använda mycket Gesualdo och Lasso och komponera väldiga och värdisga instrumentalpartier. Lite oroligt kändes det allt.

Magnus och jag sågs på kvällen den 25 okt. och diskuterade det jag skrev om ovan och att jag kanske ville en "box" till i dag två, då bleve den nämligen 6 boxar lång. Vi enades om att den

skulle kunna sättas in som nummer fyra, och möjligen innehålla ordet ”mörker”. I övrigt ville jag inte röra texten mer.

Under hösten 2011 gick jag också vidare med studierna av Responsorieverken från 1500-talet. När jag arbetade med dessa texter i samband med *Fursteslickaren* i Uppsala 1992 kontaktade jag en kunnig kyrkomusiker och liturg, Anders Ekenberg, för att fråga om det existerade någon auktoriserad svensk översättning av responsorie-/tenebrætexterna. Han svarade då att det inte finns det eftersom det egentligen inte heller finns någon auktorisering när det gäller de latinska originalen, och att de är lite olika från tonsättning till tonsättning. När jag granskade noterna för Lassos och Gesualdos verk fann jag då något märkligt. – Texterna, som i huvudsak är ur evangelierna, är ändå (i stort sett) identiska! Lassos verk från ungefär 1580-talet består av tre femstämmiga lamentationer och sex fyrstämmiga responsorier för var och en av de tre dagarna (Feria V = skärtorsdagen, Feria VI = långfredagen respektive Sabbato Sancto = påskafton) i den ”stilla veckan”, medan Gesualdos från hans sista levnadsår c:a 1611 består av nio i huvudsak sexstämmiga responsorier för varje dag. På nätet hittade jag svenska (oauktorisera- de) översättningar och engelska finns i *Mapa Mundis* utgåva av Lasso. Det var framförallt de responsorietexterna som uttrycker sorg och vemod, kanske till och med lidande jag ville åt, och de som inte talar om Gud och Judas eller plats och ”judarna”. Där finns några, och det råkar vara de som jag tycker bäst om i Gesualdos version av tonsättningarna.

De tre jag till sist valde blev i första dagen:

### **Feria Quinta. In Coena Domini**

#### **In III Nocturno**

Resp. 7

Eram quasi agnus innocens: ductus sum  
ad immolandum, et nesciebam: consilium  
fecerunt inimici mei adversum me, dicentes:  
Venite, mittamus lignum in panem eius,  
et eradamus eum de terra viventium.

**V:** Omnes inimici mei adversum me cogitabant  
mala mihi: verbum iniquum mandaverunt  
adversum me, dicentes:

*Jag var som ett oskyldigt lamm:  
Jag leddes att slaktas, och visste det ej:  
Mina fiender sammansvärjde sig mot mig och sade:  
Kom, låt oss lägga trä i hans bröd,  
och förvisa honom ut ur de levandes rike.*

*V: Alla mina fiender planerade missgärningar  
mot mig: de uttalade onda besvärjelser över  
mig och sade:*

I andra dagen:

### **Feria Sexta. In Parasceve**

#### **In II Nocturno**

Resp. 6

Animam meam dilectam tradidi in manus  
iniquorum, et facta est mihi hereditas  
mea sicut leo in silva: Dedit contra me  
voces adversarius, dicens: Congregamini,  
et properate ad devorandum illum:  
posuerunt me in deserto solitudinis, et  
luxit super me omnis terra:  
Quia non est inventus qui me agnosceret,  
feceret bene.

**V:** Insurrexerunt in viri absque misericordia,  
et non pepercerunt animae meae.

*Jag överlät det liv jag älskade i händerna på  
syndarna, och min arvedel har för  
mig blivit som ett lejon i skogen: Mina fiender  
säger med hotfulla röster: Låt oss samlas,  
och sedan gå ut att tillfångata honom:  
de förde mig till en tom öken, och  
hela jorden sörjde över mig:  
Ty ingen människa ville känna av mig och  
göra mig gott.*

*V: Män utan nåd rusade fram mot mig,  
och de brydde sig ej om mitt liv.*

Samt i den sista:

### **Sabbato Sancto**

#### **In III Nocturno**

Resp. 8

Æstimatus sum cum descentibus in lacum:  
Factus sum sicut homo sine adiutorio, inter  
mortuos liber.

**V:** Posuerunt me in lacu inferiori, in tenebrosis,  
et (in) umbra mortis.

*Jag räknas bland de som vandrar ner i avgrunden:  
Jag har blivit som en hjälplös människa, genom  
döden befriad.*

*V: De kastade mig ner i den djupaste avgrunden, in i  
mörkret, och in i dödens skugga.*

”Æstimatus ...” använde jag i Gesualdos tonsättning i musiken till ”Fursteslickaren” dock i en femstämmig variant vi tillverkade då (originalet är sexstämmigt). Jag hade utöver Gesualdos och Lassos verk dessutom hört Responsorier (upplagda som Lassos) av den spanske Palestrina-eleven Tomás Luis de Victoria (*Tomaso Ludovico da Vittoria* 1548-1611) som också är mycket vackra, och skaffade även noter till dessa.

Den 10 november anlände med e-post Magnus sista tre treradingar att instoppas i mitten av dag två (då hade jag börjat komponera och hunnit ungefär dit). De passade – som det anstår honom och mycket få andra – perfekt, och innehöll, precis som överenskommet, ordet ”mörker” i form av tredje raden ”och det blir mörkt”. Magnus diktverk var därmed komplett.

SKUGGORNA OCH LJUSEN  
(16 okt. kompl. 10 nov-11)

Första dagen

- 1 Tidig morgon  
Solen går upp  
fyra och fjorton
- 2 Ingen människa är en ö  
Ingen räcker ensam till  
Alla hör till samma kontinent
- 3 Du lilla strandull  
Vi tändar ljus  
för dina nitton unga år
- 
- 4 Du lilla jordklump  
Livet ligger framför dig  
Blås ut ljusen nu
- 5 Vi är samma fasta land  
Om du försvinner  
försvinner en del av mig
- 6 Idag är sommarens äventyr  
Inte packa för tungt  
Inte för lätt
- 
- 7 Från fasta marken en grå liten pir  
ut mot ön därute  
Färjan på vattnet far
- 8 Skedanden ser dig  
Tänk att du vet så mycket  
Men ditt liv är ett oskrivet blad
- 9 Du går i land  
Fingerört och darrgräs  
Solen går ned tjuett och femtifyra

Andra dagen

- 1 Tidig morgon (10)  
Solen går upp  
fyra och femton
- 2 Tvåhundra tält nära varann  
Regn  
Det är den dagen
- 3 En man i en båt  
över gråa vattnet  
Skedanden ser
- 
- 4 På en ö är man trygg  
Lunglav, sårläka  
Varför kommer han?
- 5 Vi är bundna till varann  
som sidor i en bok  
Varje mänska ett blad
- 6 Stranden  
Hårfloka, ögontröst,  
förgätmigej
- 
- 7 Många blad  
bundna av tråden  
i bokens rygg
- 8 Mannen drar ut tråden  
och bladen faller  
och boken går sönder
- 9 Nej, tråden sys fast  
och bladen samlas  
Nej, tråden dras ut

Andra dagen (forts.)	Tredje dagen	
10 Skuggan av en hand stryker över din panna och det blir mörkt	1 Tidig morgon Solen går upp fyra och sexton	(28)
11 Skedanden ser Doppingen dyker Kärrhöken flyger	2 Färjan far på vattnet Tusen som ännu lever mamma, pappa, syster, bror	
12 Skuggan av en hand stryker över din blick och du försvinner	3 Talar med varann eller ensamma tysta Skedanden ser dem	
13 Stranden Nu ligger barn där Armarna, benen ligger så stilla	4 Stranden Där låg hon Där låg han	
14 Kattfot, blodrot Du lilla jordklump Nyss låg du i min famn	5 Bland lungört darrgräs förgätmigej	
15 Inga hjärtslag Inga andetag Ögat stilla	6 Solen går ned tjuogoett och femtitvå Vi packar upp din packning igen Tänder dina nitton ljus igen	
16 Jag blir mindre För varje sekund För varje död	7 Tråden drogs ur bokens rygg Nu sys den sakta fast igen och bokens sidor samlas	
17 De faller Ligger så stilla Kroppar	8 Tidig morgon Solen går upp fyra och sjutton	
18 Ligger så stilla Kärrhöken ser Solen går ned tjuogoett och femtitre	9 Ingen är hel i sig själv Alla en del av fasta land Ingen mänska en ö	(36)

*Magnus Florin*

*(Den grafiska uppställningen med numrering och linjer är min och från mitt arbetsdokument.)*



Det är inte så svårt att se att det här är snart sagt så långt ifrån såväl *Riket är Ditt* som *Death and the Maiden* man, eller rättare sagt *jag*, kan komma. Den här texten inbjuder inte till en regelrätt scenisk gestaltning, utan blir *i allt* snarare en inre resa. I likhet med förebilden passionsdramat finns nästan ingen yttre handling, utom en som är *väl känd* för de som ska tänkas ta del av stycket. Antydningar finns (*Tvåhundra tält nära varann Regn Det är den dagen En man i en båt över gråa vattnet* eller *Stranden Nu ligger barn där Armarna, benen ligger så stilla*) men mest är det betraktelser och kontemplationer – ariatexter – och egentligen finns heller inga roller, inga personer eller ens en berättare. Det blir till att anta den för mig stora prövningen (och, givetvis också utmaningen) att sammanfoga ”ariornas” olika tillstånd till en musikaliskt och o-bevekligt drama. Som första akten i Mozarts *Idomeneo*.

**„Ich wusste es ja, er zerstört meine Verse.  
Das schöne Ebenmass ist dahin  
Vernichtet der Reim —  
die Sätze zerstückelt,  
willkürlich zerlegt in einzelne Silben,  
in kurz und lang ausgehaltene Töne !  
[...]  
Du raubst meine Worte und schmeichelst dem Ohr!“**

*Jag visste det, han förstör mina verser.  
All den välformade poesin är borta  
Rimmen förödda —  
Meningarna uppstyckade,  
i slumpmässigt kringströdda enskilda stavelser  
på korta och långa toner!  
[...]  
Du stjal mina ord för att behaga örat!”*

(diktaren Oliver, i femte scenen av Richard Strauss *Capriccio* 1942)

## **Om operakomponerandet**

---



### 4.1 Inledning

Under många år, främst under 1980- och 90-talen, arbetade jag som teatermusiktonsättare på radioteatern, men har återvänt för sporadiska inbrott även senare. På senare delen av 90-talet datoriserades radioteatern och jag kom att vara med när de första programvarorna speciellt avsedda för radioproduktion introducerades. I datorprogram finns ofta olika ”views” (vy-er) eller ”layouter”, det vill säga sätt man kan se det material man arbetar med på bildskärmen. Framförallt finns i till exempel ordbehandlingsprogram som *MS Word* två huvudsakliga sådana; dels en där man efterliknar den ”gamla trygga” situation vars funktion programmet ersätter, dels en annorlunda ”datoregen” vy. I det första fallet avbildar programmet helt enkelt ett papper, vars mått och marginaler man kan ställa in, medan den andra innebär att den skrivna texten löper på en oändlig virtuell toalettpappersrulle, där tanken är att man bara ska skriva kontinuerligt och inte bry sig om sidredigering och sådant som istället spars till senare. För exempelvis en dagstidningsjournalist som skriver texter som sedan ska kortas och anpassas i andra datoriserade layoutprogram är detta säkert ett mycket praktiskt sätt att hantera sitt skrivande, medan andra, däribland jag, finner den situationen så ovan att den känns obehaglig, till och med fränstötande, och man flyr efter att ha försökt någon tid tillbaks till det trygga, men visserligen virtuella, pappret. Jag har i fallet ordbehandlingsprogram aldrig återvänt till dassrullen, eller det som på *Word*-språk heter ”Utkast”, utan skriver också detta dokument, efter 23 års datoranvändande, på en skärmbild av ett papper, ett läge som heter ”Utskriftslayout”. Jag är nu långtifrån ensam om detta, och vill minnas att ett från början konkurrerande program till *Word*, det numera nästan avsomnade *WordPerfect* (som dessutom i början, det vill säga skiftet 80/90-tal, var det *ledande* ordbehandlingsprogrammet) bara hade ett ”pappersläge”. Samtidigt känns det lite märkligt och gammalmodigt, främst efter det att jag reagerat och agerat på precis motsatt sätt när det gäller notskrivnings- och musikprogrammet som började användas samtidigt.

Bland de första stora fördelarna jag upptäckte med detta program (som heter *Finale* och fortfarande är det mest använda i sitt slag) var nämligen just möjligheten att slippa bläddra bland en massa sidor i ett virtuellt partitur (=”Page View”) och istället se musiken på en horisontell toarulle, eller varför inte *torah-rulle* som man kan ”scrolla” fram och tillbaka över (= ”Scroll View” – ”scroll” betyder ju för övrigt just ”bokrulle”). Så oerhört praktiskt! Man kan också förändra skalan och se ett större eller mindre segment av musiken, till och med riktigt gå ut och se sitt verk ligga uppnålat som en dissekerad fisk i hela sin längd där på skärmen. Det kanske inte går att urskilja så många detaljer men denna ”helvy” *går* att åstadkomma, strängt taget att se hela sitt verk på en gång, något som var omöjligt eller otänkbart, närmast imaginärt när man skrev på notpapper. När sedan programmet ”spelar upp” musiken i filen (något som också är en stor fördel med ”datoriseringen” för en så pass dålig pianist som jag själv) ligger noterna stilla och en ”cursor” (den korrekta svenska termen är ”markör”), alltså lodrät linje löper längs musiken från vänster till höger just där avspelningsen sker. Har man bara en del av partituret framme så växlas till nästa avsnitt när markören når den sista taktens sista slag

längst till höger på skärmen. Det tog visserligen många generationer av programmet innan detta fungerade något så när hyfsat, men det gör det numera. – Fantastiskt!

Jag kom in i kontrollrummet, för att påbörja en komplicerad mixning under en inspelning i slutet av 90-talet, där min favorittekniker Lena Samuelsson satt och stönade över det av Sveriges Radio specialbeställda och då sedan några år använda programmet för radioteaterproduktion (som hette *Dyaxis*). Det var, enligt Lena, tungt, segt, långsamt, otympligt och omodernt. Det ”lirade”, det vill säga fungerade, dessutom bara med en då redan gammal, hopplöst föråldrad version av systemprogrammet till Macintosh-datorer (nämligen v. 7.5.1) men programmet var framförallt fullständigt feldesignat. Jag stirrade förvånat på skärmen där något visades som i alla delar var mycket snarlikt musikprogrammet jag själv använde och lärt mig älska. De olika scenerna och tagningarna låg som små olika långa *neumer*, maskar eller remsor på en utsträckt bokrulle där partiturets många system motsvarades av ett stort antal inspelningskanaler och med det nermixade slutresultatet som en bamsig midgårdssorm längst ner. Jag kunde för mitt liv inte begripa vad som var så fel med denna ”Scroll View”. Här låg ju vår tre veckor långa inspelnings-sejour uppfläkt i sin mumsighet med alla fullt överblickbara detaljer synliga, och ”cursorn” svävade över hela härligheten alldeles som Guds Ande över Vattnet i Torahrullens allra första kapitel ...

”Men det här kan jag inte arbeta med” beklagade sig favoritteknikern frustrerat, ”jag vill inte ha en rörlig cursor, jag vill ha en fast punkt – i mitten – som ljuden rör sig mot och bort från. Hela pjäsen har jag här i mitt textmanus så den behöver jag inte ha på skärmen. Jag vill kunna relatera det jag ser där till vad jag hör med mina öron, för det är med hörseln lyssnaren kommer att uppfatta vad vi gör.”

Redan där i rummet fick jag en bestämd känsla av att förstå något som förändrade mitt synsätt också på den musik jag skrivit och skulle komma att skriva. Jag hade känt och arbetat med Lena sedan början av 1980-talet då det var rullband och bandspelare som var radioteater teknikerns arbetsredskap förutom alla mikrofoner, akustiska skärmar, mixerbord och ljudalstrande rekvisita som används alltjämt också i datorernas och hårddiskarnas tidevarv. Lena tänkte alltså i band och tonhuvud. Tonhuvudet sitter i mitten och bandet – ljudet – rör sig mot och bort från detta, antingen med en jämn (eller för all del också variabel) hastighet driven av en motor, eller också – framförallt när man redigerar och klipper – för hand när man vrider spolarna fram och tillbaka för att hitta exakt rätt ställe. Men tonhuvudet är inte bara en maskindel, det representerar också våra öron, såväl dem som sitter på oss som arbetar med materialet som publikens. Man kan ana de ljud som kommer kanske några bråkdelar av en sekund i förväg, och man minns de som passerat för en kortare eller längre tid.

När man hör ett ljudkonstverk som till exempel en radioteaterpjäs eller ett musikstycke första gången är det faktiskt så man möter det, ungefär som när man sitter och tittar på ett landskap från ett tågfönster med ryggen mot färdriktningen. Vi tonsättare (och på mig själv känner jag andra) har oftast en viss övertro på att publiken istället, vid detta första möte, kan hala upp en karta och överblicka hela landskapet på en gång. Jag diskuterade det länge och omsorgsfullt med min vän, kollega och librettist Maria Sundqvist och vi döpte dessa ”vyer” till ”partiturperspektivet” respektive ”tonhuvudsperspektivet”. Jag tog följaktligen med mig denna erfarenhet in i såväl min yrkesverksamhet som min undervisning.

Vill man anlägga ett filosofiskt perspektiv kan man säga att tonhuvudet, örat eller tågönstret representerar det *lokala, partikulära, tidsbundna* och det *talade* (i meningen – det uppfattade ”i realtid”), medan partituret eller kartan det *allestädes närvarande, universella, tidlösa* respektive *skrivna*.

Just dessa fyra motsatspar menar Wittgensteineleven Stephen Toulmin, i sin bok *Cosmopolis* (1990), signalerar övergången från 1500-talets *praktiskt* inriktade filosofi, med sin aristoteliskt resonerande humanism företrädd av sådana som Erasmus och Montaigne, till 1600-talets mer platoniskt *teoretiskt* inriktade, framförallt Descartes. I en tid av konflikter, trettioåriga (religions-)krig och oår (1600-talet var den kallaste perioden i det som ibland kallas ”lilla istiden”) var dessvärre inte längre tolerans och mångkulturalitet en framgångsväg, menar Toulmin. Filosofins uppgift blev att svara på frågor om rätt och fel och upprätta, framförallt etiska, principer snarare än vara resonerande.<sup>478</sup> Ett synsätt som kom att generera en mycket framgångsrik vetenskapsepok, med namn som Newton, men som också skulle göra att vetenskapen, för lång tid framöver, präglades av en viss stelbenthet i sin kunskapssyn.

Tonsättaren måste kunna bemästra och processa bägge perspektiven samtidigt och *förvalta* sitt eget yrkeskunnande men också *tillgängliggöra* det, det vill säga tänka och höra sitt verk som publiken och med dess öron, och kanske är det först i denna, lite förenklat uttryckt, *platonisk-/aristoteliska* dubbelhet man blir *konstnär*.

## 4.2 Något om att komponera musik till en opera ...

Att skriva musik, att komponera – att ”tonsätta” – är något, vars process är svår att fästa på papper. Dels så är den personlig och kan därför vara helt olika från en tonsättare till en annan, vilket jag återkommer till, dels innehåller den så många parametrar och detaljer att det skulle leda alldeles för långt att här försöka vara ens någotsånär heltäckande. Det följande kommer, kanske med någon enstaka utveckling, att i huvudsak koncentrera sig på den del av kompositionsarbetet som handlar om förhållandet till dramat, meningarna eller orden, och undvika att beskriva sådant som instrumentation, kolorit, temabearbetning, textur och andra formella perspektiv än de som relaterar till den dramatiska texten, alltså avhandlingens ämne.

Min första opera *Hästen och Gossen* fick uppskjutas ett år (den tänkta premiären var planerad 1987 men kom att bli 1988) även fast jag skrev som ”ängeln med de brinnande händerna”<sup>479</sup> in i det sista, och det hela höll så när på att kosta mig både hälsa och familj. Den tog nästan fyra år att komponera, men åren har lärt mig dels att disponera såväl krafterna som tiden bättre, dels lett till större självkännedom och till det har fogats en hel del rutin och kunnande som gör att jag numera uppskattar tillblivelsetiden för en opera ”från ax till limpa” till runt 18 månader. Det får – i ljuset av många andras erfarenheter – ses som en förhållandevis kort produktionscykel, chockerande kort skulle nog någon tillägga. I historiens ljus är det emellertid fråga om eoner, de flesta stora mästerverk av Mozart tillkom under några månader, och sägnen hävdar att *Barberaren i Sevilla* färdigställdes av Rossini på mellan två och tre veckor. Går vi till mästaren Verdi så hade *Nabucco* (hans tredje opera) premiär 1842 och *Rigoletto* 1851, vilket bety-

<sup>478</sup> Toulmin, Stephen: *Cosmopolis. The Hidden Agenda of Modernity* University of Chicago Press 1990, s. 31-35.

<sup>479</sup> Citatet anspelar på en dikt av Björn von Rosen som 2005 blev en ”dramatiserad konsert”, med musik av Karin Rehnqvist.

der femton operor på mindre än tio år! Från och med andra halvan av artonhundratalet tog emellertid tonsättarna i regel längre tid på sig.

Den långa produktionstiden, som i mitt fall gällde för denna första opera, har ett problem som kan vara särskilt vanskligt när man, som jag gjorde då (jag avslutade min utbildning på Musikhögskolan i Stockholm våren 1982 och började skissa på operan 1984), befinner sig i början av sin tonsättartillvaro. På ett musikteaterseminarium någon gång i mitten av 1990-talet formulerade min kollega Thomas Lindahl, detta som att ”börja måla skrovet på ett slagskepp i fören, vidare hela vägen runt för att till sist hoppas ha samma färg i pytsen när man är tillbaka där”. Som tonsättare utvecklas man hela tiden, man blir förhoppningsvis skickligare men förändras också. Risken finns alltså att man till och med byter estetik under en så pass lång tid som fyra år och att det uttryckssätt man använde för de första tonerna känns helt främmande när det sista dubbelstrecket närmar sig. Frestelsen att bryta upp den inledande rälisen är emellertid för det mesta ganska lätt att hålla på avstånd – vid det laget brukar styckets ”deadline” vara farligt nära förestående och komponerandets ”mjölksyra” har en tendens att ta ut sin rätt. Själv brukar jag också vara dödligt trött på att under så lång tid ha badat i de egna musikaliska utdunstningarna att känslan enbart är lättnad snarare än separationsångest. Uppstår någon grämlelse över att inte ha lyckats inkorporera någon ny ”genialisk” kompositionsidé i partituret tänker jag istället att ”det får bli i nästa opera” eller vid ”revisionen av stycket inför följande uppsättningar” (en mycket fåfång och ytterst sällan uppfylld förhoppning).

Men, som sagt, med tiden ökar effektiviteten, rationaliteten, yrkeskunnandet och bästa fall även förfiningen i uttrycket, medan det personliga musikspråkets utveckling måhända stelnar en smula. Då inträder istället en annan mekanism. Kraven och förväntningarna såväl utifrån som inifrån stegras med åren – alltså den vulkaniska självkritik många tonsättare, liksom de flesta konstnärer, antingen föds med eller förvärvar – vilket kan leda till en förödande skaparångest. Att jag måhända överskattade min förmåga och tidsomfattningen arbetet skulle ta i anspråk när det gällde förstlingsverket till Norrlandsoperan var förvisso synnerligen besvärligt och en smula generande, men kunde kanske ändå vara mig förlåtet. Jag skrev ju, som sagt, hela tiden och för glatta livet. I slutet av 1990-talet fick jag emellertid en beställning på en klarinettkonsert för solisten Staffan Mårtensson och Gävleborgs Symfoniorkester. Jag hade tidigare skrivit ett stycke *Sette Peccati Mortali* (Sju Dödssynder) för samme Staffan tillsammans med pianisten Erik Lanninger, och det hade varit en alldeles utmärkt och mycket lycklig process trots mycket annat arbete, men den här gången slog kreativitetsbromsen till på allvar. Jag började en gång min musikaliska bana som klarinettist och att skriva en konsert var naturligtvis något av en riktig bågspänning och hetsande dröm, som visade sig bli till en mardröm i sin blandning av kejsarliga ambitioner och verkan av det konstnärliga självföraktets Jante-lag. I sju månader varade denna min *paralyse générale*, en vidrig tid av totalt ”stopp-i-röret”, spenderad antingen under ett mörkt täcke eller framför ett blankt papper, där Odens korpar Hugin och Munin satt på varsin av mina kutande axlar och väste i mina öron. Uruppförandet fick skjutas upp en säsong men till sist gav ändå krampen med sig. Resultatet, konserten *I Begynnelsen ...* är kanske inte det verk jag är allra mest nöjd med i hela min produktion, men det blev av, och min lilla triumf är att korparna togs med in i stycket. Soloklarinettisten beledsagas stundom av orkesterns två klarinettister, och speciellt i sista satsens solokadens flaxar de – som Odens korpar – runt solisten, en idé jag för övrigt tacknämligt stulit av min danske vän

och kollega Bo Holten.<sup>480</sup> (I det fallet, liksom så många andra, stöder jag mig tryggt mot Stravinskij och hans ofta citerade ”Bra kompositörer lånar inte, de stjäl”.<sup>481</sup>)

Kan sådana fador leda till någon lärdom var denna i mitt fall att jag alltsedan dess går till det vita pappret varje dag, istället för att fly in under täcket. Där händer ingenting, förutom att processen försenas lika länge som man stannar där, medan tiden framför det vita papperet eller datorskärmen faktiskt inte är bortkastad då man städar och organiserar bland sina papper och dokument eller utför andra mindre uppgifter samtidigt som hjärnan utför något slags ”bakgrundsarbete”. Numera varar i mitt fall den här märkliga och till synes improduktiva tiden i högst ett par månader, men jag går alltså till ”jobbet” varje dag och har lärt mig stå ut med denna skenbara stiltje.<sup>482</sup>

Om man varit tämligen delaktig i arbetet med texten tillsammans med librettisten, så finns också i regel redan under detta ”förberedande” en lös skiss på ett slags musikaliskt upplägg för verket, men själv brukar jag vanligtvis ändå inte komponera en ton förrän i princip hela librettot är färdigt. När man lägger upp arbetet kan man använda flera olika metoder och jag har själv använt fler än en. När det gällde de första operaverken var starten ofta ett slags ”songbook”, det vill säga jag tittade på höjdpunkterna i verket för att se om det var möjligt att direkt göra några riktiga ”hits” av dessa. Ibland kan nämligen idéer och ”inspirationer” ligga lagrade i hjärnan, eller kanske till och med i dokument och skisser, och vara möjliga att ”tas fram” vid ett sådant tillfälle. Sedan blir det till att bygga mer eller mindre sofistikerade och komplicerade broar och färdvägar mellan dessa toppar. På det sättet skrev jag *Hästen och Gossen* och barnoperan *Stadsmusikanterna 1995*. Arbetet med *Riket är Ditt* började också med komponerandet av några ”hits”, men eftersom den överordnade struktur jag konstruerat var ganska sträng medförde detta att arbetet mer och mer kom att övergå till en annan ordning, som jag idag nästan uteslutande tillämpar. Den lyder i korthet: Komponerandet börjar med första sidans första ord och avslutas med det sista. Det vill säga: Tonsättaren anträder själv samma resa som sin publik, jag behandlar de dramatiska ögonblicken i samma ordning som åskådaren kommer att möta dem, kort sagt: utifrån ”tonhuvudsperspektivet”, medan den förra metoden mer kan sägas representera ”partiturperspektivet”. Detta är ingen renodling, givetvis återstår mycket av planerandet och placerandet långt i förväg, när komponerandet ”börjar från början”, och i alla mina stycken har slutscenen tillkommit sist, något annat är nästan omöjligt att tänka sig då ju alla bitar så att säga ”måste vara på plats” innan man sätter styckets sista ton. Det är heller ingen kvalitetsstämpel, kanske snarare tvärtom. Jag hade gärna velat, att likt till exempel Alban Berg i fallet med *Wozzeck* (som skrevs under sju år 1914-22 och framfördes första gången 1925) haft tid – och ork – att bara betrakta ett nyss färdigt operapartitur som en ”första genomskrivning” av ett stycke och sedan ha ännu några år att gå igenom och revidera, till och med

<sup>480</sup> Holten, Bo: *Klarinettkoncert* (1987) Edition Wilhelm Hansen, København. Finns inspelad på Chandos CD 9272 (1994). *In the Beginning ...* finns också inspelad på CD:n *Clarinetto Con Forza*, Phono Suecia PSCD 168 (2006). Den fick faktiskt en ”Grammis” det året för bästa ”klassiska” produktion, så torkan resulterade alltså ändå i något!

<sup>481</sup> Ett aldrig belagt citat som dock omnämns till exempel i Duckworth, William: *Talking Music* Da Capo Press (1999) s. 450. Citatet brukar också i olika versioner (konstarter) tillskrivas Oscar Wilde, Pablo Picasso, Ernest Hemingway med flera. Källan är förmodligen T S Eliot som i essän ”Philip Massinger” i samlingen *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* (1920) skrev: ”Immature poets imitate; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different.”

<sup>482</sup> Min hustru döpte den ganska tidigt till ”Knasen-läsarperioden” (eftersom jag brukade tillbringa delar av den med att läsa gamla serietidningar som jag påstod att jag ”städade” bland).



radikalt förändra, delar av sitt verk. Men den tiden brukar aldrig stå till buds, och i mitt fall har jag – som sagt – dessutom redan fått mer än nog av min musik vid det laget. Det är dock ganska lätt att konstatera att rent operahistoriskt är det en mycket vanlig metod att börja från början och skriva till slutet. Richard Strauss började komponera första akten av *Der Rosenkavalier* samtidigt som Hofmannsthal slet med texten till de följande:

Garmisch, 22. Mai 1909

*Lieber Herr von Hofmannthal!*

Der erste Akt ist in der Rohskizze so gut und fertig: ich erwarte mit Ungeduld den zweiten und dritten. [...]

In Eile Ihr herzlich grüßender Dr. Richard Strauss<sup>483</sup>

Han var vidare ett år senare färdig med partituret till denna andra akt medan han otåligt väntade på den avslutande:

Garmisch, den 23. April 1910

*Lieber Herr von Hofmannthal!*

Ich bin in Garmisch und warte mit Schmerzen auf den III. Akt! Die Partitur des II. ist schon in Druck! [...]

Dr. Richard Strauss<sup>484</sup>

Såväl Berg i fallet med den senare operan *Lulu* och Puccini med *Turandot*, hade en bit kvar till slutstrecken när de rycktes bort, liksom Mozart när det gällde hans *Requiem*, så höga föredömen saknas inte heller här.<sup>485</sup> Vad som förvånar åtminstone mig, är att de vågar börja komponerandet utan att ha hela librettot i sin hand, något som tyder på ett ovanligt stort ömsesidigt förtroende mellan librettist och tonsättare, eller alternativt – på viss hybris (och givetvis ett enormt stort kunnande) hos den senare, (alltså i första hand Strauss) men det är ju samtidigt lite upphetsande att förstå att Hofmannsthal alltså skrev librettot till en av 1900-talets mest spelade operor medan tåget så att säga redan var i rullning.

Garmisch, 2. Mai 1910

*Lieber Herr von Hofmannthal!*

Ich beginne jetzt mit der Komposition des III. Aktes. Der Schluß hat noch Zeit. [...]

Mit herzlichen Grüßen Ihr Dr. Richard Strauss<sup>486</sup>

<sup>483</sup> Strauss, Richard, Hofmannsthal, Hugo von: *Briefwechsel* Atlantis Verlag Zürich 1952, s. 55-56.

Hammelmann, Hanns & Osers, Ewald (transl.): *The Correspondence Between Richard Strauss and Hugo Von Hofmannsthal* William Collins Sons and Co. Ltd, London 1961/Cambridge University Press 1980 s 33-34: "Dear Herr von Hofmannthal, The rough sketch of the first act is as good as finished: I am now impatiently waiting for Acts II and III. [...] In haste, with kind regards, yours RICHARD STRAUSS".

<sup>484</sup> Strauss & Hofmannsthal (1952) s. 81.

"Dear Herr von Hofmannthal, I am in Garmisch and am in agonies waiting for Act III! The full score of Act II is already with the printer!" [Hammelmann, & Osers (1961/1980) s. 53-54.]

<sup>485</sup> De tämligen omfattande skisserna till tredje akten av Bergs opera *Lulu* låg länge inlåsta i ett skåp hos hans änka Helene, men efter hennes död 1976 gjorde österrikaren Friedrich Cerha en treaktersversion som mycket noga följer Bergs anvisningar och är den som används när "treakters-Lulu" alltsedan urpremiären 1979 uppförs (fortfarande förekommer dock även uppsättningar av "torson" – med två akter). Sista akten i Puccinis *Turandot* fullbordades av den i huvudsak i Tyskland utbildade Franco Alfano, men vid premiären 25 april 1926 lär dirigenten Arturo Toscanini ha avslutat förställningen i mitten av tredje akten (två takter efter orden "Liù, poesia!") och vänt sig till publiken med orden "Här lade mästaren ned sin penna". När det gäller Mozarts *Requiem* är det föremål för en tämligen omfattande mytbildning. Sant är emellertid att Mozarts elev Franz Xaver Süßmayr, på uppdrag av Mozarts änka Constanze, och med ett litet bidrag av en annan Mozartelev – Joseph Eybler – utfört nära hälften av arbetet med det omfattande verket, antingen efter mer eller mindre utarbetade skisser, eller som i fallet med de sista satserna, helt efter eget huvud "i mästarens anda". Det finns efter denna första, även andra versioner av stycket.

<sup>486</sup> Strauss & Hofmannsthal (1952) s. 82.

"I am starting now on composing Act III. There's no hurry about the end." [Hammelmann, & Osers (1961/1980) s 55.]

Att skapa verket likt en resa färdandes i samma riktning som den tänkta publiken har alltså varit en mycket fruktbar metod för mitt vidkommande, och uppenbarligen för många före mig. Den är också rätt spännande och har vissa likheter med den flodfärd som förekommer som en själva dramats metafor, alltså från lugnvattnet och med den ökande strömmen. Även denna resa har en ”point-of-no-return” där ingen väg bakåt längre erbjuds och bara den avslutande striden återstår, och resan kräver också minutiösa förberedelser och omsorgsfullt packat bagage.

#### 4.2.1 Att tonsätta en operatext

Processen att tonsätta en operatext kan, precis som i fallet med den som gäller för översättning, för enkelheten och översiktlighetens skull också den kunna sägas omfatta tre steg (eftersom alla goda ting alltså tenderar att vara tre!). I översättningsprocessen kallas stegen till exempel av Eugene A. Nida för *analys*, *överföring* respektive *återskapande*, Rune Ingo kallar det sista steget *bearbetning*, något en operatonsättare kanske också skulle kunna benämna det, men välja att döpa om steget innan till *tonsättning*.

##### *Analysen*

Om uppdraget är något så när väl definierat, och texten, i någon form, föreligger, så är det första tonsättaren företar sig således ungefär detsamma som så omsorgsfullt beskrivs i översättaravsnittet, nämligen att göra en mycket noggrann *analys* av den text som ska utarbetas till ett musikdramatiskt verk. I det fall librettisten skapat denna text i ett nära samarbete med tonsättaren är förmodligen en stor del av detta analysarbete redan gjort. Att sätta sig in i, och planera arbetet för tonsättning av, en operatext är dessutom någonting som normalt aldrig sker efter någon slags principer eller manual utan för det mesta tämligen intuitivt (eller för att tala med Hans Larsson, genom att lita till ”syntesen av tanke och känsla”). Att jag nu går igenom denna textanalysprocess utifrån bland annat de hermeneutiska ”rättesnörena” betyder inte att en sådan checklista någonsin legat framför mig på arbetsbordet utan att jag, när de nu dykt upp, insett att: – Ja, just så brukar jag faktiskt tänka! men också i något fall: – Jo, just så borde jag nog ha tänkt! *Enom* (i det här fallet mig själv) *till straff och androm till varnagel!*

En botanisering bland Steinar Kvaales *sju rättesnören för hermeneutisk tolkning*<sup>487</sup> med början bakifrån och ur ett texttonsättningsperspektiv, ger vid handen att det sista ”rättesnöret” – att varje tolkning innebär förnyelse och kreativitet – (*Jedes Verstehen ist ein Besserverstehen*) närmast är en förutsättning för att ge sig in i arbetet. Man måste alltså tro sig om att ha något att tillföra med sin läsning och uttolkning, och att man (som tidigare påpekats – med McKees ord) inte besudlar texten. Men detta innebär också, i positiv mening och med Eco, att varje läsning innebär ett mottagande och en möjlighet.

Det näst sista talar om att det inte finns någon förutsättningslös tolkning av en text, något som också är rätt uppenbart eftersom läsningen och analysen ytterst syftar inte bara till en förståelse utan ett berikande av den genom tonsättning, alltså en väldigt tydlig ambition med tolkningen. Det är däremot inte fråga om en *adaption* av texten, den är ju skapad för att tonsättas.

<sup>487</sup> Kvale 2009, s. 226, se också kapitel 2 om översättning.

De två närmast föregående rättesnören, att man ska ha kunskap om textens tema och att den ska betraktas som autonom och förstås utifrån sin egen referensram, är tillämpliga och viktiga men ingår snarare i förarbetet och i det att man samarbetar med och lär känna sin librettist, något som tagits upp tidigare. Man får till exempel verkligen hoppas att kunskap om textens tema snarare är en förutsättning för samarbetet än något man först vid den här tidpunkten väljer att förkovra sig i.

Det andra rättesnöret, uttolkarens strävan efter ”en god *gestalt*, till ett inre sammanhang, i texten utan logiska motsägelser”, kan i just det här fallet behöva modifieras något. När det gäller texter med vissa konstnärliga uttryck, är ju dessa egenskaper inte alltid nödvändiga eller ens önskvärda så då måste här tilläggas att tonsättaren som uttolkare måste finna *sin egen* goda (i det här fallet) ”gestaltning”, *sitt eget* inre sammanhang och utan *ofrivilliga* logiska motsägelser. Här är därför också plats att begrunda Rune Ingos råd till översättaren om att göra en noggrann så kallad ”kopplingsanalys”<sup>488</sup>, det vill säga att reda ut vad varje ord, handling och omnämmande syftar till och på. Är den ”han”, ”hon” eller ”den” jag tror det är, eller kan något annat eller någon annan avses? Vad menas med den eller den metaforen och vem eller vad syftar den på eller är den riktad till? Uppstår tvivel på någon sådan punkt är det bäst att reda ut det innan tonerna är satta och för det mesta har man ju upphovspersonen till dessa tankar på telefon- eller mailavstånd. Har man av någon orsak inte det, får man helt enkelt bestämma sig ändå, så att säga på grundval av det föreliggande beslutsunderlaget, men därutöver också vara beredd på att i framtiden försvara denna sin tolkning. Det är inte nödvändigtvis så att varje liten syftning påverkar det explicita i tonsättningen, men det är inte särskilt angenämt att på en fråga från en regissör, dirigent, sångare eller den förvånade librettisten själv bli beslagen med att uppenbart ha missförstått eller helt enkelt missat någon elegant implikation eller dubbeltydighet i en tonsatt text. Värre än det är ändå att man kan ha gått miste om ett tillfälle till en lika elegant ”musikalism”. Som tonsättare får man ju i mycket hög grad ”sista ordet” när det gäller texten och dess uttolkning, Gefors konstaterar till och med att:

... det är nästan omöjligt att fastställa intrigen innan tonsättaren gjort sitt. [...] man kan likställa tonsättarens arbete med regi inom partiturets ram ...<sup>489</sup>

Det är med andra ord ett ansvar som kräver sin tribut i form av omsorgsfull beredning av besluten, här som annorstädes.

Det första rättesnöret, slutligen, handlar om den ”hermeneutiska cirkeln” eller rätteligen ”spiralen”, den process som är så grundläggande för det mesta konstutövandet. Häri kan också inräknas det fjärde rättesnöret – att man prövar deltolkningarna mot meningen hos texten som helhet och kanske mot andra texter av samme författare. Som när målaren ägnar tid åt en liten detalj på duken och sedan tar några steg bakåt för att se den i sitt sammanhang för att åter dyka in i detaljarbetet, och därefter på nytt titta från ett visst avstånd. Att förstå världen genom att omsorgsfullt granska ett sandkorn och att inse sandkornets sanna väsen genom ett teleskop, att gå från delen till det hela och därefter från helheten in i detaljen om och om igen, varje gång med ett tillskott av vetande är en del av tolkningsvetenskapens – hermeneutikens – innersta kärna och dess kanske främsta instrument. Att nå universell kunskap genom intensiva studier av det

<sup>488</sup> Ingo 2007, s. 55.

<sup>489</sup> Gefors 2011, s 40.

partikulära – ett slags Sherlock Holmesmetod alltså – är också, grovt förenklat, kännetecknade för ett *fenomenologiskt* förhållningssätt, som en tonsättare med fördel kan tillägna sig och bruka också i andra sammanhang. Det ständigt pågående perspektivbytet gäller sedan vidare in i arbetet även för Toulmins tre andra motsatspar (ovan): det *lokala/globala*, *tidsbundna/tidlösa* och det *talade* (i det här fallet ”det *sjungna*” och ”det *spelade*”) alltså ”det i realtid uppfattade” visavi det *skrivna*. Nu blir man varken fenomenolog eller hermeneutiker av att syssla med operakomponerande, därtill är dessa vetenskaper, eller till och med kunskapsfilosofier, alltför omfattande, mångfacetterade och flerskiktade. Men man kan försiktigtvis, och ofta med viss framgång, pröva att använda de redskap och tankar som Gadamer, Husserl eller Ricœur tillhandahåller för att förstå vad man håller på med – *Jedes Verstehen ist ein Besserverstehen!*

Går det då att fullt ut förstå och in i minsta detalj omfatta en text man avser att tonsätta? Det enkla, men ytterst sällan sanningsenliga svaret är naturligtvis – ja. Annars kan man ju knappast göra anspråk på att verkligen tillföra något konstnärligt mervärde. Ett mer komplicerat, uppriktigt och pragmatiskt svar är – så långt det är möjligt. Att säga sig helt och hållet förstå något skrivet av en så pass associationsrik, bildad och djupt originell poet och dramatiker som Magnus Florin är ett gränslöst anspråk. Att påstå sig till fullo kunna tränga in i uppfinningsrikedomen och den halsbrytande metaforiken hos Kerstin Perski och vara i stånd att dela all den livsvisdom, beläsenhet och ”faiblesse för det skurrila” som kommer till uttryck i Maria Sundqvists texter eller att begripa alla språklekar eller omfatta de erfarenheter som den fullständigt tvåspråkige litteraturprofessorn, och ständige flyktingen Ariel Dorfman med sina trefaldiga medborgarskap, formulerar i sina dikter och i sin dramatik, ligger långt bortom min möjlighetshorisont, med eller utan hjälp av aldrig så stor inlevelseförmåga och fantasi. Jag kan bara arbeta så mycket jag förmår med det målet för ögonen, helt enkelt göra så gott en kan och hoppas att det räcker, och Hans-Georg Gadamers ord ...

Det räcker att säga att man förstår *annorlunda*, i den mån man över huvud taget förstår.<sup>490</sup>

... kan då utgöra tröst och vägledning eller så tänker man som vi gjorde när vi stämde våra instrument i de grupper där jag medverkade på 1980-talet: ”*Close enough for jazz ...*”

### *Tonsättningen*

Rune Ingo konstaterar om de tre stegen i översättningsprocessen att den mellersta ”är mest förborgad och svårast att undersöka”.<sup>491</sup> Den iakttagelsen får väl i en överförd bemärkelse sägas gälla också för tonsättningsprocessen. När analysen av den text som är tänkt att tonsättas är klar, fattar tonsättaren, ofta på tröskeln till sin kompositionsstudio, den kunskapsförståndandes hand, tar farväl och stänger vänligt men bestämt dörren bakom sig. Jag har iakttagit det så många gånger på seminarier och frågestunder hur tonsättaren konfronteras med detta sitt beteende och frågas om varför man inte får följa med in i det obskyra. Svaret blir för det mesta detsamma, ”men ... jag tycker inte att det är så intressant!” syftande på vad som sker där inne – själva komponerandet, pennan-mot-pappret. Ett sådant svar föranleder framför allt två reflektioner: Dels så är den vanligaste frågan en tonsättare brukar få av en intresserad icke-komponerande ”allmänhet”: Hur gör du? Hur går det till? Varför skrev du ett *ess* och inte ett *e*? eller ”Hur tänk-

<sup>490</sup> Gadamer 1997, s. 143.

<sup>491</sup> Ingo 2007, s. 29.

te du då?”. Dels så tillkommer privilegiet normalt den frågande snarare än den tillfrågade att avgöra om frågan eller svaret är intressant eller inte (försåvitt inte intervjuoffret är en medie-tränad politiker). Förklaringen till avvisandet är enkel – och komplicerad.

Enkel såtillvida att hela arsenalen av tonsättarens yrkeshemligheter dväljs där i det fördolda, till skillnad, om än inte helt och hållet så ändå till stor del, från vad som är fallet för till exempel översättaren. När Thomas Warburton kan karaktärisera sig själv som en ”en litteraturens rökare” som kan vara ”nyttiga och bra, om de kan sitt yrke”<sup>492</sup> så rids och drivs tonsättaren av ett yttre såväl som ett inre krav på originalitet och personligt uttryck. Min mor brukade berätta en historia om en av alla dessa kokerskor som borgerskapet hyrde när det skulle bjudas på fint kalas hemma, och som vid frågan från den intresserade och nyfiket snokande husfrun: ”Hur gör fru Andersson när hon lagar sina underbara såser?” svarade ”Å, det är så lätt, så lätt!” i det hon vred kroppen så alla de åtråvärda hemligheterna omsorgsfullt doldes. Just så tänker måhända också en tonsättare som, likt kokerskan, är frilans och ständigt på jakt efter nya uppdrag.

Komplicerad, såtillvida att metoderna *äro legio*, som det brukar heta, det vill säga minst lika många som tonsättarna. Någon trallar fram tonerna vid pianot medan en annan skaver in textens stavelser i sina mödosamt uträknade tonlängds- och tonhöjdsmatriser. Somliga vändas i veckor över valet mellan tonalternativen när andra fångar det i flykten och åter andra kastar tärning, alltså använder ”aleatorisk kompositionsteknik”. En del tonskalder öser sin inspiration ur trenne tämligen välkända källor och återfinns därför baskerförsedda komponerandes i skogen tillsammans med flickan och flaskan<sup>493</sup>, där andra gör komplicerade datorprogrammeringar, eller har uppfunnit metoder att med fingerrörelser på en iPad, eller till och med en så kallad ”smartphone”, på så sätt alstra toner färger och klanger.<sup>494</sup> Att avgöra vilken av alla dessa tillvägagångssätt som är musikdramatiskt effektivast, de intuitiva eller de nogsamt teoretiskt kalkylerade, eller ens förstå och höra skillnaden i utfallet, kan ofta vara närmast omöjligt. I en nyhetstörstande värld där en allt intensivare kamp om det mer och mer diversifierade mediala utrymmet råder, är emellertid en spektakulär verkets *poetik* för det mesta ett framgångsrecept. Det gör att det lätt kan kännas lite ”beige” att påstå att orsaken till valet av *ess* framför *e* var åsikten att ”det lät bättre” jämfört med att redogöra för det som utfallet av en komplicerad primtalsalgoritm dopad med en exakt hexadecimal angivelse av Rainer Maria Rilkes födelseort eller tidpunkten för bombdådet i korsningen Bryggargatan/Drottninggatan i Stockholm 2010.

Komplicerad också därför att processen i stort sett trotsar det mesta av beskrivning. De flesta som strävat efter att fånga *Euterpe* i flykten, det vill säga faktiskt provat att föra någon form av kompositionsdagbok, brukar upptäcka att musikens musa inte helt frivilligt låter sig fjättas. Jag försökte verkligen under *Hästen och Gossen* och fann att den bara kom att i stort sett användas som terapi när inspirationen tröt. Medan tonerna flödade gavs aldrig vare sig tid eller ro att teckna deras framfart. Det besvikna konstaterandet efteråt blev att i dagboken bara nedskrivits långa teoretiska och högtflygande resonemang om helt ovidkommande saker. Då

<sup>492</sup> Warburton 2003, s. 1.

<sup>493</sup> Fritt efter Povel Ramels monolog ”Rock-Fnykis” (numret där ordet ”lingonben” förekommer första gången), uppförd av Martin Ljung 1958 i revyn *Karl Gerhards Eriksgata* (som utgjorde tältversionen av Idéonrevyn *Kråkslottet* fr. 1957).

<sup>494</sup> Något den ultrabegåvade och därför rättmätigt belönade innovatören och tonkonstnären **Jesper Nordin** lyckats utföra med sin ”app” *Gestrumet* (2007). Jag är djupt imponerad och fruktansvärt avundsjuk!

Det finns ett begrepp i äldre litteratur för just den sortens ”konstnärlig avund” nämligen *Odium Figulinum* som, till skillnad mot exempelvis ”vanlig enkel missunnsamhet” syftar på det man inser är fullständigt ouppnåeligt för en själv.

det gällde dokumentationen av tillblivelsen och utkomponerandet av *Skuggorna och Ljusen* ålade jag mig ett betydligt större mått av konsekvens och stränghet, eftersom verket ingår som en del av den här studien. Ändå är även där resultatet påfallande magert och dessvärre frukten av mycken, i och för sig ambitiös, noggrann och förmodligen hyfsat sanningsenlig, efterkonstruktion. Den här erfarenheten delar jag dessutom med många kolleger, men filosofen Hans Larsson manar åter till besinning:

Var icke för bröstganges med dina definitioner. Du vill hafva sanningen i handen: godt och väl — om du kan! Lifvets hemlighet är som en fågel i skogen. Håll dig icke bland dem som rusa fram oskickligt och vilja hafva honom lefvande eller död. Du skall nalkas försiktigt och hålla dig stilla — så får du höra honom sjunga!<sup>495</sup>

Naturligtvis skulle man kunna tänka sig att bedriva den slags ”*think aloud*”-forskning som är i vardande på översättningsområdet också inom exempelvis författande, målning (bildskapande), scenkonst i alla dess former eller musikkomponerande, men frågan är om det skulle ge några användbara forskningsresultat eller utfall. En svårighet är till exempel att finna den tonsättande (skrivande, eller målning) Fru Andersson som är beredd att dela med sig av sina säs-recept, en annan att såväl utgångspunkter, som metoder, färdvägar och förväntningar på det uppnådda resultatet är så pass varierande att jämförelser kan bli oerhört vanskliga. En möjlighet vore att jämföra olika tonsättningsprocesser av samma textunderlag, en situation som i något avseende kunde liknas vid olika regissörers uppsättning av samma pjäs, musikers eller dirigenters tolkningar av samma musik eller – översättares av samma ursprungstext. Men också i det fallet skulle det nog vara svårt att hitta villiga tonsättare, eftersom själva situationen antagligen skulle kännas alltför ”riggad”. Kanske kan snarare konstnärlig forskning, som det här arbetet är ett exempel på, ge en möjlig vägledning, då nämligen tonsättaren, det vill säga i det här fallet jag, kan beforska sin egen process. Det besinningslöst subjektiva kan då alltså ge en fingervisning om det objektiva, eller med andra ord *att nå universell kunskap genom intensiva studier av det partikulära*. ”Lifvets hemlighet är som en fågel i skogen.”

Erkänner man nu en så banal sanning som att en inte försumbar andel av de tiotusentals val man tvingas göra därinne i sitt *camera obscura* bland de vita pappren, flimrande datorskärmarna och PostIt-lapparna har sin grund i tämligen triviala omständigheter istället för de djupt konstnärliga begrundanden man skulle önskat, återstår ändå att redovisa så många som möjligt av de val som faktiskt är föremål för omsorgsfulla överväganden.

- Man kan välja att gå med prosodin, utmana den eller rent av bekämpa den.
- Man kan välja stavelsebetoningar och betoning av ord i meningar i överensstämmelse med, eller i motsats till, förväntningar, konvention och egna eller (till och med librettistens) preferenser och önskemål.
- Man kan välja att sätta textpartier i relief, att överlagra (och därmed diffundera) eller överrösta dem. (Att viss ”ofrivillig” överröstning sker till följd av överoptimistisk eller, i värre fall – okunnig – instrumentering, räknas inte in här.)
- När det gäller undertexter kan man välja att framhäva, dölja eller till och med ifrågasätta/desarmera, det vill säga – neutralisera – dessa, och man kan dessutom tillföra helt ”egna”.

<sup>495</sup> Larsson 1892/1997, s. 67.

- Man kan dessutom tillämpa dessa sina val i stavelser, ord, meningar, satser, repliker, scener, akter eller konsekvent i hela verk, och – vad bättre (eller värre) är – man kan om man så önskar – och *bör* – hela tiden skifta och variera denna sin stånd- och utgångspunkt. Det finns nämligen ingenting så sataniskt tråkigt som ett musikdramatiskt verk som konsekvent tillämpar *ett* enda förhållningssätt till prosodisk följsamhet, monodi eller polyfoni och undertexter.

När dessa val är gjorda, eller under det att dessa val begrundas, bör man också tänka över vilken typ av musikdramatiskt förhållningssätt till tid ("operans imaginära tid") texten ska flöda i, till exempel det Gefors kallar *löptid* (= "recitativ/transportsträcka"), *stopptid* (= "aria") eller *stegtid* (= "Wagner-flöde").<sup>496</sup> Av yttersta vikt är också att beakta "afvekslingens princip"<sup>497</sup> eller som samme Gefors skriver: "Omväxling som formprincip ska inte underskattas i opera."<sup>498</sup> Lika tråkigt som en föreställning med ett genomgående och strängt konsekvent förhållande till textbehandlingen är en som likt ett godståg genom natten timme ut och timme in tuffar på i samma fart och samma riktning, oavsett vad texten antyder. Det blir mycket likt en resa genom *Orestien* i tondräkt signerad ett svenskt dansband, eller för att tala med Irving Mills ord till Duke Ellingtons musik: "... *it don't mean a thing if it ain't got that swing!*"

Personligen brukar jag ägna mest tid och möda åt tonmejslingen i "*stopptids*-avsnitten" alltså de som också skulle kunna benämnas "arior" (eller duetter, eller eventuellt vissa typer av ensembler). Dessa "show-stoppers" kräver rätt mycket för att överhuvudtaget ha verkan, det måste verkligen kännas motiverat och ha en tydlig dramatisk orsak. Här brukar jag efterfråga någon form av "verskonst" från mina librettister, inte nödvändigtvis bunden eller rimmad vers (något jag i och för sig gärna tar emot) utan mer av ett "högt språk". Det är nämligen – åtminstone enligt min erfarenhet – oerhört svårt att få "tiden att stå still" med hjälp av tonsatt tal-språksprosa, och den får heller inte göra det särskilt länge, då "arian", oavsett kvalitet, "dämmer" flödet. I det fallet kan man faktiskt lära mycket av Puccini. Tidigare i operans historia kunde arior vara ändlösa, men hans är nästan undantagslöst korta, ofta häpnadsväckande korta, "Un bel dì" (ur *Butterfly*) är faktiskt en av de längre med strax över fyra minuter, "Tu che di gel sei cinta" och "Nessun Dorma" (*Turandot*), "E lucevan le stelle" och "Vissi d'arte" (*Tosca*) är alla runt tre medan "O mio babbino caro" (ur *Gianni Schicchi*) bara är cirka två minuter lång! De flesta av dessa rusar sedan vidare, egentligen utan några "gluggar" för applådtack och bisseringar. (Det brukar det nu bli ändå, men det var uppenbart inte vad han tänkte sig, eller ... nåja!) I just den musikaliska struktur som är *stopptidens*, kan man vidare kanske tillåta sig att göra mest våld på prosodin, alltså vad Carl Dahlhaus bland annat avser då han menar att sången förstör en texts normala sätt att fungera:

[...] the form (the rhythmic and syntactical structure) of a text, which is inseparable from the content, is largely destroyed in opera and replaced by a different form with a musical foundation.<sup>499</sup>

Även om Dahlhaus menar att det gäller för operan som helhet ("this is as true for the text of a single aria as for the action of an entire opera") så framhåller han speciellt arian. Detta äger sin sanning inte minst på grund av att ariatexten alltså ofta bygger på ett slags poesi som, för att

<sup>496</sup> Gefors 2011, s. 69.

<sup>497</sup> Lorentzen 1996, s. 40.

<sup>498</sup> Gefors 2011, s. 90.

<sup>499</sup> Dahlhaus 1995, s. 101.

citera Tomas Tranströmer i en intervju, är ”egentligen ingenting annat än en kreativ lek med ord”, alltså inte i första hand ett ”normalt” språkligt flöde, utan något som kan bryta mot såväl rytm och syntax. Att göra våld på prosodin betyder i korthet att förlänga och förkorta stavelser och ord, att gå emot och variera betoningar och meningens, satsens eller ordets höjningar och sänkningar eller helt enkelt att fullständigt strunta i hur det hela ”normalt” skulle reciteras och istället underordna det ett musikaliskt uttryck. Oftast ligger de här partierna så frilagda att orden och meningen kan uppfattas ändå och textupprepningar förekommer ofta, något till exempel Puccini dock är mer restriktiv med.

Hur gör man då, när man skriver en odödlig melodi till en aria som en hel värld kommer att gråta åt eller gatpojarna i Prag att vissla? Den konsten har nog dessvärre inget recept jag kan lämna ut, helt enkelt därför att jag inte äger det. Men det finns andra som verkligen har förmågan att skänka världen dessa oskattbara tonslingor, och en som verkligen välsignats med gåvan att kunna fabricera dessa melodier som låter som de alltid funnits är Georg Riedel. På frågan ”hur han gör” blir svaret att han noga tillämpar de regler för melodibyggets proportioner han lärde under de kompositionslektioner han tog för Karl-Birger Blomdahl (själv kanske inte främst känd som någon ”melody-maker”). Däremot var han alltså en uppskattad och uppenbarligen berikande lärare. Riedel berättar vidare hur han lärde sig pröva varje möjlighet och att ett enda felaktigt, eller bara felplacerat, intervall kan spoliera en hel komposition.<sup>500</sup> Jag tillämpar också dessa regler, men dessvärre utan att ha tillgång till några silverkolor att ladda i loppet, vilket inte hindrar att jag ibland kan känna en sällsam lycka när jag tycker mig, efter att verkligen ha prövat alla möjligheter och intervall (*e* istället för *ess*), verkligen ha ”fått till det”. Min omgivning, sångare och publiken brukar däremot ofta i stället uppskatta helt andra partier än de jag lagt denna stora energi på, något man helt enkelt får leva med. När det gäller Riedels melodier kan jag bara avundsjukt sucka som Salieri inför Mozarts geni i Peter Shaffers pjäs *Amadeus*:

*I was staring through the cage of those meticulous ink strokes - at an absolute beauty.*

Att komponera partier i, vad Gefors kallar, *löptid*, alltså ett slags recitativisk struktur, är något som ofta innebär att avfyra stora textkaskader av informativ karaktär och därför en struktur där åtminstone jag i huvudsak brukar följa talets såväl tonhöjdsvariationer som rytm och betoningar. Gefors menar (liksom jag) att musiken här ”inte aktivt formar handlingen”<sup>501</sup>, och detta tar heller inte särskilt mycket av kompositionstiden eller ens energin i anspråk vilket naturligtvis kan kännas som en blasfemi, när sångare sedan ska försöka lära sig dessa ord- och tonmassor och återge dem. De har, å andra sidan, just karaktären av musikaliskt ”mindre intressanta” transportsträckor med relativt låg ”specifik vikt” och övervägandena mellan *e* och *ess* är här inte särskilt noggrant gjorda eller ens intressanta. Ett sådant parti skulle kunna liknas vid en gistgård, alltså den slags konstruktion bestående av krokklädda stolpar där man hänger upp fiskenäten och vittjar dem. Om *ess*:et så att säga utgör en av stolparna och inte i den nätlika ton-texturen emellan dessa, blir det däremot nej om någon vill sjunga ett *e*. Då är det *ess* som gäller. Ingetdera av de två tidsbegreppen *stopptid* respektive *löptid* är särskilt svårt att förstå eller ens komplicerat att förklara och har dessutom egentligen inte så mycket med musikdramats fram-

<sup>500</sup> Riedel, Georg: Telefonsamtal med Jonas Forssell, 19 feb. 2015.

<sup>501</sup> Gefors 2011, s. 69.



åtskridande och utveckling att göra. Mellantinget *stegtid* däremot, kräver en betydligt mer omfattande analys, eftersom det är så dunkelt och mångbottnat. Gefors skriver:

I *stegtid* förs handlingen framåt steg för steg och detta tar mer tid än handling i realtid. Det är ett målinriktat handlingsförlopp med korta stopp. Kombinationen av musikalisk utvidgning och fokusering på väsentligheter i storyn har gjort *stegtid* till det normala i modern opera (musik till handling).<sup>502</sup>

I en klassisk operastruktur, även kallad ”nummeropera” grovt räknat fram till cirka 1850, kunde ett ”nummer” antingen kontempera över ett tillstånd eller, antingen det gällde en soloaria eller en ensemble, i något avseende ”föra handlingen framåt”. I det senare fallet är dessa ”nummer” mycket ofta tredelade; först ett *recitativ* som innebär information, följt av en *aria*, som innehåller en diskussion, som också kan vara en vända, och avslutas med en tempohöjning, ofta kallat *stretta* eller *cabaletta*,<sup>503</sup> som signalerar ett beslut, och därmed en aktion, eller snarare – en impuls *till* en aktion. I nummeroperan skedde aktionen för det mesta utanför själva scenen, och den som just fattat sitt beslut avslutade då det hela med att tåga ut fast beslutet att göra något, varpå nästa nummer inleddes med att någon annan kom in med information om att detta något hade skett.

Ett välkänt exempel på denna tredelade ariaform är Grevens Recitativ och Aria (No. 18) ur Mozart och Da Pontes *Figaros Bröllop*. Först kommer informationen ”Hai già vinta la causa, Cosa sento? ...” (”Har han segrat i saken? Hör jag riktigt? ...”) som utgör *recitativet*,<sup>504</sup> därefter funderingen i *arian* ”Vedrò mentr’io sospiro, Felice un servo mio? ...” (”Ska jag behöva lida och se betjäntens lycka? ...”) följt av tempohöjningen i och med beslutet, ”Ah no! lasciar in pace, Non vo’ questo contento ...” (”Nej, du står vid din avgrund. Mitt hat du lyckats väcka ...”).<sup>505</sup> Likadant är det med Leonoras Recitativ och Aria (No. 9) ur Beethovens *Fidelio*. Recitativo, det vill säga information ”Abscheulicher! Wo eilst du hin? ...” (”Du vidrige! Du rusar vart? ...”) följt av Arians vända ”Komm, Hoffnung, lass den letzten Stern, Der Müden nicht erbleichen! ...” (”Bliv kvar, o hopp, mitt enda värn då natt fördunklar själen ...”) och det tempohöjande beslutet ”Ich folg’ dem innern Triebe, Ich wanke nicht ...” (”En inre kraft mig driver, jag trotsar allt ...”).<sup>506</sup>

Verdis opera *Trubaduren* från 1852 brukar omtalas som det verk i hans stora produktion som står med ett ben i varje läger, det ena i den gamla nummeroperatraditionen i Donizettis efterföljd medan det andra trevar sig in i den nya tidens mer genomkomponerade struktur, ett verkligt ”gränsverk” alltså. Finalen av Akt III exemplifierar emellertid denna tredelning. På trappan till det lilla kapellet kommer Ruiz med information: ”La zingara, Vieni, tra ceppi mira! ...” (”Zigenerskan ... kom se, med bundna händer ...”) varefter Manrico utbrister i den berömda *arian* ”Di quella pira l’orrendo foco ...” (”Skyhögt mot himlen lågorna flamma, ...”). Denna går ganska raskt och brukar därför ofta kallas för ”Strettan”. Den slutliga tempohöjningen och ak-

<sup>502</sup> Gefors 2011, s. 69.

<sup>503</sup> Såväl *stretta* som *cabaletta* används också som term för ”snabba arior” i allmänhet.

<sup>504</sup> Ska man dessutom vara noggrann, och det ska man, är den första delen av detta recitativ av typen *secco* och den avslutande ett så kallat *recitativo accompagnato*.

<sup>505</sup> Ur Birgitta Rydholms översättning.

<sup>506</sup> Ur Lars af Malmborgs översättning.

tionen sker dock först när Ruiz kommer med sina beväpnade män ”All’ armi! eccone presti A pugnar teco, teco a morir.” (”Till vapen! Här stå vi redo att kämpa, för dig dö i strid.”).<sup>507</sup>

Den här strukturen, som ju strängt taget innehåller alla Gefors tre tidsbegrepp, först *löptid* (recitativ), därefter *stopptid* (aria) och avslutas med ett slags *stegtid* (stretta/cabaletta), men där texten också har helt olika karaktär, alltså *information*, *kontemplation/diskussion*, respektive *beslut/aktion*, förekommer också i moderna kommentarer till äldre operaformer.

Ann Trueloves aria som avslutar första akten av Igor Stravinskij och W H Audens barockparafra *Rucklarens väg* (”The Rake’s Progress”) är uppbyggd just så, och delarna har till och med de typiska benämningarna. Den inleds med ett informerande *recitativ* ”No word from Tom. Has Love no voice, ...” (”Var är min Tom, kan kärlek tiga? ...”), följd av en begründande *aria* ”Quietly, night, O find him and caress, ...” (”Blickstill natt, O giv honom din tröst! ...”) som kompletteras med att hennes far ropar efter henne, något som innebär ytterligare information och aspekter under ett kort ytterligare *recitativ* ”My Father! Can I desert him and his devotion for a love who has deserted me? ...” (”Min fader! Kan jag gå från honom, och hans bekymmer för den man som övergivit mig? ...”) men som får henne att fatta sitt beslut i en avslutande *cabaletta* ”I go to him. Love cannot falter, Cannot desert; ...” (”Jag far till Tom. Kärlek förlåter, kan ej förgå. ...”).<sup>508</sup>

Även i min egen opera *Riket är Ditt* förekommer den här sortens konstruktion. Mittendelen av scen 11 (se ovan) utgörs av en kärleksduett mellan Marcos och Syster Anna kallad ”Höga Visan” och inleds med ett kort recitativ ”Ah, tu linda, linda ...”, ”Anna, heter jag – Ja, vad ville herr Olsson?” som informerar om att ”kärleksmötet” kommer att äga rum i närvaro av Olsson. Därefter kommer *duetten* ”Som en apel bland skogens träd, så är min vän bland ynglingar ...” (på svenska och spanska) som innehåller mången tvekan, passion och begründan, för att övergå i *strettan* som då utförs av Herr Olsson ”En reglad lustgård är min syster ...” alltså *hans* beslut att fria till Teresa, påverkad av de eldiga unga tu och deras duett.<sup>509</sup> Jag var långt ifrån medveten om detta när jag skrev den musiken för nästan 25 år sedan vilket bör tolkas som att en beprövad form väl tjänar sitt syfte och även fungerar rent intuitivt. Se också Hans Gefors steganalys av just denna scen (nedan).

Någon alldeles genuin *stegtid*, i den modernare meningen, rör det sig emellertid inte om. Gefors skriver vidare om Goldonis och Galupps uppfinning från mitten av 1700-talet (se ovan) att:

Om arian och recitativet är ytterligheterna i musikdramatik (*stopptid* resp *löptid*), så blir det i och med den dramatiserade finalen klart att man kan sätta ny musik till *varje* skede i en handling, vad som än händer: *musik till handling*.<sup>510</sup> [min understrykning]

Den mest sofistikerade dramatiska finalen brukade ligga inne i operan, alltså inte vara dess avslutande final som var något mindre komplicerad. Man kan med McKee konstatera att en akt är en del av en föreställning, med en därtill hörande egen – mindre omfattande, men om akten påminnande – struktur (se hans kapitel ”Act Design”<sup>511</sup>), och att en scen förhåller sig till en akt

<sup>507</sup> Ur Harry Stangenbergs översättning. (”Till vapen” är, mycket riktigt, den etymologiska förklaringen till ordet ”alarm”!)

<sup>508</sup> Ur Östen Sjöstrands översättning.

<sup>509</sup> Höga Visan-citaten som användes i *Riket är Ditt* var alla ur Viveka Heymans tolkning utgiven på Christofers bokförlag i Stockholm 1960.

<sup>510</sup> Gefors 2011, s. 71.

<sup>511</sup> McKee 1998, s. 217.

på samma sätt (se ”Scene Design”<sup>512</sup>). I konsekvens med detta så går det då också att betrakta den avslutande delen av en aria – med en ny musik, *strettan* (vilket alla exemplen visar på) – som ett slags aktfinal i miniatyr, det vill säga en ”scenfinal”. Med uppmaningen till aktion eller ett beslut utgör den därför också åtminstone ett embryo till vad Gefors kallar *musik till handling*, något som ryms i den *stegtid*, han menar är det normala i det som kom att ta över efter nummeroperan.

Tidigare hade alltså enbart konflikterna, såväl de inre som yttre, åskådliggjorts i musiknumren på scenen medan själva handlingarna, aktionerna, skedde mellan numren och ofta till och med utanför det synfält som var scenens. Istället återberättades de (i huvudsak som recitativ) för att måla den informativa grunden för nästa inre, eller yttre, konflikt.<sup>513</sup> Steget vidare blev alltså att *musikdramatiskt gestalta* handlingarna, vindlingarna, ja, ”plotens alla turer” (– *musik till handling!*). För detta krävdes framförallt två saker: Det första var att det musikaliska flödet inte ständigt avbröts med slutkadenser och avslag, det vill säga nummeroperaformens upplösning och införandet av den genomkomponerade strukturen. Det andra, avseende storyn, innebar mer av ett melodramatiskt tänkande. Stora känslor – rasande svartsjuka, våldsam död, glödande passion – stor, för att inte säga, svulstig musik. ”Små” känslor – intimitet, närhet, trygghet – ömsint och sirlig musik. Döden, förälskelsen och galenskapen inträffade hädanefter *på* scenen inför publikens häpna ögon, inte *utanför*, och musikens roll blev att initiera, understödja, ackompanjera, fördjupa och differentiera dessa känslor och skeenden, men också, och i ganska avsevärd grad, att *illustrera* dem. Förhållandet till denna sista uppgift kommer, menar jag, alltid att vara den strid, den konflikt, den samtida operatörens roll att utkämpa. I sitt versdrama om den italienske renässanspoeten *Torquato Tasso* låter Goethe sin huvudperson formulera något som senare travesterats i åtskilliga varianter:

Ich weiß nicht, wie es ist, konnt' ich nur selten	I know not how it is, with her I could
Mit ihr ganz offen sein, und wenn sie auch	But seldom dare unfold myself; for when
Die Absicht hat, den Freunden wohl zu tun,	She hath the purpose to assist a friend,
<i>So fühlt man Absicht, und man ist verstimmt.</i>	<i>We feel the purpose, and become untun'd.</i>
	<i>(övers. Charles des Voeux, Esq. Weimar 1833)</i>

Alltså känslan av att känna sig ”ostämd” när musikens avsikter lyser igenom, när illustrationerna blir alltför uppenbara är något som strängt taget alla nutida tonsättare får leva med och förhålla sig till. Vad som här avses är att när man, som musikdramatiker, komponerar *musik till handling* så måste man vara ytterligt försiktig med just den *illustrativa* aspekten. När jag lärde mig spela saxofon på klassiskt fransk vis på 1970-talet, varnade läraren Jean-Marie Londeix på sin oerhört karaktäristiska, starkt fransk-intonerade engelska, apropå bruket av vibrato, för att: ”Vibrato is like a big hat!” med vilken han avsåg något som syns (eller hörs) oerhört mycket, men som skymmer sikten för andra och annat, så att det bör användas med försiktighet och i medvetande om detta. Det gäller också här.

Effektsökeri och spekulation är nu något som verkligen varit operakonstens signum under hela dess historia, alltifrån upphöjda och omsusade kastratsångare, hästar och fyrverkerier, primadonnor med extrema register, genom det melodramatiska 1800-talet, via basklarinetter och celestorer som smugglats i övertäckta järnvägsvagnar som vore de militära topphemligheter eller

<sup>512</sup> McKee 1998, s. 233: “A scene is a story in miniature”.

<sup>513</sup> McKee 1998, s. 210: “Nothing moves forward in a story except through conflict”.

scenmaskinerier och spektakulära scenografier och präglar den ännu, ända in i vår alldeles egna tid. Svårigheten och ”tricket” är bara att finna ständigt nya och växlande uttryck för överraskningarna. Bland de senare årens framgångar finns Thomas Adès och Philip Henshers kammaropera *Powder Her Face* från 1995 med en så kallad *fellatio* som utförs på scenen, eller *Written on Skin* av George Benjamin och Martin Crimp från 2012 som är kryddad med lite kannibalism. Tod Machovers robot-opera *Death and the Powers* från 2010 och Jake Heggies *Dead man walking* från 2000 med det på scenen utförda dödsstraffet har redan nämnts, och det avgörande, själva ”konsten”, är alltså att kittla publiken på nya ställen, och på rätt sätt.<sup>514</sup>

Att framgångsrikt komponera denna *musik till handling* är alltså den verkligt knepiga uppgiften i det musikdramatiska komponerandet. Det är här tonsättaren ställs inför utmaningen att omsätta de vackra utfästelserna i verkstad. Musiken ska vara effektiv, medan orden inte bara ska, utan *måste* kunna höras, eller i vart fall uppfattas (”felhörningar” kan ju göra att den dramatiska situationen antingen inte uppfattas alls, eller värre – missuppfattas) under det att publikens uppmärksamhet är splittrad. Den sceniska handlingen måste ju också kunna följas, till skillnad från vad som är fallet när en sådan egentligen inte finns, som i recitativet, då man kan koncentrera sig på informationen i orden, eller ”ariorna”, då fokus i huvudsak ligger på musiken och känslan. Det är i dessa partier man ofta, och av handlingen påkallat, driver flera musikaliska processer samtidigt, något som dels gör att orkestern kan riskera att överrösta sångare, dels sångarna varandra. Jag har själv många gånger arbetat med olika tempon samtidigt, något som gör att partituren kan bli ganska komplexa. Det gäller att i varje stund välja vilken ”process” som ska ligga ”i relief” och vilken som ska vara i bakgrunden. Situationen liknar den översättaren Lasse Zilliacus beskriver i översättningsavsnittet om att översätta till undertexter till TV eller textmaskin i komplicerade ensembleavsnitt. Det är framförallt här – om någonstans – som Hans Gefors iakttagelse att det är nästan omöjligt att fastställa intrigen innan tonsättaren gjort sitt<sup>515</sup> äger sin giltighet, eller som han skriver:

Utvecklingen under 260 år har fortsatt och idag är det normalt med ett fåtal renodlade arior men en stor mängd *scener*, där en mer fritt utformad *musik till handling* nästan alltid är grundlaget. *Stegtid* har därmed blivit det vanligaste tidsbegreppet för operatonsättaren.<sup>516</sup>

Det fordrar ett slags språköra för att utforma ett recitativ, det kräver en enorm specialbegåvning för melodier att bli ariornas mästare, men det ska till en genuin musikdramatiker att skriva meningsfull och funktionell musik till handling. Med hänsyn till alla, vad Rune Ingo kallar, ”situationella faktorer” är det dessutom oerhört svårt att säga någonting generellt om hur man specifikt går tillväga när man komponerar sådan musik, det blir helt enkelt för många parametrar att redogöra för. Några situationer beskriver jag under varje verks rubrik nedan.

### *Bearbetningen*

Den avslutande processen innefattar allt ifrån hopfogandet av alla de eventuellt lösa bitarna och den tämligen sinnliga instrumentationen till framtagandet av sådant ganska tekniskt som att tillverka repetitionsmaterial som klaverutdrag och i förekommande fall även (datorgenererade)

<sup>514</sup> Av någons orsak, som också kan vara ett sammanträffande, är alla de uppräknade verken av anglo-saxiskt ursprung.

<sup>515</sup> Gefors 2011, s. 40.

<sup>516</sup> Gefors 2011, s. 71.

ljudfiler. Det senare har jag gjort ända sedan min andra opera *Riket är Ditt* som inte komponerades på en dator men väl med hjälp av en synthesizer med en så kallad ”sequenser”, som möjliggjorde detta. I bearbetningen ingår också att återigen betrakta stycket med hjälp av den hermeneutiska spiralen, det vill säga att se verket omväxlande ur partitурperspektiv och tonhuvuds-perspektiv. I perspektivet av Toulmins fyra motsättningar innebär det första paret, det *lokala* visavi det *allestädes närvarande* att motiv, förhållningssätt till text och kompositionstekniker inte isoleras till ett ögonblick eller en scen. Det är ju ingen som helst idé att introducera ett kraftfullt *leitmotiv* (”ledmotiv”) som sedan aldrig återkommer, eller att en rollfigur har ett specifikt sätt att musikaliskt gestalta sin text bara i en scen (såvitt det inte är någon genomtänkt *mening* med detta). Det andra paret, det *partikulära* gentemot det *universella*, liknar det förra och handlar också om ett slags konsekvens, som att delen (akten, scenen) ska ha en *gestaltning* som stämmer med (vilket inte hindrar att den kontrasterar mot) helheten. Det *tidsbundna* jämfört med det *tidlösa* är en axel som kan handla om några rent praktiska aspekter eller om referenser i såväl musik som text. Är stycket skrivet för samtiden eller för evigheten? Här kan tonsättaren faktiskt bringas att grubbla från bägge håll. Såväl Hans Gefors (i *Christina*) som jag (i *Riket är Ditt*) använde den på 1980-talet omhuldade synth-innovationen *Yamaha DX7*, och dessutom några av dess rätt specifika programmeringar och funktioner i våra partitур. Sin, i vad gäller orkesternummerären, väldiga *Sinfonia Domestica* från 1903 instrumenterade Richard Strauss bland annat för fyra saxofoner, en sopran i C, en alt i F, en baryton i F och en bassaxofon i C. Jag äger en tämligen sällsynt sopransax i C och har en gång hållit i en F-alt, men de två sista har jag aldrig sett, än mindre hört talas som någon som gjort, och frågan är om de överhuvudtaget existerat, annat än på idéplanet. Strauss har i partitурuppställningen ändå rutinerat markerat saxofonerna som ”nur im äussersten Notfalle ad libitum.”<sup>517</sup> men för mig (och Hans) blir det nog till att tänka om, när och om operorna kommer upp på repertoaren igen. I *Gåvan*, den lilla musikdramatiska scen jag skrev tillsammans med Kerstin Perski 2002 sätter huvudpersonen in en CD-rom i en (fiktiv) ”läsare” varvid jag komponerade in det ”The Microsoft Sound” som hördes i programversionen Windows-95, något som idag antingen passerar obemärkt förbi eller blir en besynnerlig anakronism. Vis av dessa ”skador” funderade jag alltså noga över bruket av tidsbundna ord, som ”laddare” och ”smsa”, i Magnus Florins text till *Skuggorna och Ljusen*, men tidsbundenheten kan ju givetvis också medverka till och förhöja såväl autenticitets-som ”nu”-känslan i ett stycke. Det *talade* (sjungna/spelade) kontra det *skrivna*, avslutningsvis, handlar mer renodlat om tonhuvudsperspektivet och partituret, alltså vad som kommer att kunna uppfattas och ha avsedd effekt av notbildens alla läckerheter. Vad blir mest en fröjd för ögat, och kanske mest avsett att imponera på historien och kollegerna?

Eftersom jag numera, som jag tidigare beskrev, skriver mina verk från första takten till den sista, så tenderar bearbetningen att smälta samman med själva kompositionsarbetet när det gäller hela processen men utgör snarare första och andra delen av varje delparti. Jag instrumenterar, redigerar, gör klaverutdrag och tillverkar ljudfiler till varje scen eller parti innan jag börjar med nästa. Skulle något ske, som gör att jag ändå måste gå tillbaka och redigera om (vilket det gör då och då!) får det bli i form av ”uppdateringar” av enskilda sidor eller sekvenser av sidor.<sup>518</sup>

<sup>517</sup> ”endast i extrema nödfall ad libitum”.

<sup>518</sup> Jag brukar numera till och med märka filer och sidor med versionsbeteckningar hämtade från datorvärlden. Scenerna som levereras under vägen, får alla heta någonting i stil med 0.98 eller 0.99b, medan filen döps om till 1.0 när slutleveransen

### *Instrumentation och orkestern*

Att instrumentera och orkestrera speciellt sådana partier som *musik till handling* innebär ofta speciella svårigheter, något som den estniska tonsättaren Jüri Reinvere beskrivit som att ”idka sexuellt umgänge med flerdubbla kondomer”.<sup>519</sup> Det är förvisso sant, och en svår balansgång. Risken finns ju att resultatet blir väl ”skirt” genomgående. Hur hanterar man till exempel de utbrott och ”fortissimon” som är en så viktig ingrediens, inte minst för variationens skull? Ett vanligt felgrepp är att låta såväl solist(-er) som orkester ”skjuta av” samtidigt, varvid rösten eller rösterna för det mesta ofelbart kommer att dränkas. Här kan man lära av en mästare som Verdi som aldrig missar att i tur och ordning blottlägga sångstämman och först därefter orkestern. Det kan liknas vid hur en ensam simhoppare, vars språng beskriver en lång och komplicerad båge i luften, avslutar med att ramma vattenytan i ett kraftfullt plask. Braket från orkestern kommer när sista ordet är sagt, men det sammanlagda intrycket, och minnet, blir att allt skett i en gemensam eruption. (Jagos ”Credo in un Dio crudel” ur *Otello* innehåller många exempel eller varför inte Rigolettos sista rop ”la Maledizione!”)

Ibland förekommer instrument som är unisona med sångstämman. I Mozarts operor och tidigare kan det gälla hela arior (men aldrig i recitativ) och hos till exempel Verdi kan det gälla delar av arior eller vissa fraser. Puccini har en förkärlek för att låta cellostämman följa den kvinnliga solisten en oktav under hennes skönaste melodibågar. I så pass tonala strukturer som dessa är det ett, ofta mycket effektivt och vackert, stilmedel men när det förekommer i till exempel Kurt Weills kända teatersånger (och det gör det praktiskt taget alltid!) är det av ett helt annat skäl, nämligen att *tydliggöra* melodin. Hans sångare, och den sångstilen överhuvudtaget, förhöll sig betydligt friare till såväl toner som rytmik än vad som var praxis på operascenerna, och att melodin spelades av ett instrument i den ofta rätt lilla orkestern utgjorde snarare ett slags underlag för sångarens tolkning.<sup>520</sup> I en fritonal struktur kan det däremot bli problem med alltför mycket av beledsagande instrument som då ställer nästan orimliga krav på sångarens intonation för att det inte bara ska låta ”ostämt”. En hel vetenskap är också i vilken mån vissa orkesterinstrumenters övertonsspektrum konkurrerar med sångröstens vokal- och konsonantljud i olika register. Det skulle bära alldeles för långt att gå in på detta ens översiktligt, men jag har bland annat gjort den smärtsamma erfarenheten att flöjter har en tendens att radera ut sjungna konsonanter, särskilt hos kvinnliga sångare, och att valthornen ibland kan ”måla över” den vackraste barytonklang.

### *Notation och memorering*

Notationen av sångstämorna kan ibland väcka frågor om stil, avsikt och grad av kontroll. En del tonsättare, däribland jag, gillar att överlåta en hel del agogik och tolkning till sångaren, ofta med hjälp av en rätt rudimentär notbild (halvnoter, fjärdedelar och åttondelar, kanske sexton-

---

sker. Gör jag revideringar efter den, så får sidorna heta 1.01 och så vidare (om det rör sig om ”buggfixar” som feltransponeringar eller förteckenfel) och till exempel 1.1 om något parti arbetats om.

<sup>519</sup> Seminarium ”Tone & Text” Vadstena-akademien på Stallet, Stockholm 18 april 2013. Reinvere slog igenom med operan *Purge* – ”Puhdistus” 2012 efter Sofi Oksanens pjäs, som därefter blev en roman (”Utrensning” på svenska) hade vintern 2014 premiär på Oslooperan med *Peer Gynt* efter Ibsen, bägge byggda på egna libretton.

<sup>520</sup> Nu ska man i och för sig inte förledas att tro att den ”plikt känsla” inför operapartituren som råder idag var den förhärskande kring förra sekelskiftet. Gamla ljudinspelningar från den tiden avslöjar att sångarna tog sig ganska omfattande friheter som förmodligen föranlett ingripanden från dagens ”notpoliser”.

delar). Andra tonsättare föredrar att beskriva sin musik med hjälp av en noggrannare och mer detaljerad, och ofta mycket rytmiskt komplicerad notbild.<sup>521</sup> Oboisten Helen Jahren menade, på ett seminarium i slutet av 1990-talet, att hon faktiskt kände större frihet och mer kontakt med tonsättaren ju mer detaljerad och exakt notbilden var. Min lärare i instrumentation på Musikhögskolan, Arne Mellnäs, betraktade partituret som ett postat brev, ett testamente, varefter tonsättaren efter att ha fullbordat stycket kunde emigrera till en annan kontinent eller ”bosätta sig på månen”. Flöjtisten Pierre-Yves Artauds inspelningar av Ferneyhough (ovan) visar också att utfallet av ”hypernotation” kan uppvisa en mycket större variation än vad man kanske förleds att tro. Själv föredrar jag emellertid, kanske som en följd av att jag periodvis försörjt mig som improvisationsmusiker, alltså överlag en betydligt enklare notation kompletterat med glada tillrop av typen ”freely” eller *a piacere* (it. ”efter behag”), men inte alltid. Ibland får även jag idéer som kräver betydligt mer av differentiering och sofistikerad notering, och i vissa sceniska och musikaliska situationer är det dessutom helt enkelt inte möjligt. I de sammanhang när de olika rollerna helt eller delvis är delar av skilda processer eller också, som i mitt fall, olika tempon, får jag ibland frågan varför notationen ibland är mycket enkel medan den andra gånger är ytterst komplicerad, närmast hypernoterad. Förklaringen liknar på sätt och vis *termodynamikens andra huvudsats* (värme kan aldrig av sig själv flyta från kallt till varmt). För att släppa ut kossor på bete är det bara att öppna grinden, men att fösa ihop och mota in dem i ladugården igen är betydligt mer ansträngande. Inne i ladugården står varje kossa i sitt bås på sin bestämda plats (kallas minimal entropi), medan de kan befinna sig snart sagt var som helst på betesängens (maximal entropi). Att gå från ett ordnat musikaliskt tillstånd till ett oordnat kan till exempel göras genom att varje stämma får en enkel notbild, men olika tempon. Det hela diffunderar mer och mer och efter en stund råder ett härligt kaos! Den motsatta musikaliska processen däremot, att gradvis gå från ett sammelsurium till något ordnat, tarvar ofta en betydligt mer komplicerad notbild, alltså ett rejält ”energitillskott”, framförallt från tonsättarens sida men också från de sångare som måste studera in och memorera det hela.

Under instuderingen av min opera *Träskoprincessan* väckte ett parti visst grubbleri. Jag hade skrivit en ganska enkel struktur för tre sångare i 4/4-deltakt ovanpå en ytterligt besynnerligt och komplicerat noterad hornkvartett. Dirigenten Thomas Søndergård (som började sin musikaliska bana som slagverkare och därför är ytterst säker på olika rytmer och komplicerade taktarter) undrade om jag inte borde göra tvärtom och låta hornkvartettens rytm utgöra grunden, alltså den han skulle dirigera, och istället inlemma sångarnas stämmor i den strukturen. Jag menade emellertid att det var betydligt lättare för sångarna att förhålla sig till en fri notering i ett fyrtaktsmönster än i en komplicerad rytmstruktur, även om det innebar att hornen fick det avsevärt svårare. Nu var det också så att det egentligen var en fortsättning av samma rytmiska mönster de spelat i partiet innan och att det nu bara noterades på ett annat sätt, som en ”underdelning” i ett annat slagtempo. Thomas insisterade ändå på att få prova och jag skrev om partiet, men redan efter en repetition kom han tillbaka och konstaterade att jag haft rätt. Detta tämligen komplicerade parti fungerade sedan helt klanderfritt under alla föreställningarna.

Memorering är också något man som tonsättare kan behöva sätta sig in i. Jag har arbetat både med sångare som haft så kallat ”fotografiskt minne” (det vill säga de kommer ihåg vilken text,

<sup>521</sup> Den hypernoterande skola som bland andra den brittiske tonsättaren Brian Ferneyhough tillhör utgör i det fallet min motpol.

ton och notvärde som står på andra slaget i översta systemets fjärde takt på sidan 245 av klaverutdraget) och andra som, likt många skådespelare, lär sig sina partier mer ”fysiskt” tillsammans med sina scenerier. Åter andra haft väldiga svårigheter att komma ihåg något av notbilden och texten överhuvudtaget. Man kan i alla fall tänka över vissa lösningar som att, om man avser att återge ett helt vokalparti med ett taktslags förskjutning, det kan vara klokare att istället flytta hela detta slag för orkestern, som sitter med noterna framför sig, än att tvinga sångaren att lära sig två slags takteringar av samma parti. Riskerna är ju överhängande att bara en liten mikrosekunds bristande uppmärksamhet gör att sångstämman hamnar ett slag fel på det ena – eller på det andra – stället. Minns den store Goethes ord även här: ”Tar man fel på första knapphålet, blir hela knäppningen på tok”. Tonsättaren bör tänka på att hjälpa, inte stjälpa, men – som sagt – memorering är också någonting mycket individuellt, som man kan samspråka om – innan.

### *Klaverutdrag, particeller och pianoarrangemang*

Något bör också sägas om detta, av språk och nomenklatur, lite förbistrade område. Många tonsättare är rasande goda pianister, och de flesta kan i vart fall hantera klaviaturen. I äldre tider var det dessutom ett oavvisligt krav för att överhuvudtaget antas till en kompositionsutbildning som till exempel på Nadia Boulangers kompositionsakademi i Paris *Le Conservatoire Américain* där man inte fick sätta sin fot utan rejäla kunskaper i pianospelets ädla konst. Där skulle man bland mycket annat kunna klara av att improvisera fyrstämmigt i snart sagt varje historisk musikstil och ackompanjera varandra och framföra andras och egna verk direkt från partitur vid pianot. Så var det däremot inte när jag studerade vid Musikhögskolan i Stockholm, men jag erbjöds ändå generöst undervisning i piano. Jag ångrar inte så mycket i mitt liv, men ser det ändå som ett av de största misstagen att inte tillvarata möjligheten att lära mig detta, till på köpet av Håkan Sund, som var en av skolans bästa pianolärare. Jag har dessvärre ingenting annat att skylla på än lättja och oförstånd. Att hans tålmodiga pedagogik inte fick bättre fäste kan kanske också tillskrivas att jag på något sätt tycks sakna den för pianospel nödvändiga koordinationsförmågan. Detta betyder således att jag egentligen aldrig i någon större utsträckning komponerat sittande vid pianot, men det man inte har i händerna får man ha i huvudet!

Bland mina kolleger är det emellertid många som är duktiga pianister och som komponerar om inte sittandes vid pianot så för sångstämmor beledsagade av något slags klavernotsystem under dessa. Så gjorde också Verdi som hade en klaverstämma på några rader under sina sångstämmor, allt ifrån två upp till fyra, med instrumentangivelser (till exempel ”stråkar”, ”träblås” eller ”trumpetsolo”) och som därefter orkestrerades. En vanligt förekommande beteckning på dessa ”klaverlinjer” är *particell* som skulle kunna uttolkas som ”delvis partitur”. Ibland är particellen spelbar från ett piano, ibland är den det inte, utan utgör snarare ett slags ”orientering” i ett kommande, men ibland också existerande, partitur. Particeller förekommer nämligen också som medföljande ”dirigentstämmor” i vissa blås- och salongsorkesterarrangemang, men också för till exempel större delen av Offenbachs operettproduktion, framförallt när det gäller de franskspråkiga så kallade ”Parisversionerna” (som var något mindre i orkesternumerären än de tyska ”Wien-versionerna”). Om en tonsättare komponerar igenom sitt verk först i denna piano-version och levererar det så kan det kallas ett klaverutdrag, allrahelst om det verkligen är spelbart på ett piano, men är det egentligen inte riktigt, vilket i och för sig är av underordnad betydelse så länge det fungerar som ett sådant.



Ett *klaverutdrag* är, som namnet<sup>522</sup> antyder, ett utdrag eller en reduktion av någonting större, det vill säga i det här fallet en bearbetning av ett partitur så att det kan användas vid pianot för instudering och repetitioner. När partituret på min första opera *Hästen och Gossen* lämnades till Stim och Svensk Musik för stämutskrift gjordes klaverutdragen av specialister bland notskrivarna (i det här fallet hette han Kai Hansen) och innebar ett ganska omständligt och tämligen kvalificerat arbete som dessutom betalades bättre än vanlig stämutskrift.

Ett *pianoarrangemang* är ganska snarlikt ett klaverutdrag, men gjort med syftet att vara fullt ut framförbart, alltså en *piano-version* av arian, scenen eller hela operan, och tänkt att låta som en pianosats och inte som en reduktion. Detta innebär en delvis annan funktion och därmed konstruktion, och gör att det ibland utseendemässigt kan skilja sig ganska avsevärt från ett klaverutdrag. De flesta utgåvorna av ”klassiska” och romantiska 1800-talsoperor är pianoarrangemang, och ofta är de mycket välgjorda. Till och med pianostämmorna till Wagners operor klingar förvånansvärt bra, med tanke på hur komplexa orkestersatserna är. Kliver man däremot över i senromantik och tidigt 1900-tal börjar informationsbortfallet höras, givetvis förutsatt att man vet hur orkestersatsen låter. Många modernare speltekniker, som stråkglossandon och så kallad *flatterzunge*<sup>523</sup> (vanliga hos exempelvis Richard Strauss) är heller inte möjliga att återge på ett piano. Det hindrar inte att en aria eller ensemble även ur sådana operor kan framföras av sångare ackompanjerade av dessa pianoarrangemang. Bristen på välklingande sådana är säkert också *en*, om än liten del, av orsakerna till att så förhållandevis få 1900-talsverk förekommer i sångarnas provsjungningsrepertoar.

Ett klaverutdrag är alltså tänkt och gjort för att i första hand vara sångarnas och instuderarnas instuderingshjälpmedel. I ett partitur, särskilt ett modernt komplext sådant, med många instrument och uppdelade stråkstämmor, är det ganska svårt att läsa sångnoter och framförallt texter. Dessutom är alla dessa stämmor, med sina många transpositioner upp och ner, hopplösa att överblicka och återge på ett piano. Först och främst för sångarna själva, när de studerar in materialet, men också för instuderingspianisterna, även om dessa har en viss vana att läsa fler stämmor och transponera dem. Ett modernt operapartitur är därutöver så stort i formatet att det oftast är fullständigt ohanterligt. Den andra och mycket viktiga funktionen för klaverutdraget är att vara en hanterbar gemensam ”likare” för i stort sett alla andra, inspicient, ljus- och ljudtekniker, med många fler som sedan ”kör” föreställningen, inte minst skötaren av den moderna uppfinningen *textmaskin* (se kapitel 2), men framförallt i kommunikationen mellan regissören, sångare och kör (Kören arbetar också med klaverutdraget som grund). Det *finns* förvisso regissörer som kan använda och relatera till ett partitur, men de är relativt få. (Ett oavvisligt krav på en operaregissör – även med ”talteaterursprung” – borde vara att åtminstone kunna orientera sig i ett klaverutdrag.<sup>524</sup>) Att utföra sitt arbete med föreställningen enbart utifrån en text är i alla händelser mycket oklokt, då taktnummer och repetitionsbokstäver, något som nästan aldrig

<sup>522</sup> Det heter ”Klavierauszug” på tyska, ”klaverudtog” på danska, fullständigt ordagrant översatt med andra ord, men ”reduction” och även ”Vocal Score” på engelska.

<sup>523</sup> Italienska: *frullato* (”fladdertunga” på svenska). En teknik på vissa blåsinstrument som innebär att man rullar ett ”r” med tungan samtidigt som man spelar.

<sup>524</sup> Ett specialfall i användningen av klaverutdraget är den typ av ”regibok” som vissa operahus kräver att regissören upprättar (ofta med hjälp av regiassistenten) för att kunna behålla uppsättningen på repertoaren längre. Den utgörs ofta av klaverutdragets sidor inkopierade bara på bokens höger- eller vänstersida, där den motstående blanka sidan innehåller anteckningar om scenerier, rörelser, undertexter, körregi och dylikt till hjälp för inhopande sångare och för att så kallade ”upprep” ska kunna göras utan regissörens närvaro långt efter uppsättningens premiär.

finns markerat i ett textmanus, utgör musikens referenspunkter. Ett sådant manus härrör dessutom oftast från stadiet *före* tonsättningen vilket *dels* betyder att texten kan ha undergått omfattande förändringar, *dels* att man därur svårligen kan utläsa alla överlagringar eller ord- och frasrepetitioner som partituret med all säkerhet innehåller. Klaverutdraget är också operaöversättarens urkund (se kapitel 2), antingen syftet är att resultatet ska sjungas, publiceras eller återges på något slags textmaskin. Dirigenten däremot, kommer aldrig att betrakta klaverutdraget annat än som något ofullkomligt, men i bästa fall också som ett, i vart fall, nödvändigt ont.

Kvaliteten hos ett klaverutdrag avgörs av dess användbarhet där ”spelbarheten”, alltså i vilken grad repetitören kan återge det med sina blott tvenne händer, bara är en – visserligen högt rankad – parameter. Det är avsett att ge en bild och en uppfattning om hur verket låter i sin orkestterskrud, men bara som ett redskap, inte som slutprodukt. Kravet på att det ska ”låta snyggt” är därmed inte heller av högsta prioritet (även om det är trevligt om det också gör det!). Av absolut största vikt är däremot att klaverutdraget fullständigt överensstämmer med partituret och det övriga orkestermaterialet när det gäller just ovan nämnda taktnummer och repetitionsbokstäver. Gör det inte det (vilket jag tyvärr varit med om någon gång) är mycket av dess funktion som gemensam referens förfelad, och i stort sett allting som handlar om kommunikation mellan operaorganismens olika extremiteter och sambandscentral tar dyrbar och helt onödigt förspild tid i anspråk. Sedan åtskilliga operor tillverkar jag, det vill säga redigerar fram, klaverutdragen själv. I början var de inte särskilt bra (klaverutdraget till *Trädgården* måste till och med betecknas som tämligen undermåligt, men den gången – liksom i många andra fall när det gäller mig – skulle det gå rasande fort!) men även något äldre hundar kan med tiden läras att sitta. En funktion som tillkommit i notskrivningsprogrammet *Finale*, som är det jag huvudsakligen använder, är att de separata stämmorna numera kan lagras som separata ”views” (se ovan) och därmed som en del av samma fil som partituret. Det betyder således att när man där ändrar ett *ess* till ett *e* så sker det automatiskt även i stämman. Med lite trixande går det också att lägga in ett redigerat klaverutdrag så att all numrering och alla repetitionsbokstäver följer med, och är likadana överallt. Längst hittills har jag lyckats med detta i *Hemligheter* där hela operan med alla scener i partitur, orkesterstämmor och klaverutdrag ryms i en enda gigantisk fil, som därmed innehåller strax över 300 000 så kallade ”entries”. (Magnus libretto omfattar lite mer än 6 500 ord motsvarande drygt 30 000 tecken.)<sup>525</sup> I fallet med de två föregående operorna i Malmötrilogin, *Träskoprinsessan* och *Death and the Maiden*, så gjordes klaverutdragen, och även stämaterialet, till min lycka, av den på Malmöoperans notbibliotek då anställde, och numera mycket framgångsrike och ytterst pianokunnige, tonsättaren Benjamin Staern.

Eftersom jag inte är pianist komponerar jag alltså med örat mot annat än flygellocket. I barnoperan *Stadsmusikanterna* ackompanjerades sången i en scen av en bastuba, en piccoloflöjt, ett valthorn och en xylofon. Trots att det bara gäller fyra instrument är det nästan omöjligt att göra ett spelbart klaverutdrag av detta utan att radikalt förändra musikens hela karaktär. Tuban ligger och studsar längst ner i vänsterhandens basregister medan piccoloflöjten, ofta tillsammans med den mycket rörliga xylofonden, är uppe och drillar i högerhandens stratosfär. Valthornets toner i mellanregistret får pianisten i så fall spela med näsan. Självklart kan man skriva ner piccoloflöjten en oktav och tuban upp en, men resultatet påminner klangligt mycket lite om ur-

<sup>525</sup> Jämför med *Träskoprinsessans* 278 515 ”entries” och 4 228 ord motsvarande 23 164 tecken (se ovan).

sprunget, då det hela ”geggar ihop sig” i mitten. I sådana fall får man helt enkelt fabricera ett slags ”orienteringsstämma” där sångaren, själv och tillsammans med sin repetitör, får förhålla sig till stämmorna i utdraget, kanske varierande i olika partier. Spelbart blir det bara delvis, än mindre framförbart, men förhoppningsvis användbart. Skulle däremot en förfrågan komma på *framförbar* pianostämma till denna scen, så bleve det faktiskt, för tonsättaren, till att sätta sig ner och tänka, och då vara beredd att *be willing to reinvent*, det vill säga anamma McKees andra grundsats för adaptationer!

#### 4.2.2 Erfarenheter med exempel ur egna tidigare verk

##### *Hästen och Gossen*

Något har redan sagts om de fyra åren 1985 -1988 när jag skrev min första opera. Det tog lång tid, det var ansträngande, förfärligt, underbart, kul och modigt, för åren präglades ändå av pionjär- och nybyggaranda när Maria Sundqvist och jag tog tag i vårt förstlingsverk, – Här skulle rivas ”... för att få luft och ljus;”<sup>526</sup> konventioner ställas på ända och allt ifrågasättas!

Främst bör ändå Tom Lagerborg, som då var chef för Norrlandsoperan, hyllas som vågade satsa så pass djärvt på något oprövat när huset just firat sin tioårsdag. Att gå in på alla dessa ”revolutionära” tankar och erfarenheter under skrivandet, skulle bära för långt och dessutom inte vara särskilt fruktbart. Därtill komponerades operan (och skrevs librettot) till alltför stor del grundat på en metod mer eller mindre baserad på ”trial and error”, men det var ju faktiskt vårt förstlingsverk. Vi var däremot inte några direkta amatörer. Maria var utbildad såväl drama- som träblåspedagog och hade sysslat med dramatiseringar och teater så länge jag känt henne (det vill säga sedan gymnasiet). Jag var utbildad på Musikhögskolan i Stockholm, hade redan skaffat mig en hel del teatermusikerfarenhet och debuterat som musikdramatiker med den lilla scenen *Hönsskit* på festivalen *Svensk Musikvår* på Norrlandsoperan 1984, men skillnaden mellan allt detta och att skriva en helaftonsopera var – givetvis – enorm.

Istället för att gå in på detaljer och idéer i arbetet, eftersom jag numera förkastat de flesta och gått vidare, blir det istället några reflektioner över vad därifrån som påverkat skrivandet under de snart trettio år som gått. Två revolutioner minns jag där tanken nog var god, men där utförandet och konfrontationen med verkligheten ändå gjorde dem tämligen oanvändbara. Den första idén jag hade var en slags arenascen som var kringgärdad av sektioner med omväxlande publik- och orkestersektioner. Jag hade sett såväl den epokgörande arenaforeställningen *Drömmen om Thérèse* av Lars Johan Werle och Lars Runsten som Peter Maxwell Davies *The Lighthouse* (”Fyren”) på Stockholmsoperan (den senare såg jag fyra gånger!) och ville nu göra någonting liknande baserat på den västerbottniska åttkantlogen, alltså fyra sektioner orkester och fyra för publik. Jag åkte runt och fotograferade västerbottenslogar och skissade i min kompositionsdagbok, och regissör Åsa Melldahl tillsammans med scenografen Ulla Kassius (som också bäge var operadebutanter!) omvandlade så senare dessa tankar till ett ganska fantastiskt teaterum. Akustiskt och även rent praktiskt (var skulle till exempel dirigenten befinna sig?) var det hela emellertid långt mer ohanterligt än jag föreställt mig. Den spännande idén att instrumenten och

<sup>526</sup> Syftande på August Strindbergs berömda slutrader i dikten ”Esplanadsystemet” ur *Dikter på vers och prosa* (1883):  
– »Här rivs för att få luft och ljus; Är kanske inte det tillräckligt?»

rösterna skulle komma från alla håll förtogs delvis av myntets andra sida, att föreställningen helt enkelt lät väldigt olika beroende på var man satt. Ljussättningen blev också riktigt marig, eftersom strålkastarna alltid lyste någon del av publiken i ögonen undantaget om allt ljus kom rakt uppifrån, vilket får alla sångare att se ut som hållögda Frankensteins monster, eller snett underifrån, som istället får dem att påminna om vampyren Dracula! Det här är i och för sig ett problem som följer med alla helarenauppsättningar, men orkestermusiker tycker inte heller om att få strålkastare rakt i ansiktet när de ska försöka följa en dirigent som i vissa fall, som här, sitter bakom dem. Den andra goda intentionen var min tanke att förnya orkesterklängen. Jag ersatte en av orkesterns två flöjtister med en blockflöjtist som spelade på instrument av alla storlekar, från bas till sopranino, och en av klarinettisterna med en saxofonist, också spelande flera storlekar av instrumentet. Med detta kan fantastiska saker åstadkommas, och vissa klanger är jag fortfarande mycket stolt över, men räkna inte med att ta fram någon särskilt gångbar exportprodukt på det sättet. Operahus har fasta orkestrar, och benägenheten och ekonomin att ta in en mängd extra musiker på konstiga och ovanliga instrument brukar vara mycket liten. Jag tror inte att just denna operas ”säljbarhet” var så imponerande från början men i bägge de här fallen kan man nog fundera över hur stor den konstnärliga vinsten är i förhållande till de svårigheter för uppsättningen som uppstår i och med dessa ystra innovationer. Somt går att lösa med fantasi och entusiasm, och det gjordes verkligen också på Norrlandsoperan, men inte allt. I engelskspråkiga länder brukar man lakoniskt säga att ”hell is full of good meanings, but heaven is full of good works”.

En sista och helt annan reflektion från *Hästen och Gossen* är vad ”datorkomponerandet gjort för och med mig” sedan dess. Vissa av de musikaliska lösningar och visioner som då fyllde mina partitursidor med hade jag inte noterat så idag. Inte för att jag inte skulle velat utan därför att det skulle ta så orimligt lång tid att försöka klura ut hur det skulle lösas rent tekniskt att återge dem i programmet att jag istället skulle valt andra och betydligt konventionellare sätt att notera på. Resultatet hade sannolikt *inte* klingat riktigt på samma sätt heller, och jag hade antagligen nöjt mig med det, vilket jag faktiskt delvis beklagar när jag idag bläddrar i det gamla partituret. Men även här får man låta sitt uttrycksbehov föra en förhandling med meddelelsebehovet. Att renskriva partituret tog fyra månader, *efter* det att kompositionsarbetet avslutats, i stället för att – som nu – slutresultatet organiskt redigeras fram ur skisserna. Stämutskriften går ju också betydligt fortare och kan alltså numera kopplas till ändringar i partituren. Men därutöver finns faktiskt en ytterligare aspekt. Jag tror att det var författaren Klas Östergren som vid något tillfälle berättade att han alltid renskrev sista versionen av sina romaner, översättningar och annat, ord för ord och från början till slut, precis som på skrivmaskinstiden. Det skulle nämligen *göra ont* att framställa slutversionen för att man – via denna smala väg – verkligen *bara* skulle skriva det som var *nödvändigt* och för att slippa – via den alltför lätta och breda vägen att ”copy-pasta” – att *förfetta* sitt alster.

Sissa  
H. 41.

(15) *(andau sig behov)*  
*f sempre*

1. LILJEN TON A TIGOR  
2. VALSKANDER MORNAN  
3. BASTURMMA

H: TENN... TOR DU... HAN... AR... OHO... SONN... HAN... AR... AV... LAD... AV... EU... FI... EN...  
O: HAN... TEN... HAN... TEN... !!

METALLORNA  
HORN (LINT)

sim.

f

(15) *f* *sw.* (20)

1

(15) (20)

4

5

*f sempre*

Denna Östergrens sista saltlake, i syfte att driva ut allt överflödigt, minner om att åtskilliga romaner – och partitur (även mina egna) – hade vunnit åtskilligt på att, likt brottarna, svettas åtskilliga timmar i en ångbastu för att kunna väga in i en annan och smidigare viktclass istället för att bekvämt datorredigeras fram till sin slutversion. Eller för att återvända till Shaffers *Ama-deus* där Joseph II (dock, på ett tämligen dilettantiskt sätt) uttalar sig om Mozarts *Figaro*:

*My dear young man, don't take it too hard. Your work is ingenious. It's quality work. And there are simply too many notes, that's all. Just cut a few and it will be perfect.*

Men just *Hästen och Gossen* lider inte av någon ”förfettning”. Jag hade, när jag började, aldrig skrivit någon musik som överskred tjugo minuters längd, förmodligen skrämdd av vad som tonsättaren Bo Nilsson – ”geniet från Malmberget” – påstås ha sagt, nämligen ungefär att ”man ska ha väldigt mycket på hjärtat om det ska vara längre än en kvart”. Min förstlingsopera är snarare asketisk men också, i ljuset av närmare trettio års erfarenhet, en smula ofärdig. Jag skulle gärna (givetvis, det gör väl alla tonsättare om sina verk!) se *Hästen och Gossen* på Norrlandsoperans scen igen, men den skulle nog behöva en ordentlig översyn och bearbetning för att bli salongsfärdig. Att ge sig i kast med att tämja denna häst skulle för all del vara rätt kul så här långt senare, och något gossebarn är man ju inte längre!

### *Riket är Ditt*

Om denna opera är det mesta redan sagt i kapitel 3, men så här skrev jag i programbladet till föreställningen:

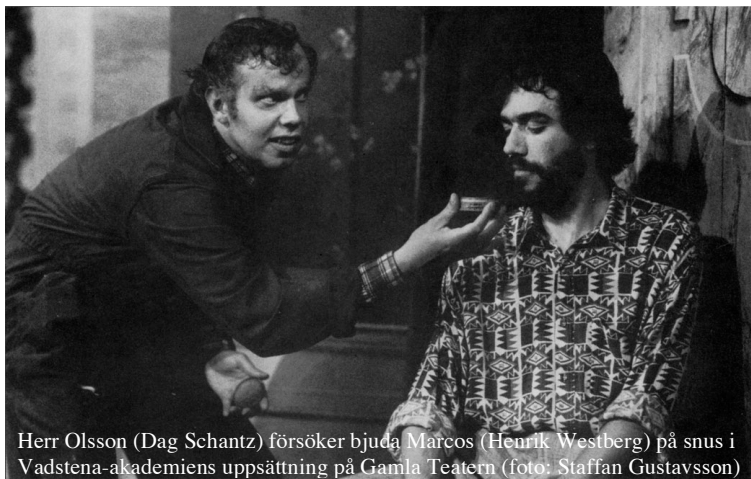
... Jag låste in mig med biblar och tidegärder, textmassor och talmystik, serialism och psaltarpsalmer, chilenskspanska och kanslisvenska, clusters och klosterregler.

När CD-utgåvan (som var TV-inspelningen från 1992 försedd med svenska, engelska och tyska undertexter) så småningom kom ut 2005 skrev jag också något om den musikaliska tillblivelseprocessen i det maffiga texthäftet:

För att en komisk opera inte ska bli till ett potpurri av diverse låtar och ad hoc-musik måste man vara oerhört strukturerad, precis så som när man skriver komedier för teatern. *Riket är Ditt* är därför uppdelad i just tolv scener, som var och en bär namn av en av tolv apostlar, tilldrar sig vid ett av tolv klockslag och har en bärande grundton av de tolv i den kromatiska skalan. Varje Apostel har en egenskap, hämtad från helgonlexikonet, som färgar av sig på stämningen i scenen. De från början sju musikerna bär namn efter de sju ärkeänglarna, som på samma sätt bär varsin karaktär och då och då inträder i handlingen. Det är alltså ingen tillfällighet att polisen ageras av JEHUDIEL – vedergällaren, alltså trombonisten, eller att den kärleksranke Marcos tröstas av RAFAEL – läkaren, eller bassetthornisten. Gud Fader var tänkt att dirigera det hela och eftersom jag hade fått Thomas Schuback till kapellmästare och han dessutom råkar vara en sådan himmelsk (!) pianist tänkte jag mig att han också skulle sköta klaveret. Detta gick emellertid inte av praktiska skäl, och vi blev tvungna att inkalla ytterligare en ärkeängel, eller snarare motsatsen. Det fick bli den fallne LUCIFER, som därför på bilderna sitter i svarta kläder till skillnad från de övriga ärkeänglarna som givetvis är klädda i vitt.

Så kan man fortsätta att finna struktur efter struktur och serie efter serie, men ingenting av detta är givetvis till för publiken, utom dem som är specialintresserade av partituranalys. Det blir däremot för den vilsne tonsättaren till ett slags tvättlinor att hänga upp sina vajande klädesplagg på och ibland också till ett slags terapi de dagar när inspirationen inte flödar lika fritt.

Musikaliskt innebar arbetet att jag tog ett elefantkliv som musikdramatiker. Jag fick hjälp av en chilensk-spansk tolk i Malmö, Lena Thermænius, med att översätta alla flyktingarnas rep-



Herr Olsson (Dag Schantz) försöker bjuda Marcos (Henrik Westberg) på snus i Vadstena-akademiens uppsättning på Gamla Teatern (foto: Staffan Gustavsson)

liker som i ”teater-originalen” var på svenska, detta till trots att det var något flyktingarna sas inte kunna. Jag bodde på den tiden i ett kollektivhus vid sjön ”Trekan-ten” i Liljeholmen i Stockholm, och hade kontakt med en fullständigt autentisk chilensk flyktingfamilj boendes i huset som kunde läsa in alla dessa rader så jag kunde höra hur de lät. *Riket är Ditt* var en succé och har fått priser och

uppmärksamhet. Den är också ett verk som jag är omåttligt stolt över – in i minsta detalj! – men som också har upplevt ett slags ”konjunkturer”. Den sprudlande och vitala dagsaktualitet, som var ett av dess mest tilltalande drag, kunde också snabbt visa sig vara en oväntad sårbarhet. Samma naivitet och lekfullhet i förhållande till asylsökande i Sverige fastnade i halsen när så kallade korsbränningar ägde rum utanför flyktingförläggningar i nedre Norrland under just det år som förflöt mellan den första Vadstenasäsongen 1991 och den andra då TV-inspelningen skedde 1992. När föreställningen gjordes i en, visserligen helt underbar, nyuppsättning på Malmöoperan samma höst (1992) så kändes redan dess politiska potential lite mer svårhanterlig. Men när jag blev uppringd av något slags högerextremist, minuten efter TV-sändningen påskan 1993, som skällde och förklarade att han inte höll med alls och att jag skulle passa mig dj-t noga och att han minsann visste var jag bodde – vilket inte var så konstigt, jag hade aldrig haft en tanke på att stryka mig ur telefonkatalogen – så blev jag naturligtvis fruktansvärt rädd, men också förvånad och till sist riktigt upprymd! Denne anonyme mörkerman hade tittat sig igenom en hel, nyskriven svensk operaföreställning i TV, och faktiskt förstått precis vad den handlade om. Det var sannerligen inte dåligt! Alltnog, jag hade en känsla av att föreställningen inte riktigt längre löpte med och i tiden, utan att den behövde ett slags ”karantän”. De flesta nykomponerade operor får en sådan, men den gäller för det mesta intill tidens ände på operornas stora elefantkyrkogård. *Riket är Ditt* hade den stora turen att få göra en ”revival” som slutproduktion på Operahögskolan i Göteborg 2006. Då kändes det också att den – 15 år efter sitt uruppförande – fick möjlighet att verka, inte via sin aktualitet, utan därför att dess naivism hade transformerats till en ”historisk patina” genom vilken den åter kunde trumpeta ut sitt budskap med oinskränkt kraft. Det var roligt att åse, inte minst för att en ny generation tog sig an stycket, och att institutionen dessutom kostade på en re-orkestrering, på grund av att uppsättningen gjordes i samarbete med orkestermusikerutbildningen. Därför finns numera verket också i en ”Mozart-version”. Jag är ganska duktig på orkestrerings- och arrangeringshantverket men den ofta och av många anlitade arrangören Anders Högstedt, som dessbättre fanns tillhands och kunde ta sig an uppdraget, eftersom jag själv var upptagen just då, är ännu bättre.

Våren 2010 höll Hans Gefors en fristående musikdramaturgikurs på Kungliga Musikhögskolan i Stockholm och gjorde då en så kallad ”steganalys” enligt sin egen metod av scen 11 i operan *Riket är Ditt*, enligt det följande. Den analysen baserar sig, till skillnad på de som gjorts tidigare i texten, på det färdiga verket, alltså inte bara operans libretto utan hela den musikdramatiska

strukturen (från steg 5 och ut är detta också just den del av scenen jag tidigare omtalat som en modern pastisch på en klassisk ”tre-delad aria” i avsnittet om *stopptid*):

**Libretto, del av scen 11** (från steg 5 - se nedan)

**Steg 5:**

MARCOS:

Ah, tú ... linda, linda ... [du vackra, vackra ...]

S. ANNA:

Anna, ... heter jag ...

/HERR OLSSON in/

Ja, vad ville Herr Olsson?

HERR OLSSON:

Jag har en glödlampa här ... det där tar väl inte så lång tid?

MARCOS:

Anna ... jag kan mer... den vivelttext som...

”mi amado, como una gacela ...”

[min vän är lik en gasell] (2:9)

S. ANNA:

Å, den intressanta texten ...

**Steg 6: DUETTO: Cantar de los Cantares – Höga Visan (Sångernas Sång)**

(Höga Visan, övers. Viveca Heyman ©1960 – med tillstånd av författaren)

MARCOS:

Eres toda hermosa, amada mía, en ti no hay ningún defecto. [Du är idel fågring, min kära! Du har inte en fläck.] (4:7)

S. ANNA:

Jag är Sarons lilja, dalarnas vallmo. (2:1)

**Steg 7, fras 1:**

Som en apel bland skogens träd, så är min vän bland ynglingar. (2:3)

MARCOS:

Como lirio entre los cardos, así es mi amada entre las jóvenes.

[Som en vallmo bland tistelris, så är min kära bland jungfrur.] (2:2)

**Steg 7, fras 2:**

S. ANNA:

Då han förde mig in i sin vinsal, var hans fana över mig Kärlek. (2:4)

MARCOS:

Me llevó a una bodega de vino y me puso su insignia, que era el amor. (2:4)

**Steg 7, fras 3:**

Levántate, compañera mía, levántate, hermosa mía, levántate, y ven por acá. (2:10)

S. ANNA:

Stå upp, min kära, stå upp, min fagra, stå upp, min vän och träd fram, (2:10)

**Steg 8:**

S. ANNA (forts.):

/bryter, springer ut/ O, nej, jag kan inte!!

/mellanspel från Bassetthorn, RAFAEL – medicus (läkaren)/

**Steg 9:**

S. ANNA: /in igen/

På mitt läger om natten sökte jag den min själ har kär, jag sökte honom, men fann honom icke. (3:1)

MARCOS:

Me levantaré, pues, y recorreré la ciudad. Por las calles y las plazas buscaré al amada de alma. La busque y no la hallé.

[Jag vill stå upp och gå omkring i staden på gatorna och torgen; jag vill söka henne som min själ har kär. Jag sökte henne, men fann henne icke.] (3:2)

S. ANNA:

Jag sökte honom, men fann honom icke.

MARCOS:

La busque y no la hallé.

[Jag sökte henne, men fann henne icke.]

**Steg 10:**

S. ANNA:

Det var medan jag sov, men med vakande hjärta, jag hörde min vän, han bultade på: (5:2)

MARCOS:

Ábreme, compañera mía, ábreme hermana mía, ábreme, paloma mía, preciosa mía; [öppna min kära, min syster, min duva, min rena,] (5:2)

S. ANNA:

Min vän stack in handen; då sjöd mitt kött efter honom. (5:4) Jag stod upp att öppna för min vän; (5:5) Jag är min väns, och till mig står hans lust. (7:10) \*) Kom min vän, låt oss dra ut på fälten och ta läger i byarna. (7:11) \*) Där vill jag ge dig min kärlek ... kärlek. (7:12) \*)

MARCOS:

Yo soy para mi amada y su deseo tiende hacia mí. (7:11) \*) Amada mía, ven, salgamos al campo. Pasaremos la noche en los pueblos. (7:12) \*) Allí te entregaré todo mi amor. (7:13)

\*) Här är versnumreringen olika i sv. o. sp. bibel. Texten är densamma.



**Steg 11:**

BÅDA:

... amor.

**Steg 12:**

HERR OLSSON:

/avbryter, inspirerad av vad han sett blir han  
övertygad, ja, – upplyst!/  
En reglad lustgård är min syster,  
min brud, en förseglad brunn.  
Ty dina kinder är en lund  
med granatträd och härlig frukt,  
henna, nardus och saffran,  
kanel och kalmus

och alla träd som sprider rökelse:

myrra och alla ädla kryddor –  
en trädgårdskälla med vatten  
som rinner friskt från Libanon.

Nordan, vak upp,

Sunnan, kom hit!

Fläkta min lund att dess vällukt må flyta!

Din vän vill gå till sin lund,

dess frukt vill han bryta! (4:12–16)

/HERR OLSSON tågar beslutsamt ut./

**Steg 13:**

etc ...

**Steganalys sc 11:**

steg 1: 0'00	Tumult, flyktingen Maria vill gå ut	<i>Ostinato</i>
steg 2: 0'42	Systrarna i klostret vill förhindra det	<i>Orgelpunkt</i>
steg 3: 1'07	Marco, brodern, talar för Maria, mamman Teresa orolig.	<i>Cantus firmus</i>
steg 4: 1'50	Lösning: utklädning!	<i>Orgelpunkt</i>
steg 5: 2'30	Marcos&Anna, störs av trädgårdsm. Olsson.	<i>Klarinettmotiv mot orgelpunkt</i>
steg 6: 3'15	Höga visan	<b>Duett</b> , inledning
steg 7: 3'46	fras 1, fras 2 'Kärlek', fras 3 'Träd fram'	(utspunnen höjdpunkt) mot kyss
steg 8: 5'26	Syster Anna avbryter: 'Jag kan inte!' Olsson bjuder på snus	(bassetthorn solo)
steg 9: 6'13	Fras 4 'Söker och finner inte', utspunnen till en	fermat
steg 10: 7'12	Fras 5 'Jag sov och han kom',	lyrisk kulmination - Olsson betraktar
steg 11: 8'52	Modulation och instrumentalt efterspel och mer duett	- Olsson avbryter
steg 12: 9'34	Olssons Höga visa, solo som intensifieras	
steg 13: 10'23	Sirener från polisen avbryter (trombon)	

När jag betraktar den här "steganalysen", slås jag av att den märkligt nog inte tillför så mycket (utöver till exempel den "McKeeska" scenanalysen av samma scen tidigare). Förklaringen finns i Gefors egna ord om den samtida operan, vari det normala är "en stor mängd scener, där en mer fritt utformad musik till handling nästan alltid är grundlaget".<sup>527</sup> Musiken följer här helt enkelt tämligen troget textens dramatik och den enda renodlat musikaliska implikationen är bassetthornssolot (alltså den läkande ärkeängeln Rafael, något som regissören fyndigt utnyttjade till att låta Herr Olsson försöka bjuda den dystre Marcos på svenskt snus). I sin avhandling gör Gefors en analys enligt samma mönster av en scen ur första akten i Verdis *La Traviata* med ett långt lödigare resultat.<sup>528</sup> Kanske var scenen ur *Riket* ett illa valt exempel ur den samtida operalitteraturen, men jag menar att det snarare är en fråga om stil och tidsanda.

<sup>527</sup> Gefors 2011, s. 71.

<sup>528</sup> Gefors 2011, s. 85-86.

## Stadsmusikanterna

*Arbete och Sång,  
omväxlande ibland, men ofta på en gång,  
föryngrar ljuvt vår levnad, om ock än så lång.*

(Sesemana 1:24)

*Stadsmusikanterna*, eller ”Purpurporten” som den kom att heta vid sin urpremiär i Göteborg 1994 var en beställning på en barnopera från *Lillan* (alltså ”Storans” – *Stora teaterns* – det vill säga nuvarande *Göteborgsoperans* stolta föregångares barn- och ungdomsscen), vars konstnärliga chef då hette Åsa Melldahl och hade regisserat såväl *Hästen och Gossen* som *Riket är Ditt*. Jag kontaktade då åter Maria Sundqvist som librettist, eftersom jag gärna ville jobba med henne igen och hon dessutom var så kunnig och hängiven barnteater och -opera. Vi enades om att försöka göra en musikteaterföreställning för så små barn som det bara var möjligt (våra respektive liv var helt upptagna av sådana små individer på den tiden!) och jag hade något slags idé om att göra någonting löst baserat på Grimm-sagan *Stadsmusikanterna i Bremen*<sup>529</sup>, som i grunden handlar om att försonas med det faktum att man ska dö. Jag minns dessutom exakt varifrån och varför jag fått denna idé. Som ett av alternativen till förstahandsönskemålet från beställaren om Sara Lidmans järnbanesvit som underlag för ”Västerbottensbeställningen” från Norrlandsoperan läste jag P-O Enquists *Musikanternas uttåg* från 1978, som är ett slags utbyggd travesti på den gamla Grimmsagan och dessutom har en känd devis därifrån, nämligen ”*Det gives alltid något bättre än döden!*”. Boken gjorde ett enormt intryck på mig och det var nära att den blivit den första Enquistoperan redan på 1980-talet! Maria (som långt senare kom att skriva librettot till Enquistoperan *Blanche & Marie* för Norrlandsoperan med premiär 2014) kom då med idén, att – eftersom Carl Jonas Love Almqvist tillbringade sitt sista levnadsår, ensam och landsförvisad, i just Bremen (där han, under det falska namnet professor Carl Westermann, dog 1866) – så skulle vi gestalta hela sagan med de nonsensrimmade verser han noggrant plitade på och som återfinns i samlingen *Sesemana*. Hans Jakob Seseman, en outsider och halvt förkommen existens var det diktar-alias Almqvist valde i sin bedrövelse. Folke Isaksson skriver i sitt efterord ”Glöden under askberget” till Per Mårtensons redigerade utgåva från 1983, framvaskad ur de rätt spridda papper Almqvist lämnade efter sig, att:



I Bremen har någon vänlig själ sytt en regnrock till bronsstatyn.

<sup>529</sup> På svenska heter sagan ofta ”Stadsmusikanterna från Bremen” vilket är lika missvisande som ”i” eftersom djuren *de facto* aldrig kommer fram till Bremen. Tyskans ”Die Bremer Stadtmusikanten”, alltså ”Bremens Stadsmusikanter” ersätter riktning eller befintlighet med genitiv och undanröjer en del funderande. *Spanska Ridskolan* ligger ju till exempel i Wien.

Hos Seseman, matematisk naturbegåvning och ursinnig rimmare, en man med en trivialitet på gränsen till det storslagna, såg Almqvist det väsentliga: barnasinnets och envisheten. [...] dikta- ren som både lärt sig att gråta och att le åt bedrävelsen, mannen som visste att "de, som ej vilja förstå det lilla i världen, förstå säkert ock ej mycket av det stora".<sup>530</sup>

Denna, för Maria mycket karaktäristiska och underbara idé i sin balansgång mellan det sublimes och det "skurrila"<sup>531</sup> – en föreställning för småbarn om döden vars enda text var nonsensvers från mitten av 1800-talet – var också ett ganska intressant experiment rent formmässigt. Den fungerar delvis som ett slags läggspel där de 12 scenernas – eller "spelens" (Almqvist delar in sin *Sesemana* i sådana där det sista är det "Tjugondefjärde Spelet") – ordning inte är alldeles fastlagd utan tillåter en del omflyttningar. Ingen av de tre uppsättningar som hittills gjorts har egentligen varit de andra särskilt lik. Texten bär nästan ingenting av handlingen (jag vill minnas att det finns två "tilldiktade" repliker som inte är av Almqvists hand) men desto mer av känslor och situationer som ensamhet, fattigdom och hunger (*Sesemana* är sprängfylld av konstfärdig och lustfylld poesi om just detta) men också av uppblommande vänskap och trofasthet. Storyn är i grova drag att fyra "uttjänta" husdjur, en tupp (som blev en höna i vår opera), en katt, en hund och en åsna, alla med det gemensamma ödet att ha blivit utslängda av sina husbönder, möts och tänker att "*Det gives alltid något bättre än döden!*" (Det sägs nu aldrig i vår opera utan bara i Grimms original och i Enquists roman). De beger sig således mot Bremen för att försöka bli stadsmusikanter, men finner på vägen istället ett rövarnäste ur vilket de lyckas skrämra rövarna på flykten genom att ställa sig i den berömda pyramidformation som blivit sagans symbol och staden Bremens nästan inofficiella stadsvapen. När djuren i sagan väl bo- satt sig i huset vill de inte längre bli stadsmusikanter, men operan slutar innan dess i den gemensamma handlingens fullbord. Detta var min tredje opera och i mina fyra första operor finns två saker gemensamt. Där finns minst en agerande musiker (jag arbetade ju själv som sådan – teatermusiker) och en harpa (jag var – och är – mycket förtjust i detta välklingande, men ack så anakronistiska<sup>532</sup> instrument). *Stadsmusikanterna* är satt för fyra sångare (sopran, mezzosopran, tenor och baryton), fem rörliga instrument – piccoloflöjt (genomgående – inget byte till "stor" flöjt), violin, valthorn, tuba och slagverk – samt till sist en inte särskilt rörlig – harpa! (Harpan spelar för all del också bastrumma i den inledande och avslutande marschen.) Hönan görs av sopranen, katten av mezzosopran, hunden är baryton (på Göteborgspremiären sjöng Michael Weinius – då baryton!). Tenoren är ett slags namnlös "spelledare" medan den agerande violinisten gör åsnan. Jag hade sett Ronnie Danielssons Malmö-uppsättning av *Spelman på taket* med Studiotatern i Bulltoftahangaren samma år (1990) jag själv turnerade med samma stycke i en uppsättning för Riksteatern och fascinerats av violinisten Erik Drougge. Han skulle sedan mycket lägligt följa med Ronnys föreställning i dess Göteborgsuppsättning, varför jag lyckades städsla honom till rollen som åsna. I *Hästen och Gossen* hade jag en fiolspelman på scenen och i *Riket är Ditt* en trombonist som agerade polis. Innan jag övergav projektet med agerande musiker i rollistan till mina operor hann jag göra kungens två rådgivare i den följande barnoperan

<sup>530</sup> Almqvist, C J L: *Sesemana* utgiven av Per Mårtenson, Gidlunds Stockholm/Malmö 1983, s. 306-307.

<sup>531</sup> Sydsvenskans recensent Carlhåkan Larsén skrev om föreställningen den 16 februari 2003: "Maria Sundqvist har både barnasinnets kvar och faiblesen för det skurrila i behåll. Med den senaste formuleringen menas bland annat att hon har en svaghet för att använda underfundiga, svårhanterliga, skumma men fantasieggande ord och uttryck i sina musikdramatiska texter, även om de är avsedda för barnpublik. I *Stadsmusikanterna* är Carl Jonas Love Almqvist hennes bundsförvant."

<sup>532</sup> Harpan är det enda diatoniska instrumentet som numera är i bruk. "Diatonisk" då i meningen motsatt till "kromatisk" det vill säga att man bara med yttersta ansträngning kan spela tolvtons-, atonal eller ens polytonal musik på en harpa. För tonsättaren innebär detta att uppbyggande av en hel del konstruktivistisk fantasi är ytterst påkallat.

*Prinsessan och Månen* (premiär på Stockholmsoperans dåvarande bi-scen Vasateatern 1998) till slagverkare och trombonist. *Stadsmusikanterna* var också det första operaverk jag skrev helt på dator. Jag hade börjat experimentera med program och notskrift under arbetet med musiken till Strindbergs *Folkungasagan* på Angeredsteatern i Göteborg året efter Vadstena-akademien och hade därefter skrivit ytterligare teatermusik och lite kammarmusik på datorn, men detta var alltså det första större sammanhängande stycket. Det kom aldrig att uppföras på Lil-lan utan blev istället det första som spelades på den nybyggda Göteborgsoperans andrascen. Musiken, som jag alltså är ytterst tillfreds med, varierade mellan allt från enkla visor till avancerad seriell modernism (nåja!), och framgången för stycket var stor. För att vara en barnopera blev den tämligen omtalad och pressbevakad. Den spelades flera säsonger och har satts upp i två andra uppsättningar. Jag höll alltså på att få hybris, men högmod går som bekant före fall och sedan blev det också betydligt motigare under ett antal år.

*Vad säjs om ett så utförskummat nojs?  
man knappast hör ett värre kakalorum  
då riktiga matrosor göra chorum.  
I Skolan sätts bör en Custos morum,  
som såna lärjungar tar upp till forum  
och lär dem veta pojs.*

(Sesemana 6:13)

#### *Konflikter: Norrlandsoperan, Prinsessan & Månen och Trädgården*

Under några år (1996-98) var jag konstnärlig chef och ledare för Norrlandsoperan, Umeå (numera Norrlandsoperans) Symfoniorkester och Västerbottensmusiken. Familjen flyttade till Umeå där mina barn fick växa upp i en av Sveriges barnvänligaste städer, något som de ofta fortfarande omtalar som en mycket lycklig tid. Föräldrarna var, av olika skäl, inte riktigt lika lyckliga. Strax innan jag satte mig på stolen avslutade jag arbetet med ytterligare en, och från *Stadsmusikanterna* ganska skild, barnopera *Prinsessan & Månen*, och efter att stigit ner från samma stol två år senare komponerade jag en opera för Drottningholmsteatern baserad på Magnus Florins lilla, och mycket framgångsrika, roman om Carl von Linné – *Trädgården*. Barnoperan hade premiär hösten 1998 på Kgl. Operans nyinskaffade bi-scen Vasateatern, och var den första produktionen som sattes upp där i teaterns regi, medan *Trädgården* hade premiär sommaren 1999 ute på Drottningholm. Efter åren i Umeå var det här inte bara en återkomst utan dessutom debuten i min egen uppväxtstad och rikets Kungliga huvudstad, och precis som med arbetet på Norrlandsoperan så gick det väl sådär. Eller för att tala klarspråk – det gick inte bra alls. Alla dessa händelser i mitt liv var kantade med konflikter av olika slag, i fallet Norrlandsoperan var jag givetvis själv inblandad i allra högsta grad, men jag inte är lika benägen att ta på mig ansvaret i de senare fallen. Teamen fungerade helt enkelt inte bra och det uppstod många situationer som helt eller delvis var olösliga, vilket naturligtvis påverkade det konstnärliga resultatet. Det gör mig ganska sorgsen, inte minst eftersom jag la ner så mycket ”av min själ” i dessa bägge verk. Barnoperan handlar till exempel (i min tolkning) till stor del om hur det är vara far till en dotter, medan *Trädgården* handlar om hur den värld man så omsorgsfullt och med så mycken kärleksfull nit byggt upp krackelerar inför ens ögon, dessutom till följd av ens egna enkla förbiseenden och en viss narcissistisk blindhet. Jag var vid det laget visserligen ganska erfaren i bägge dessa gebit faderskap och narcissism, men sörjer de bägge operorna ock-

så eftersom några av scenerna i dem är de musikaliskt innerligaste jag lyckats åstadkomma. Förutom de mer ”interpersonella” problem jag inte ämnar gå in på, så var den nya Vasa-scenen en akustisk katastrof, som Operan senare i olika omgångar försökte åtgärda, men som till sist ledde till att hela projektet avvecklades. Jag hade ursprungligen (1996) skrivit stycket med tanke på en halvarenascen som Rotundan, Operans dittillsvarande lilla bi-scen (som man också senare återvände till), men någon tid att revidera instrumentation och annat för en helt annan scentyp, som Vasans akustiskt nyckfulla tittskåpsscena, fanns överhuvudtaget inte. Jag var dessutom fortfarande bosatt i Umeå hösten 1998 och satt och skrev för fullt på musiken till *Trädgården*, medan förutsättningarna för en lyckad höstpremiär på Vasan sakta smulades sönder. Hade jag varit mer närvarande under repetitionsperioden hade kanske något kunnat rätas upp, men förmodligen långt ifrån så mycket att haveriet kunnat undvikas. Jag tycker däremot fortfarande att själva stycket är utmärkt, om än lite säreget, kanske till och med otidsenligt, eftersom det är satt för en nästan uteslutande manlig sångarensemble, helt enligt önskemål från min (kvinnliga) medlibrettist som dessutom kom med själva ursprungsidén.

I mitten av operan finns den lilla prinsessan, en närmast stum – i vart fall inte sjungen – roll för en barnskådespelare, omgiven av oförstående och ofullkomliga pappafigurer. En av papporna är narr och talskådespelare, en är dansare, en är slagverkare, en trombonist, en doktor och tenor och en är kung och bas. När de disparata skärvorna liksom läggs på varandra och löds ihop blir det till en ”hel” pappa. Texten utgjordes av en versifierad omdiktning av en folksaga (igen!) kompletterat med några fantastiska trolska och besynnerliga dikter av Christian Morgenstern, ett uppslag jag åter fick till skänks av Maria Sundqvist, och som jag därför gjorde mitt bästa för att förvalta. Klarapoeten Lars Gustav Hellström skrev tidigt några riktigt lysande översättningar av dessa, men i ett fall blev jag tvungen att konsultera min far eftersom Hellström hade bytt meter i sin tolkning av den ganska välkända *Scholastikerprobleme* (den om hur många änglar som får plats på en nålspets). Jag ville gärna kunna behålla även de tyska originalen i partituret, inte minst med tanke på det alltid lika utopiska som utsiktslösa hoppet om ”exportmöjligheter”. Dessa Morgenstern-sånger är faktiskt det som ändå överlevt från föreställningen eftersom sångaren Olle Persson och pianisten Matti Hirvonen spelat in dem på en CD! Trots att dansaren gestaltade en guldsmed är dessvärre inte allt guld som glimmar, inte ens detta stycke.

*Men kunde man allt bleve ingenting gjort  
och då vore stort litet och litet vart stort.<sup>533</sup>*

### *Trädgården*

Arbetet med *Trädgården* skulle också göras på rekordtid. Beställare var Per-Erik Öhrn, som då var konstnärlig chef för Drottningholmsteatern (och som tidigare beställt *Riket är Ditt*). Jag satte igång några veckor efter Valborg 1998, då jag sa upp mig från Norrlandsoperan, och levererade scenerna vartefter fram till slutleverans som var satt till April 1999. Jag hann även denna gång i tid, men två saker gjorde att detta inte blev vad det kunde blivit. Det första var att librettot inte var färdigt när jag började med första scenen, vilket betydde att jag ”gjorde en Richard Strauss” (se ovan) det vill säga skrev musik medan min ”Hofmannsthal” slet med de följande texterna. Sådant kan gå, vi hade pratat länge och omsorgsfullt om librettot, men när vi kom till

<sup>533</sup> ur: Prologen till *Prinsessan & Månen* (1998).

andra akten inträffade nästa. Det visade sig att regissör och librettist hade olika syn på materialet och dess dramaturgi, och det var ingen liten och lätt överbryggbar spricka, utan en klyfta som dessutom vidgades. Jag hamnade som tonsättare i en ytterst besvärlig lojalitetskonflikt, och det fanns dessutom ingen möjlighet att dra i några bromsar. Leverans-deadline, kollationering och premiär närmade sig med hastigheten hos ett expresståg, så det fick bli ... – en kompromiss, ett mittemellan. Sådant straffar sig alltid, i det här fallet genom att berättelsen till dels är dramaturgiskt oklar och suddig. Det kan hända i vilket stycke som helst, men då till följd av att de beslut som fattats med övertygelse och bergfast tro, senare visat sig vara felaktiga eller dåliga. Valet jag gjorde här, var istället att lösa upp dramaturgin, att grumla den, därför att den ”externa situationen” krävde det, och jag gjorde det fullt medveten om att själva stycket – verket – bara förlorade på detta. Det fanns nu också en annan sort sax som processen satt i och som nästan uteslöt andra och mer drastiska val, då regissören var hela projektets initiativtagare medan librettisten givetvis ägde upphovsrätten till librettot. På den korta sikt som utgjorde tiden fram till premiären fanns ingen realistisk chans att ersätta (eller göra sig omöjlig hos) någon av dessa bägge kombattanter. Nu ska det sägas att denna situation inte är fullt så unik som det kan verka utan sanningen är snarare att den återkommer med jämna mellanrum inom nästan all konst som innefattar många upphovspersoner.

Till det roligare med denna föreställning hörde nu också att jag fick en sällan, och aldrig tillförne skådad stjärncasting. Loa Falkman gjorde huvudrollen som Linné och Petteri Salomaa hans vän Peter Artedi, Linnés hustru sjöngs av Anne Bolstad, urmakaren av Margareta Hallin och favoritlärjungen av Malena Ernman. Till det allra tråkigaste var däremot att ingen vare sig TV- eller ens radio-inspelning gjordes av detta enda tillfälle som Malena Ernman, Loa Falkman och Margareta Hallin stod på samma scen i ett nyskrivet stycke, och som dessutom var Drottningholmsteaterns första beställningsverk på 200 år. Sekelskiftets alla viktigare evenemang var med andra ord intecknade över taknockarna på Gärdet, och lärdomen får väl bli att man inte ska försöka göra sig till under år som slutar på 999.

Rent tekniskt innehöll komponerandet den berikande erfarenheten att designas för Drottningholmsteaterns 1700-talsorkester, alltså i princip i Mozartstorlek med repliker av tidstroga instrument där ett a motsvarade 415 Hz, och därför klingade alltså ungefär en halvton lägre än vårt normal-a. När Malena Ernman fyrade av sitt höga slut-e i sin stora aria lät det alltså ungefär som ett *ess*. En speciell glädje var att arbeta med de fyra naturhorn jag valde istället för Mozart-orkesterns normala två trumpeter och två horn. Att kombinera och pussla med de olika stämningarna resulterade i en hel del fantasifulla och spektakulära klanger som gjorde att dirigenten Roy Goodman (som var barockspecialist och chefsdirigent för Symfoniorkestern under min Umeå-tid, och som jag kom mycket bra överens med) alltid lät hornkvartetten resa sig i slutapplåden.

Om kritiken var onådig mot *Prinsessan*, så var den i vart fall nådig mot *Trädgården*, några var till och med förtjusta i, nästan lyriska över, verket,<sup>534</sup> och det kan bland mycket annat tillskrivas en faktor som – precis som i fallet med Hans Larssons fågel i skogen – är svår att beskriva,

<sup>534</sup> Den blev bland annat utpekad som en av 1999 års sex bästa operaföreställningar i hela världen av *Financial Times* tämligen välrenommerade operasida.

men som är ytterst väsentligt för all scen- (och annan) konst, nämligen det som kan kallas ”star quality”.

#### *Om ”decoro”, ”sprezzatura” och ... – ”grazia”*

Folke Abenius berättade en gång för ett tiotal år sedan<sup>535</sup> hur han runt mitten av femtiotalet sett den unga Birgit Nilsson i rollen som Brünnhilde bestiga det avslutande bålet i Wagners sista Ringen-del *Ragnarök* (”Götterdämmerung”) på Stockholmsoperan (en roll hon sjöng första gången 13 december 1954). Denna begåvade sångare och artist gjorde allt i enlighet med regins anvisningar (som förmodligen var den då gamle operachefen Harald Andrés bearbetning av Kgl. Operan första uppsättning ursprungligen från 1907!) och en på alla sätt utmärkt rolltolkning. Därefter påbörjades så den enastående karriären. Nilsson gav sig ut i världen och de stora operascenerna men återkom redan efter något år till samma scen och gjorde nu på nytt samma roll i samma uppsättning. Abenius såg henne denna andra gång göra den större, exaktare knycken på manteln, med huvudet lyftat än stoltare, som plötsligt medveten om sin världsstjärnstatus. Hennes röst hade expanderat, men det gällde alltså inte bara rösten utan hela hennes sceniska personlighet, och nu var hon inte bara ”bra” utan istället en ”stor” artist. Vad hade hänt? Allt hon gjorde rymdes inom exakt samma regionvisningar, ingenting, absolut ingenting av detta hade kunnat frammanas ur den tidigare sångerskan av en ens aldrig så fantastisk regissör, menade Abenius. Världserfarenheten hade förvandlat imagon till en fullt utvecklad fjärl och metamorfosen kunde uppfattas av alla utan att någon kunde klä det i exakta termer eller mätbarhet. Birgit Nilsson hade lyckats med att ”förstora” sin teknik, sitt praktiska kunnande och sin konst bortom definierbara gränser. Det här är naturligtvis berättelsen om utstrålningen hos en världsartist, men gränsen mellan det ena och det andra är inte en utan många. Att ha ”det”, ”utstrålning”, ”absolut närvaro” och kanske till och med ”sex appeal” är alla uttryck för en (eller flera) egenskap(er) på det personliga planet, som i själva verket inte är så lätta att beskriva på annat sätt. En ytterligt intressant formulering av tillståndet utstrålning/närvaro, hämtat från en svunnen tid, står att finna i Sven KristerSSons avhandlingsarbete från 2010 *Sångaren på den tomma spelplatsen*:

Ett centralt begrepp i teaterarbete och musicerande är närvaro, denna märkliga kraft som får en publik att lyssna och engagera sig i vad som försiggår på scenen. Jag ser närvaron, när den är som starkast, som analog med epifani.<sup>536</sup> Under renässansen ansågs denna vara en frukt av *grazia*, nåd. *Grazia* ansågs under speciella omständigheter skapa en betvingande strålgång kring en person. Först måste personen i fråga emellertid iaktta *decoro*, regler och bestämmelser, samt *sprezzatura*, avspändhet och förfining. Den speciella pedagogik som präglade detta sätt att se på utbildning, uppfostran och god ton beskrevs av den italienske greven och diplomaten Baldassare Castiglione i *Il Cortegiano*, Hovmannen, vilken utkom första gången 1528.<sup>537</sup>

Begreppet *grazia* reder alltså ut en del. Dels måste man kunna själva hantverket (*decoro*), dels tillämpa det med ”avspändhet och förfining” (*sprezzatura*), först då – *kan* – ”nåden” behaga infinna sig (många är det som jagar den förgäves). Detta resonemang gör emellertid ingenting för att förklara eller definiera denna nåd utan nöjer sig med att beskriva den, ungefär som Abenius

<sup>535</sup> Abenius bekräftade och gav berättelsen ytterligare detalj i ett telefonsamtal den 22 november 2011.

<sup>536</sup> Epifani – religionsvetenskaplig term för en plötslig gudomlig uppenbarelse (NE).

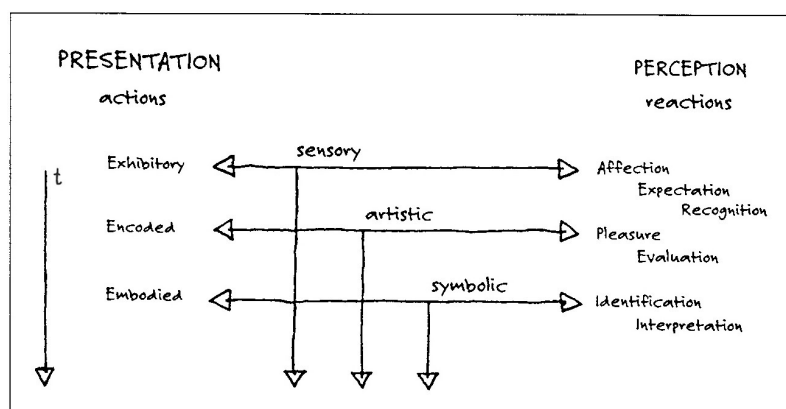
<sup>537</sup> KristerSSon 2010, s. 77.

gör. Men funderat över vår upplevelse har vi alltså gjort, i åtminstone 500 år, förmodligen åtskilligt längre.

”Oh! Sarah! Sarah! Sarah la grâce! Sarah la jeunesse! Sarah la beauté! Sarah la divine!” skriver den då 18-årige författaren Pierre Louÿs<sup>538</sup> i sin dagbok daterat den 16 januari 1888, när han likt andra jämnåriga skolpojkar fullständigt förhäxat åsett den, vid den tiden, 46-åriga skådespelerskan Sarah Bernhardt. I sin fenomenologiska studie av denna ”levande legend” citerar teaterforskaren Willmar Sauter också en lika hänförd Mark Twain:

There are five kinds of actresses: bad actresses, fair actresses, good actresses, great actresses —and then there is Sarah Bernhardt.<sup>539</sup>

Sauter menar, i det följande givetvis ytterst förenklat, att en teaterhändelse (”Theatrical Event”) innebär ett samtal, en kommunikation, mellan det utförda (”presentation”) och det mottagna (”perception”) på tre nivåer, som alla verkar i tidslinjen (*t*). Den första, symbolspråket, där föreställningen förkroppsligar något som åhöraren uttyder och/eller identifierar sig mig, är den lättaste att förstå, eftersom såväl litteraturen som teatervetenskapen i huvudsak, och ofta ut-



2. An expanded model of theatrical communication. (Sauter 2000, s. 8.)

slutande, ägnat sig åt att analysera just den. Här påminns man osökt om begreppet *decoro* (även om Sauter inte använder dessa termer). De andra nivåerna är dock minst lika viktiga för att förstå vad teater är och hur den verkar. Nästa nivå, ”konstens” eller ”konstfullhetens” (”the artistic level”) innebär att mottagaren varseblir att det som äger rum på scenen är något annat än det ”verkliga livet” genom att acceptera, tolka och roas av alla de olika koder varje scengenre använder (i opera sjunger, i balett dansar man *etc.*). För att en sådan överföring ska kunna ske krävs inte bara hantverk utan att detta tillämpas med ”avspändhet och förfining” (alltså – *sprezzatura!*). Sauters tredje nivå, den *sinnliga* (”the sensory level”) är vagusnervens, ”ståpälsens” och mervärdets, alltså hur föreställningen via utlämnandet (”exhibitory”) appellerar till mottagarens gillande (”affektion”), förväntningar och igenkännande. Här är det dags att återintroducera *grazia* – nåd – för detta samtal med mottagaren är, liksom det ofta misstolkade och därtill missutnyttjade begreppet *respekt*, ingenting artisten kan göra anspråk på utan bara förtjäna.<sup>540</sup> Vill man vara lite elak mot operagenren, framförallt ur ett textens perspektiv, är det lätt att konstatera hur operahabituéerna, -ledningarna och operans publik de senaste hundra åren i princip vänt detta schema upp-och-ner. Efter att, via sin stjärnkult, ha njutit nåden (”allt-går-att-förstå-genom-musiken”) ifrågasätter man inte ens att folk sjunger och börjar – i bästa fall – söka förstå dramat och dess symbolik.

<sup>538</sup> Pierre Louÿs (då Louis) född i Gent 1870 och samtida med André Gide var framförallt känd för sitt mästernskap inom den erotiska litteraturen och för att hans dikter tonsatts av bland andra Claude Debussy. Han dog i Paris 1925, 54 år gammal.

<sup>539</sup> Sauter, Willmar: *The Theatrical Event* University of Iowa Press 2000, s. 117. I sin tur ett citat hämtat från:

Gold, Arthur & Fizdale, Robert: *The Divine Sarah: A Life of Sarah Bernhardt* Vintage Books New York 1992, s. 3.

<sup>540</sup> Sauter 2000, s. 6-9.



Sarah Bernhardt hade verkligen *grazia* i rikt mått, och Sauters studie är mycket tänkvärd även om också den gör ganska fruktlösa försök att definiera vari denna nåd består. Hennes tekniska färdigheter analyseras och hon konstateras i många avseenden vara en nydanare som, långt före sin tid, såväl öppnade som breddade teaterns och skådespeleriets konst, men egentligen utan att undersökningen lyckas ”fånga *Euterpe* i flykten”. Intressant ur operasynpunkt är emellertid hur hon genom sitt långa liv som verksam och ytterst inflytelserik skådespelerska kom att på talteaterscenen gestalta åtskilliga av de kvinnoroller som i vår tid överlevt nästan enbart inom operan, många dessutom skrivna direkt för henne. Förutom paradrollen som Racines *Fedra* från 1677 (som Rameaus opera *Hippolyte et Aricie* från 1733 är baserad på) upptar listan roller som Marguerite Gautier i Dumas d y:s *Kameliadamen* (Verdis *La Traviata*) och Doña Sol i Victor Hugos reviderade version av *Hernani* (*Ernani* tillika av Verdi). Hon uruppförde titelrollerna i Ernest Legouvé och Eugène Scribes *Adrienne Lecouvreur* (som blev till en opera av Francesco Cilea) och i Victorien Sardous dramer *Fedora* (Gioradano) och framförallt *Tosca* (Puccini). Överlevt och överlevt, förresten. Hennes omtalade specialitet var att gestalta utdragna och tragiska dödsscener, och som av en händelse avlider alla dessa uppräknade olyckliga hjältinnor i sista akten (liksom deras efterträdare på operascenen) och ofta i armarna på sin älskade. En stor nyckel till hennes magi var också rösten och Sauter återger ett citat ur hennes konstnärliga testamente *L'Art du Theatre* ("The Art of the Theatre"):

The voice is the dramatic artist's most necessary instrument. It is the voice that fixes the attention of the public, and effects the contact between the artist and the audience.<sup>541</sup>

Det är oerhört viktigt med sångare som har denna *grazia* för huvudrollerna i en opera, och det kan inte nog understrykas. Det betyder långtifrån att allt alltid måste besättas med världsstjärnor. Egenskapen är heller inte på något sätt uppmätbar utan bara subjektivt upplevd och dessutom kontextberoende, vilket betyder att någon med denna "star quality" inte nödvändigtvis passar i alla sammanhang och framförallt inte i alla teaterrum. På en stor scen händer det dock då och då, och det har hänt mig, att sångare gör allting rätt (*decoro*), de sjunger fantastiskt och till och med berörande (*decoro* i kombination med *sprezzatura*), men ... – de syns helt enkelt inte när de gör entré. Publiken vet inte vem de ska koncentrera sig på (*grazian* uteblir ändå). Somligt kan göras och underlättas med regi, framförallt när det är mycket folk på scenen. Det brukar ju sägas i teatersammanhang att "omgivningen skapar kungen", men det är bara till hälften sant. Saknar den som gestaltar kungen ett tillräckligt mått av *grazia*, om han (eller – numera – även hon) så avsiktligt framställs som blyg, rädd eller debil, så kan omgivningen bereda vägen, strö palmer och breda ut kläder hur mycket som helst, någon herre syns inte till. Scenkonsten är på denna punkt kompromisslös och vidrigt – orättvis!

### *Träskoprinssessan*

*Trädgården* är och förblir en opera mycket nära mitt hjärta som jag gärna skulle se på scen igen, dock inte utan en ganska omfattande dramaturgisk revidering. En annan av dessa operor som jag skulle vilja se på nytt är *Träskoprinssessan*, som på många sätt avviker från sina systrar, både musikaliskt och genom sin lite komplicerade tillkomsthistoria.

<sup>541</sup> Sauter 2000, s. 123. Hämtat ur:

Bernhardt, Sarah: *The Art of the Theatre* Trans. by H. J. Stenning (1924) Benjamin Bloom NY & London 1969.

Efter nästan fyra år i Köpenhamn på det lilla operahuset Den Anden Opera, började jag på hösten 2005 som *composer in residence* på Malmöoperan. Det var mitt första större kompositionsuppdrag på nästan fem år (det första efter klarinettkonserten – se ovan). Jag hade pratat med den konstnärliga chefen Lars Tibell om tre möjliga upplägg för ett uppdrag, *antingen* en häftig och fartig familjeföreställning *eller* en dramatisk ”central-opera” à la Puccini *eller* en visuell operalek och fantasi à la *Trädgården* – ”varför inte om hans samtida Swedenborg”. Lars Tibell tog hem förslagen, funderade och återkom med tanken att jag skulle anställas några år och skriva alla tre operorna! Först ut var alltså *Träskoprinsessan*. Jag hade nästan femton år tidigare läst ett synopsis till en berättarteater Maria Sundqvist skrivit i samband med något som kallades ”Nöden-projektet” i Lund åren 1990-91. När stadens befolkning växte och staden drabbades av bostadsbrist på 1870-talet bebyggdes på privat initiativ området på ”Ripas äng” (efter rådmannen och initiativtagaren August Ripa). Stadsdelen fick snabbt öknamnet ”Nöden”, på grund av den låga levnadsstandarden i området, men har också kallats ”Judéen” eftersom en, för svenska förhållanden, ovanligt stor av befolkningen var judar vid sekelskiftet. Fram till 1970-talet fanns en synagoga, som emellertid revs i samband med påbörjandet av den så kallade gentrifieringsprocess (alltså ”regisserad stushöjningsprocess”) inleddes som har gjort att området numera betraktas som en central stadsdel och i huvudsak består av attraktiva bostadsrätter. Men som det fungerade för drygt hundra år sedan skulle man med fog kunna kalla det ”Sveriges enda ghetto”. Marias historia är en variant av ”Prinsen och tiggargossen” där en fattig pojke och en rik av en händelse träffas och får infallet att byta plats med varandra eftersom bägge vantrivs med sina liv, men det vore inte en berättelse signerad henne om inte sagor och myter, helst lokala, också tog stor plats. Det fanns en myt om att Ripa besegrat dimman som rådde över ängsmarken genom att tvinga en dräng att dansa ihjäl en trollkvinna – Pilefrun – som härskade där (drängen dog dessutom också på kuppen). Helt lyckades han ändå inte, utan dimman liksom byggdes in i husen som kom att bli ohälsosamma av fukten. Marias synopsis hette också *Tredje Torsdagen i Tor*, denna dag skall man gå till sängs vid dagsljus, ty ”tredje torsdagen i Tor träder tranan på skånsker jord”, som ett gammalt skånsk talesätt säger (torsmånaden är mars i Skåne medan resten av Sverige avsåg januari).<sup>542</sup> Väl anländ till ghattot upplever den rika pojken såväl spännande äventyr som riktigt otäcka faror (han har dessutom en tendens att inte riktigt se faran i vissa situationer eftersom han helt enkelt inte är särskilt ”street-smart” utan alltid levt skyddad), men undkommer med hjälp av egen list och andras rådiga ingripanden. Vad den fattige pojken har för sig under tiden förmåler inte Marias berättelse men han har det antagligen betydligt bättre i sitt nya liv än det han lämnat, för *upp*, det dyker han inte vid överenskommen tid och plats, så den (tidigare) rike pojken får helt enkelt finna sig i att ha blivit blåst på den konfekt han längtade tillbaka till. Nu skulle detta bli opera, och jag älskade just den här underbara twisten att upptåget blir permanent och hur prinsen i så fall hanterar detta (något som inte finns i Mark Twains original *The Prince and the Pauper* – där prinsen bara blir en klokare och mer erfaren prins efter att ha bytt tillbaka). Men först ville jag byta kön på huvudpersonen.

En annan idé var att musiken inte alls skulle vara färgad av klezmertraditionen, alltså den östjudiska musiktradition som var (och är) så populär, något som kanske kunde förväntas i en his-

<sup>542</sup> ur: ”Folklig Tideräkning” en essä av Martin P:n Nilsson i *Svenska Kulturbilder: Tredje Bandet* (red: Sigurd Erixon & Sigurd Wallin) AB Skoglunds Bokförlag Stockholm 1930, s. 48-49.

toria som handlade om Sveriges enda judiska ghetto, och som jag, som klarinettist, hade jobbat en hel del med och därför visste mycket om. Men dels så var jag därför också ganska trött på den musiken, dels så fanns det inget som tydde på att den förekommit i särskilt hög grad i ”Nöden” och för det tredje så låg Malmöoperan inte i Lund. I Malmö hade inga utfattiga judar bott – snarare tvärtom – där fanns de välbärgade och i den här berättelsen alltså snarare ”prinsarna”. Men Malmö har de senaste trettio åren erfarit en fattigdom kommande från helt andra delar av världen och operan skulle därför istället koloreras med klanger och rytmer från Balkan. Jag hade år 2002 lett och arrangerat musik till ett samarbetsprojekt mellan Gotlandsmusiken i Visby, jazz- och folksångerskan Gunnel Mauritzson och gruppen *Orientexpressen*, en närmast ikonisk grupp som spelat och introducerat balkanmusik i Sverige sedan 1970-talet, så jag var då närmast lite nyfrälst på konstiga taktarter.

Maria och jag kom överens om att denna gång pröva en annan väg. Först ritade vi en stomme och sedan skulle jag börja med att skriva musiken och Maria fylla på mina balkaninspirerade ”låtar” med ord, en delvis helt annan process än den vanliga, alltså. Stommen blev historien om prinsessan Stella som byter plats med den fattiga Maja i en by någonstans i landet Karpedosien, där öst möter väst.<sup>543</sup> Prologen utgörs emellertid av en scen där byggherren ”Snipa” (som han fick heta här) tvingar drängen Gabriel att dansa ihjäl Pilefrun för att därefter snabbt bygga upp en stad. Kvar av Gabriel blir bara hans ena träsko som tas om hand av hans sörjande fästmö Linnea. Maria var då mycket intresserad av Shakespeares *Hamlet*, vars mytologi, situationer och till viss del också personer, därför förekommer och vars citat färgar en hel del av berättelsen. Stella möter både vänskap och svekfullhet, hon söks upp av Gabriels spöke som ger henne sin ena träsko och uppmanar henne att hämnas hans död genom att hitta den andra och därmed förgöra Herr Snipa, något hon – likt Hamlet – ställer sig ganska klugen till.

[...] *För av en plötslig insikt blev jag skräm*

*Visst krävs ett gott slut på berättelsen*

*Men hämnd ger inte blott upprättelsen*

*För hämnden föder nytt behov av hämnd*<sup>544</sup>

Hon träffar dockspelaren Chaim som snabbt, och roat, ser igenom hennes förklädnad och också bytokan ”Tosan”, som så småningom visar sig vara den Linnea som är i besittning av den andra skon, och Stella möter ”sin” det vill säga Majas bror Alex, och en liten, ömsesidigt misstänksam och ganska snabbt avslutad, romans uppstår. Chaim dör i slutuppgörelsen med Snipa och testamenterar sina dockor (med vilka han i en central scen i första akten uppför en starkt kondenserad version av Hamlet-dramat) och sin uppgift som historieberättare till Stella. När hon står ensam i slutet med sitt öde att bli kvar, hånad av Alex för sin naivitet i tron att Maja skulle dyka upp igen, antar hon utmaningen:

[...] *Hellre ”fördraga ett bittert ödes stygn och pilar*

*eller att ta till vapen mot ett hav av kval”*,

*För ”för ädelt lida” passar inte mej!*

*Nej!*

<sup>543</sup> Namnet är inspirerat av det turkiska landskapet Kappadokien, som verkligen ligger ”mellan öst och väst”, vars namn kommer från fornpersiskan (500 f. Kr.) med anor ända från hettiterna (1000 f. Kr.).

<sup>544</sup> ur *Spöksonetten*, Stellas inledning till andra akten (Akt II scen 10), en fullständigt rimmad 14-rading för övrigt! De två sista raderna utgör också, som ett slags förebådande, en sammanfattning av vad Paulina i den följande operan *Death and the Maiden* har att ta ställning till.

*Det är breda brätten på min framtids hatt  
ja, chansen, rätt och slätt, den är nu min, den tar jag fatt!  
Hej!*<sup>545</sup>

Att snabbt komma igång genom att rada upp ett pärlband av ”låtar” med balkanrytmer visade sig i mitt fall vara ”mycket snack och lite verkstad” och jag höll åter på att falla in i klarinettkonsertsletargin. Maria, som känner mig väl, såg detta och fann på råd. Hon ringde, när alltför lång tid gått utan ett ljud hörts från mitt skrivrum, och sa att hon skrivit en text till en melodi ”Bengt Algotssons ballad” jag tidigare gjort till i *Folkungasagan* (se ovan) och så började de gamla gistna tråkugghjulen i huvudet i alla fall att röra sig med ett ljudligt knirkande, och det hela tog till sist fart. Jag föresatte mig att inte skriva någonting överhuvudtaget i fyrtakt (vilket lyckades undantaget några flimrande transportpassager). Det blev till en sällsam rad av ganska öronfägnande nummer omslutet av danser och orkestrala mellanspel, dessutom också från ett litet ”banda” (scenorkester) bestående av bland andra några av medlemmarna i Mal-



Prinsessan Stella (Kamila Benhamza – till vänster) tar sig en balkansvängom med dansare och scenorkester på Malmöoperans stora, stora scen (foto: Henrik Ahldin)

mös balkangrupp på mo-  
det just då – *Östblocket*.  
Som koreograf anlätades  
Peter Lagergren, som kan  
sägas ha ”svart bälte i bal-  
kandans”. Kritiken var  
dock rätt förbryllad av  
denna blandning av opera  
och musikal eller ”ope-  
ral”, som Sydsvenskans  
Carlhåkan Larsén upp-  
skattande kallade det hela  
med en ganska välfunnen  
term.<sup>546</sup> Expressen skrev

att ”Inte sedan Kristina från Duvemåla har väl den här operascenen varit så underhållningsglad”. Allt i och runt uppsättningen var emellertid inte frid och fröjd, det är det sällan. Just den här säsongen 2006-07 drev marknadsförings- och produktionsavdelningarna på teatern (förmodligen sargade av tidigare erfarenheter) den envisa policyn att upphovsteamet, det vill säga Maria och jag, skulle ha så lite som möjligt att skaffa med marknadsföring och produktionsteam (alltså regissör, scenograf och dirigent) vilket ledde till en serie besynnerliga och mycket olyckliga missförstånd. Det hela marknadsfördes som en ”klezmeropera” (något det inte var och aldrig varit tänkt att bli) och i ”inspirationsmaterialet” visades gamla bilder av fattigkvarteren utanför Lund, något som lätt hade kunnat avvärfas med ett kort undersökande samtal. Gamla ”informationsrester” låg alltså och skvalpade i systemet som de avsnörda fragmenten av föråldrad och därmed oanvändbar genetisk kod i en cellkärna. I samband med den sista föreställningen berättade en av besökarna som arbetade med ekonomi på teaterns kansli att hon hört hur musiken var inspirerad av och från det Makedonien hon växt upp i, och att hon, om hon fått veta detta i tid kunnat få hela sin släkt till teatern. Enligt Malmö stads egen

<sup>545</sup> ur *Stellas slutmonolog* Akt II scen 17.

<sup>546</sup> Recension Sydsvenska Dagbladet den 7 februari 2007.

(och SCB:s) statistik var cirka 25% av Malmöborna 2006 utlandsfödda och av dem kom ungefär i sin tur en fjärdedel eller 25% från forna Jugoslavien (samma år hade därutöver nästan 11% ”utländsk bakgrund”, det vill säga är inrikes födda med två utrikes födda föräldrar).<sup>547</sup> I ljuset av detta kan inte marknadsföringen sägas ha varit särskilt träffsäker. Någon vecka före premiären fick vi så äntligen träffa och tala med produktionsteamet, då det visade sig att de inte hade klart för sig att ”Tosan” och Linnea var samma person, men det hela var också ett pärlband av prestationer och inspirerande glädje, och jag bär fortfarande affischen som bakgrundsbild på mitt bankomat kort närmast hjärtat, för även om:

*Det är surt att va' kung i ett ruttet land.*

... vill jag också komma ihåg slutraden i operan att:

*Det är gott med en sång i ett ruttet land!*<sup>548</sup>

### *Death and the Maiden*

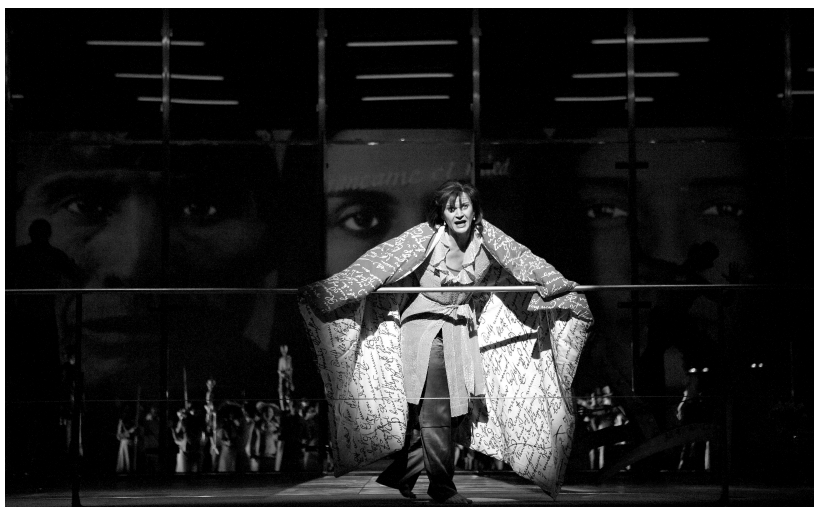
Komponerandet av musiken till *Death ...* började strax efter premiären på *Träskoprinssessan* och blev framförallt en musikalisk resa via Schuberts sång och stråkkvartett. Jag vred och vände på motiven och delade upp föreställningen i fyra delar, där den första halvan av första akten bearbetar motiven ur kvartettens första sats, andra halvan den andra satsen (den med variationerna på lieden som gett kvartetten sitt namn). Musiken efter paus inleds med en förvriden variant av scherzotemat och den avslutande delen präglas av motiv ur kvartettens sista sats. När Paulina i slutet av uppgörelsen står ensam med pistolen och Mirandas öde i sina händer besjunger hon situationen och sina tankar i en version av original-lieden endast ackompanjerad av orkesterns piano:

This time I am going to think about myself, what I really need.  
If only to do justice in one case, just one. What do we lose?  
What do we lose by killing one of them? What do we lose?  
What do we lose?

I originalet är det döden (”Der Tod”) som sjunger till jungfrun (”Das Mädchen”) men här ikläder sig Paulina liemannens kåpa inför Miranda. Schuberts musik dyker upp i förgrund och bakgrund, speglad upp och ner och baklänges. När Paulina i första akten sätter in en kassett ljuder första satsen ur kassettspelaren, tas upp av en stråkkvartett i orkestern, förstoras i Gustav Mahlers arrangemang för stråkorkester och utgör ackompanjemang till Paulas första monolog riktad till den bakbundne Miranda. I den avslutande scenen inleds ”konserten” med sista satsen som sedan på samma sätt förstoras via Mahler och så småningom i en orkestrering för hela symfoniorkestern, som avbryts i den frusna slutbilden (se ovan). I förhållande till texten, var det alltså ett återvändande till komponerande på chilensk-spanska, förutom den engelska som var föreställningens huvudspråk. Ana Guínes, skådespelaren som gjorde den stumma rollen som María och också fungerade som språkcoach vid uruppförandet av *Riket är Ditt* i Vadstena 1991, hjälpte till med att läsa in alla spanska repliker för betoningars och satsmelodiers skull (eller förstå vad jag skulle bryta mot!). I Paulinas berättelsescen som inleder slutdelen (”Mi nombre es ...” 6:I) stiger individer fram från den namnlösa kören och berättar sina berättelser som ett resultat av Paulinas handling. Hela denna lösning är alltså helt unik för operaversjonen

<sup>547</sup> Mailkorrespondens med Irene Malmberg [[irene.malmberg@malmo.se](mailto:irene.malmberg@malmo.se)] 2007-05-15 hänvisande till <http://www.malmo.se>.

<sup>548</sup> ur *Chaims Hamletkulle* Akt I scen 5.



Paulina Salas (Erika Sunnegårdh) framför kören av *desaparecidos* (foto: Henrik Ahldin)

och dessa individer sjunger genomgående på spanska där Paulina övergår till engelska. I sitt slutmanus hade Ariel Dorfman skrivit in tre namngivna "desaparecidos", Juan Mendez, Maria de los Dolores och Pablo Romero, som alla är mer eller mindre fiktiva namn, men när jag kom till stället behövde jag fler. Resultatet blev att Ariel också skrev in några av sina verkliga vänner som alla försvann under kuppen i Chile 1973, och nu finns i partituret, efter en stund med de tre första namnen, i bakgrunden ytterligare fyra, nämligen Claudio Jimeno, Diana Aron, Enrique Paris och Freddy Taberna. Det blev en fin liten diskret *hommage* till kuppens offer. Det har varit märkligt svårt att få till ett fortsatt liv för detta stycke, trots att det rör sig om en opera baserad på en av vår tids mest spelade nyskrivna teaterpjäser, trots att ämnet är evigt aktuellt och att det fick allt från fina till översvallande recensioner vid sin urpremiär i september 2008. Operavärlden är inte alltid så lätt att förstå sig på.

*Tout ce qui est incompréhensible ne laisse pas d'être.*<sup>549</sup>

Blaise Pascal, *Pensées* 230-430

### Hemligheter

Den sista operan i trilogin, blev – som tidigare sagts – ingen direkt succé (även om recensionerna egentligen var ganska hyggliga) men innebar en intressant resa in i ett delvis nytt musikdramatiskt landskap för mig. Jag skrev om tillblivelsen i programbladet under rubriken "Dagarna med Magnus, nätterna med Emanuel ...":

Tanken på en opera om vetenskapsmannen som blev andeskådare föddes nästan i samma sekund som jag avslutat arbetet med en opera om Carl von Linné, [...] Magnus är en av de där underbara människorna vars visdom och bildning liksom färgar av sig och får en att själv känna sig intellektuell och beläst, så jag tyckte givetvis att vi nästa gång borde skriva en opera ihop, tillsammans, ända från "scratch". När vi då började prata om en Swedenborgopera beskrev jag, utan att därför vara särskilt påläst om vem Emanuel egentligen var, tanken i mitt huvud om en ensam mansröst, liksom insvept i en sakta fladdrande gobeläng av kvinnoröster med vilka han förde ett samtal. Gärna ett bildat sådant, men också ett samtal med starkt erotiska inslag, eftersom 1700-talet på många sätt var mycket sexuellt frispråkigare eller åtminstone mer oförblommerat, än till och med vår egen tid, något Linnéstudierna lärt mig.

Det som efter några vändor kom att bli det slutliga librettot – med den Emanuel, och samlingen gestalter runt honom som Magnus skapat – motsvarar och överträffar på alla sätt mina starkt uppskrivade förväntningar! Knivskarpt och knipslugt, poetiskt och prosaiskt, vänligt och vämjeligt, högstämt och lågmält, andligt och mycket kroppsligt är det, Magnus libretto, precis som Emanuel själv antagligen var.

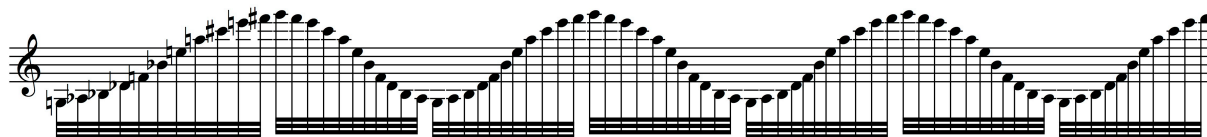
<sup>549</sup> Det obegripliga upphör inte att finnas till bara för att det är obegripligt (övers. Ingar Gadd 2006, s. 75).

Rollbesättningen blev alltså en Emanuel i mitten, spelad av Bengt Krantz, Malmöoperans imponerande karaktärsbaryton sedan början av detta sekel. Han är inte bara häpnadsväckande porträttlik utan också mycket intresserad av Swedenborg, ett av alla märkliga sammanträffanden som omgav den här föreställningen. Runt denna gestalt, som föreställningen igenom vistas – sig själv ovetandes – i det ”dödens väntrum” mellan livet och evigheten han själv egentligen ”uppfunnit” (eller blivit upplyst om av de andar han ständigt samtalar med), virvlar alla de personer och personligheter han träffat genom sitt liv och som gestaltas uteslutande av kvinnor. Operan slutar med att Emanuel inser var han är samtidigt som den vakt som hållit ett öga på honom genom resan visar sig vara hans älskade, i tidiga år förlorade, och därför saknade syster, och de återförenas och går in i evigheten tillsammans: ”Se, Livet är långt, Ett barr som faller från en gran, Andas djupt, Ett enda andetag på tusen år!”. Texten var så väl genomarbetad tillsammans med Magnus att jag egentligen inte gjorde några förändringar, utom att be att få tillföra en ”pilotscen” från år 2001 ”Swedenborg kan inte sova” (där han alltså inte ännu hette ”Emanuel”) som ett slags prolog. Prologen kom sedan att framföras en gång separat vid ett tillfälle i juni-2010, alltså åtta månader före premiär, på Malmöoperans utbudsdag.



Emanuel (Bengt Krantz) tillsammans med den polska prinsessan (Kari Postma), hans vägvisare. (foto: Malin Arnesson)

Musiken i *Hemligheter* bygger på några få formelement. Dels en tonfigur som ser ut som en sinuskurva. Den utgörs av: en ton, en liten sekund upp från den, en stor sekund upp från den i sin tur, en liten ters, stor ters och så vidare fram till något intervall, till exempel ren kvint eller så kallad tritonus (”djävulen i musiken” det vill säga intervallet mellan ren kvint och ren kvart – alltså en förminskad kvint alternativt en överstigande kvart). Med den senare som vändintervall får man samma ton som höjd- och lågpunkt och bågen spänner över tre oktaver:



Jag hade använt den här ”sinuskurvan” också i klarinettkonserten, då som ett slags livets ”DNA-spiral” och nu fick den också symbolisera stämningen i rummet där hela livet samlas. Ett annat formelement är en ackordföljd på fyra tretoniga ”tonala” ackord som innehåller både en kromatisk stigning och sänkning, samt den egenskapen att den innehåller den kromatiska skalans alla tolv toner. Så, dags för en kort orientering i något om tonernas talmystik:



Den första rutan visar en kromatisk uppgång och en nedgång, först med intervallet liten ters, därefter med kvart, kvint och stor sext. Kompletterade med en ton kommer varje intervall att dels kunna bilda en moll-treklång, dels en dur-treklång. Den andra rutan visar kompletteringen till moll-treklånger, men har nackdelen att den kompletterande tonen upprepas, vilket också är fallet i den tredje rutans durtreklånger. För att täcka alla de tolv kromatiska tonerna måste det till omväxlande dur och molltreklånger. I fjärde rutan börjar serien med en dur-treklång (men det ska komma att visa sig att det inte spelar någon roll). En sann serialist får, förutom att fritt transponera upp eller ner, även spegla sitt motiv i en vattenyta, det vill säga vågrätt, men också i en lodrät väggspegel och därmed vända sitt motiv baklänges. När det gäller dessa rena dur- och mollackord tillåter jag mig därutöver även att lägga om, det vill säga ”stapla”, dem hur som helst (men det går inte med de flesta andra typer av ackord). Vad händer då med denna ackordföljd om den inverteras, det vill säga vänds upp och ner, eller reverseras – vänds bak och fram? Femte rutan är samma som fjärde rutan ovan:

I speglingen (*inversionen*) av ackordföljden i den understa tonen *a'* i det första F-durackordet blir *c*:et en liten ters upp ett *fiss* en liten ters ner och *f*:et ytterligare en kvart upp ett *ciss* en kvart under *fiss*:et och ackordet istället *fiss*-moll. (Ett upp och nervänt durackord blir alltid moll och vice versa.) Bastonen i nästa ackord, som låg en liten sekund under den första bastonen *a'*, ligger följaktligen en liten sekund över när de omvända istället ligger överst och så vidare. Sjätte rutan visar hela inversionen. Sjunde rutan är sjätte transponerad upp en liten ters och det visar sig bli exakt den ackordföljd i ruta åtta som varit resultatet om man börjat med en mollklang i ruta fyra. Baklänges blir processen istället så här:

Ruta nio visar åter följderna i original, ruta tio baklänges (eller *retrograd* som termen lyder), elva transponerat en tritonus ner, resulterande i ruta tolv som är samma följd som i ruta åtta. Antingen man speglar ”lodrätt eller vågrätt” får man samma resultat, gör man bäggedera (*retrograd inversion* eller *r.i.*), kommer ackordföljden följaktligen att resultera i sig själv, och den har därmed sina små likheter med den kända, och mytomspunna, ”Sator Arepo-kvadraten” som brukar sysselsätta talmystiker och förbryllade oss kompositionselever på Musikhögskolan i Stockholm under början av 1980-talet.<sup>550</sup> Verktogsådan innehåller emellertid fler trick som att permutera sin serie, till exempel genom att dela den i två halvor och sätta dem i omvänd ordning:

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

<sup>550</sup> <http://sv.wikipedia.org/wiki/Sator-arepo-formeln>



Ruta tretton visar detta, och halvorna kan sedan behandlas olika, den andra halvan görs retrograd i ruta fjorton, första halvan transponeras ner en sekund och den retrograda andra en tritonus varvid resultatet i ruta femton blir en variant som består av första halvan av ruta fyra och andra halvan av ruta åtta eller tolv (ruta sexton). Den ackordföljden där två mollackord ligger omgivna av två dur-ackord uppträder givetvis precis likadant när det gäller retrograder och inversioner som utgångspunkten och den återkommer även i *Skuggorna och Ljusen* (se nedan) där den snarast blev den dominerande varianten. I *Hemligheter* förekommer bägge (och ibland även andra följder av fyra ackord där kravet på tolv toner behållits, men där kromatiken inte är dubbel utan enkel). ”Vändbarheten” i alla snart sagt alla riktningar hos de här ackordföljderna fick utgöra ett slags akustisk och musikalisk motsvarighet till det faktum att tiden så att säga upphör i Swedenborgs väntrum, i det att alla tidsplan existerar samtidigt.

Orkesterbesättningen var också påverkad av en del talmystik, främst Swedenborgs egen. Tretalet var viktigt och centralt för honom (därav också treklangerna ovan), och bland annat såg han människan som uppdelad i själ, kropp och förnuft. Han började sin bana som uppfinnare, ingenjör och vetenskapsman och blev utnämnd till assessor vid Bergskollegium, ett ämbetsverk med uppgift att leda och kontrollera gruvnäringen och metallförädlingen i Sverige. Orkestern är därför besatt med tredubbla blåsare, men bara instrument av metall: tre flöjter (oboe, klarinetter och fagotter fick ”partiturlidigt”), tre valthorn, tre trumpeter och tre tromboner, samt tre slagverkare (inklusive pukspelaren). Elva pulter stråkinstrument (vid varje pult sitter två musiker), sex förstavioliner, sex andravioliner, fyra violor, fyra celli och två kontrabasar, inalles 22 stråkmusiker. Dessa elva pulter med strängade stråkinstrument har att göra med en annan teori, som – i likhet med Swedenborg – vill beskriva ett utsökt och elegant universum, nämligen den om ”supersträngar”, men som kräver åtminstone elva dimensioner för att fungera.<sup>551</sup> Harpan är ett himmelskt instrument och därför en. Tillsammans med dirigenten blir orkestern 36 personer. Talet 36 är däremot och återigen väldigt treenigt (till skillnad från talet elva som är ett primtal). Det är jämnt delbart med såväl 3 som med  $3^3$  (alltså 9) och vidare ett så kallat ”triangeltal” (det åttonde, närmare bestämt, vilket i klartext betyder att  $1+2+3+4+5+6+7+8=36$ ) samt en kvadrat ( $6 \times 6$  – där sidan är jämnt delbar med tre och dessutom självt ett triangeltal) och därmed också summan av två på varandra följande triangeltal (nämligen de femte – 15 – och sjätte – 21). Det är det lägsta tal (förutom 1) som är såväl triangeltal som kvadrat och också produkten av två kvadrater ( $4 \times 9$  – där varje kvadrat i sin tur alltså är summan av två på varandra följande triangeltal) och vill man vara riktigt ”nördig” är det därutöver det tredje ”tridekagontalet”, men var det betyder bär för långt att här försöka förklara (jag är dessutom inte riktigt säker på det själv) och sist men inte minst också ett så kallat ”superymnigt” tal, vilket åtminstone låter väldigt bra, och det är ju viktigt för en orkesternummer!

Vi lärde oss av vår lärare Lars-Erik Rosell, att formeln (som kan läsas från alla håll) betydde ungefär ”Säningsmannen Arepo håller arbetet igång!”, men det finns många uttydningar. Vill man ”permutera” texten räcker bokstäverna att lägga två ”Pater Noster” i korsform varvid två gånger a & o (”alfa och omega”) återstår. Swedenborg älskade den förmodligen!

<sup>551</sup> Greene, Brian R: *The Elegant Universe: Superstrings, Hidden Dimensions, and the Quest for the Ultimate Theory* W W Norton & Co, New York 1999.

Blir det bra konst med hjälp av all denna symbolik, alla talserier och mystik? I det här fallet så har det sina skäl, dels genom alla de märkliga sammanträffanden som föregick det här verket, men också dels genom den ganska komplicerade och frustrerande törnbeströdda väg det så småningom kom att få fram till sin premiär, och att ”serialismen” också fick fungera som ”tvättlinor” på samma sätt som jag en gång använde sådant i *Riket är Ditt*. Den första premiären i triptyken, *Träskoprinsessan*, var alltså i februari 2007, och den andra, *Death and the Maiden*, ungefär ett och ett halvt år senare i september 2008, medan *Hemligheter* kom att få premiär först i februari 2011, alltså först två och ett halvt år senare. Det kan i och för sig inte synas vara någon orimligt lång tid, men bakom detta fanns mer påtagliga svårigheter. Malmöoperan drabbades någon tid efter premiären på *Death ...* av såväl ledningskris som vissa ”ekonomiska besvär”, vilket – bland mycket annat – ledde till att mitt tredje projekt helt enkelt lyftes ur produktionsplaneringen och lades på is tills vidare. Efter några ytterligare turer bestämde en helt ny (och betydligt enväldigare) ledning att åter lyfta in den någon gång på scenhösten 2009 (en höst då jag faktiskt för första gången sedan 1980-talet ”gick på A-kassa” under några månader eftersom framtiden tedde sig något oviss). I den situationen mindes jag verkligen Hans Gefors första fråga till en dramaturg i samband med seminariet på Den Anden Opera (ovan) ”Tänker ni byta operachef inom de närmaste åren?”, när det nu blev den tredje operachefen som skulle komma att till dopet bära fram det verk den första chefen beställt. Men det blev nu i gengäld till att sätta rejäl fart, och i sådana lägen kan igångsättare av talmystisk art fungera alldeles utmärkt. Ibland kan också ritualen att ”krita upp hagen”, att snabbt staka ut och definiera vilken rymd man tänker röra sig inom, skänka en sällsam frihetskänsla och leda till ett sådant kreativitetsflöde att det får en att förundras. Själv var jag mycket lycklig över resultatet, med några musikaliska landskap jag lyckades skapa och hur jag förvaltade Magnus underbara operatext (som för övrigt finns utgiven på Ellerströms förlag<sup>552</sup>).

Talmystiken hade också en annan inverkan. När jag i maj 2010 svarade på den annons som senare ledde fram till den doktorandtjänst som gör att jag nu sitter och skriver på detta, var en ansökan redan insänd till kursen ”Matematik I” på Stockholms Universitet, ett förverkligande av en gammal idé om att byta bana och bli mattelärare. Jag läste också halva den kursen parallellt med den första terminens doktorandstudier. Innan det tog fart!

### *Amforta*

Våren 2014 var jag inblandad i ett tämligen annorlunda operaprojekt på Folkoperan i Stockholm. Det var tredje året man avhöll ett slags tvådagarsfestival ”Opera Showroom” där operaformen skulle utsättas för experiment och nagelfarande, via inbjudna performances, paneldiskussioner, master-classes och egenproducerade kortföreställningar. Jag fick förfrågan om att framställa en operaföreställning på mellan 30 och 40 minuter för ett antal kvinnliga sångare, Svenska Kammarorkestern i Örebro och några andra medverkande skådespelerskor och amatörer på temat kvinnligt självskadebeteende utifrån den belgisk-franska filosofen Luce Irigarays teorier om kvinnliga subjekt och perspektiv. ”Amfortas” är kungen, i Wagners opera *Parsifal*, som drabbats av Kristi ständigt blödande sår. *Amforta* är således hans kvinnliga motsvarighet. Förhållandena var att det hela, partitur, stämmor och repetitionsmaterial för sångar-

<sup>552</sup> Florin, Magnus: *Hemligheter – Libretto till en opera av Jonas Forssell* Elleströms Lund 2011.

na ("klaverutdrag"), skulle skrivas och levereras på, i stort sett, lite drygt två och en halv månad, och att det hela sedan skulle kunna repeteras in under i princip sex halvdagar i maj. Sammanställningen av ett slags textkollage stod produktionsteamet regissören Mellika Melouani och scenografen Bengt Gomér för tillsammans med dramaturgen Magnus Lindman. Det blev sedan författaren Sara Gordan som stod för det mesta, åtminstone av det nyproducerade, materialet. Vissa utmaningar är för galna för att inte antas och jag gjorde därför det, i fullt medvetande om att det var ett kamikaze-projekt. Vi kom överens om arbetsmetoden att detta team bildligt talat skulle slänga in pappren genom mitt fönster och jag skulle, utan att ställa några textkritiska frågor eller anlägga några dramaturgiska aspekter, tonsätta dem innan de nådde golvet, och sedan fick det bära eller brista. Jag påbörjade arbetet tisdagen den 21 januari under en intensiv vecka på Visby Tonsättarcentrum, med att arrangera och bearbeta "Valkyrieritten" av Wagner varvat med sången "Byssan Lull" med delvis ny text (det var beställt att dessa element skulle ingå). Återigen fick jag användning för min "Sator-Arepo"-ackordföljd, då jag lät Wagners svirrande stråkfigurer övergå i denna. Den 9 april skickade jag in de sista stämmorna, partitur och klaverutdrag, och detta faktiskt några dagar innan den definitiva deadline! Hela denna process går naturligtvis emot alla mina principer, och allt vad jag tycker och tänker om seriöst operaskapande, men var samtidigt ett slags experiment som handlade om i vilken grad trettio år av verksamhet har försett en med något slags, vad man skulle kunna kalla "skapande reflexer".

I sin bok *Ind i musikken* återger den danske fagottisten Peter Bastian (som, i likhet med den svenske jazztrumpetaren Jan Allan, även är utbildad fysiker) en gammal kinesisk saga om konsten att måla en tupp. Jag kan inte med bästa vilja i världen påstå att min "tupp" blev "mer levande än en tupp" men var under alla förhållanden riktigt stolt över det slutliga resultatet, som emellertid bara kom att spelas två gånger på Folkoperan under festivalen 23-24 maj 2014 (dock helt i enlighet med överenskommelsen). Framgången kan tillskrivas många lyckliga omständigheter. Mellika och jag hade aldrig arbetat ihop, men kände ändå varandra rätt väl. Bengt Gomér var *Death and the Maidens* scenograf och av de fem sångerskorna hade jag tidigare arbetat

*Kejseren af Kina bestilte en penseltegning af en hane hos en berømt kunstner. „Kom on fire år, så er den færdig“ sagde kunstneren. Fire år efter kunne kejseren og hans følge drage hjem med uforrettet sag, den berømte kunstner behøvede endnu fire år til sin tegning. Og fire år efter gentog historien sig: „Opgaven har vist sig at være vanskeligere end jeg havde forestillet mig, men jeg nærmer mig målet, så om fire år er den helt sikkert færdig“. Og ganske rigtigt. Da kejseren ankom med sit følge til kunstnerens lille ensomme hytte, blev han vist indenfor og budt på en kop te. Men han var så spændt at han ikke kunne få en slurk ned. Tolv år er en evighed når man daglig går og længes efter sin hane. Men nu! Kunstneren tager et fint nyt stykke papir frem, spænder det op på tegnebrædtet, river omhyggeligt sin tusch, dypper penslen og tegner lynhurtigt i én bevægelse, en hane mere levende end en hane.*

*Kejseren er dybt bevæget, men også en anelse fortørnet over at kunstneren har holdt ham hen i tolv år, når det nu vitterligt kun tog få sekunder at tegne hansen. Hvortil kunstneren tavst leder ham ind i baglokalet, hvor gulvet er dækket af meterhøje stabler af penseltegninger – af haner.*

**Bastian, Peter:** *Ind i musikken* Gyldendal/PubliMus Kbh 1987, s 120-121.

med tre av dem, och de två andra var mycket rutinerade när det gällde att sjunga ny repertoar. Dirigenten för projektet Andreas Lönnqvist hade varit med om att repetera in samtliga mina tre stycken på Malmöoperan (han ledde också några föreställningar av de två sista) och kan därför sägas vara det närmaste man kan komma en "expert på Forsselloperor". Musiken är väl knappast någonting som är värt att spela in på skiva, men en aria behåller jag nära hjärtat, och Ouvertyren får förbli ett "stand-alone"-stycke att rycka ur rockärmen när någon orkester i Mo-

zart-storlek hör av sig. Hela processen gick för övrigt till så att jag, som vanligt, skrev ”från start till mål” men sparade denna ouvertyr till sist, när jag visste vad den skulle ”öppna”, alltså åter hur ”det sista man kommer på, när man skriver ett verk, är vad som ska stå först.”<sup>553</sup>

Därmed har jag nämnt och, ibland ytterst översiktligt, någon gång mer i detalj, gått igenom de flesta av mina musikdramatiska verk, från den lilla ”piloten” *Hönsskit* från 1982-84 till *Amforta*, som snabbskrevs under våren 2014. Räknar man in den andra lilla minioperan *Gåvan*, blir de ialles tolv som spänner över drygt trettio år. Själv ser jag dessa tolv syskon sprungna ur sammansmältningen av min och mina librettisters konstnärliga DNA-vindlingar, som distinkta individer, medan någon annan säger sig höra en lika pregnant samhörighet redan under de första tonerna. Första gången jag mötte den åsikten blev jag naturligtvis oerhört sårad. ”Ja-ha, jag är alltså en oförfärdig medelmått, oförmögen till utveckling och expansion?” Likt Kurt Wallanders farsa i Henning Mankells deckare målar jag samma tavla om och om igen, med eller utan tjädertupp. Detsamma konstaterar målaren *Klingsor* i Torgny Lindgrens egenartat muntra hyllning till den konstnärliga medelmåttigheten från 2014, men huvudpersonen tröstas där av sin granne som menar att det ”att komma vidare var ohyggligt överskattat” och som det inte fanns något värde i.<sup>554</sup> Med den underbara erfarenheten att få vara far till tre uppväxande döttrar kom också en helt annan insikt till mig om att man, från sina skilda utsiktspunkter helt enkelt *vill*, eller till och med *måste* se helt olika saker. En förälder urskiljer blixtnsnabbt de individuella karaktärsdragen, temperamenten och förtjänsterna hos varje medlem i syskonkretsen för att det ligger ett intresse i att inte bunta ihop dem, utan ge varje individ sitt utrymme att utvecklas. Någon som däremot lär känna en familj *vill* igenkänna alla de karaktäristiska gemensamma dragen och understryka dem, inte minst för att kunna skilja denna familj från andra. Så det behöver inte vara så illa ment från operalyssnarens sida heller (även om det förvisso *kan* vara det). Huvudsaken är att syskonskaran trivs tillsammans, och det gör min tolvtaggare. (Det gör dessbättre mina döttrar också – och dessutom i än högre grad – vilket är långt viktigare!)

En ”liten halvkönling till bror”<sup>555</sup>, ett riktigt särkullbarn, har jag inte nämnt. 1995 skrev jag en slags svensk ”Young Persons Guide to the Orchestra” till Sundsvalls Kammarorkester (som numera heter Nordiska kammarorkestern), alltså en slags dramatisk presentation av orkesterns alla instrumentgrupper med en text framförd av en skådespelare på konsertpodiet framför orkestern. Ett slags försök i den musikaliska genren *melodram*, med andra ord, vars framförande lände viss uppskattning bland de förvånade högstadielärover den var beställd för att ”bilda”. Den fyndiga men ganska tidsbundna titeln (efter dramatiska kursfall i början på 1990-talet och stundande EU-omröstningar) på spektaklet blev *Kampen om Kronan* och var ett slags musikalisk historiektion om de fyra bröderna Wasas maktkamp efter sin fallne fader kung Gösta. Den spretige Erik fick representeras av träblåset, den förfinade Johan av stråket, den krigiske Karl

<sup>553</sup> ”La dernière chose qu’on trouve en faisant un ouvrage est de savoir celle qu’il faut mettre la première.” Blaise Pascal: *Pensées* 976-19 (övers. Ingar Gadd 2006, s. 76.) Se inledningen (kapitel 1).

<sup>554</sup> Lindgren, Torgny: *Klingsor* Norstedts, Stockholm 2014, s. 162.

<sup>555</sup> Uttrycket är direkt hämtat ur det kapitel i *Din tjänare hör*, Sara Lidmans första bok i ”Jernbanesviten”, som heter ”Hästen och Gossen” och utgjorde underlag för Maria Sundqvists och min debutopera. Hela meningen, som återfinns i *Janis monolog* i operans första akt (partituret s. 31-32), lyder:

*Den som så förlorat häst och heder orkar inte spana efter en liten halvkönling till bror; en sådan får väl stjäla sig hem som han stulit sig bort.*

Lidman, Sara: *Din tjänare hör* Bonniers, Stockholm 1977, s. 44.

av brasset och den galne och fängslade Magnus<sup>556</sup> av slagverket. Texten hade jag bett min vän och gamla skolkamrat från gymnasiet, blockflöjtspedagogen och tillika historieläraren – men då också forskaren om ”det medeltida Sverige” – Mats Johansson (numera sedan många år rektor för Huddinges väldiga gymnasium) att författa.

Maria Sundqvist stod denna gång för regin av sin samarbetspartner från Lund, skådespelaren Anders Granström (känd bland annat som Sven Klang i musikteatergruppen Oktobers<sup>557</sup> film) och dirigent för det hela var, sedermera också operatonsättarkollegan, B Tommy Andersson. I musiken ingick det åttastämmiga madrigalfragment (eller kanske en saraband) Erik ska ha komponerat under sin fängelsetid<sup>558</sup>, och även en tonsättning av Carl Snoilskys dikt ”Kung Erik leker på luta”, men mest bestod den av hopsamlade spillror från en kantat med text av min far, kallad *Hör Musiken*. Den var beställd till Göteborgsoperans invigning året innan (1994), men blev av olika anledningar aldrig framförd då. Framförts har heller aldrig ”halvkönlingens” systemer, mitt hittills våldsammaste musikdramatiska verk från 2008 – tillika en beställd *melodram* – blivit. Det är en ursinnig monolog baserad på den franska författaren Claire Castellons fullständigt sjövtill dysfunktionella mor/dotter-relationer, och som finns i tre språkversioner och därmed heter *Se Battre/Att Slåss/Punching Bag*. Möjligen är, bortsett från texten, också piano-stämman – som strängt taget kräver lite för många och kvicka händer – ett hinder för en förväntad *grand succès*. Men nu är dags att sluta klaga och för mig att inte med ett artigt handslag ta farväl, utan denna gång bjuda in att överträda tröskeln och föras runt bland de blinkande skärmarna, smattrande klaviaturerna, stånkande skrivarna, anteckningsblocken och PostIt-lapparna i ateljén. Vad har tonsättaren i rockärmen? Ett *e* eller *ess*? Var så artig och *velbekomme*:

#### 4.2.3 *Skuggorna och Ljusen* – tonsättardagboken

Den 10 november 2011 anlände Magnus Florins sista tre treradingar i texten och i slutet av samma månad blev jag klar med det orkesterverk till Stockholmsfilharmonikerna som utgjorde beställningen till den så kallade ”tonsättarweekend” i slutet av april 2012 som var ägnad min musik. Vilket betydde att jag då på allvar kunde ta itu med komponerandet av *Skuggorna och Ljusen*, som skulle uruppföras i Vara konserthus tisdagen den 20 mars 2012 och sedan under weekenden i Grünwaldsalen på Stockholms konserthus en månad senare söndagen den 22 april. Min vana trogen litade jag till den teknik jag använt de senaste åren, att min kunskap och kännedom om det textliga materialet var tillräckligt omfattande efter det intensiva samarbetet och samtalandet med librettisten, och att jag därför kunde arbeta så pass intuitivt så att det var möjligt att börja med att tonsätta den första stavelsen och sluta med den sista. Uppstod överraskningar under resans gång räknade jag med att få fler angenäma än obehagliga sådana. Under januari fick jag tillgång till ”Carina Aris hedersbostad” i Paris där jag satt under takåsarna och njöt av utsikten över Sacré-Cœur en ovanligt mild och inbjudande vinter, flitigt skrivande på mitt stycke. Vid ankomsten började jag med att sammanfatta arbetet dittills och

<sup>556</sup> Magnus satt större delen av sitt liv mer eller mindre inspärrad på Vadstena slott och hans öde tecknas fantasifullt i Ivar Hallströms opera (egentligen betecknad som en operett) *Hertig Magnus och Sjöjungfrun* från 1867.

<sup>557</sup> Namnet på denna grupp finns också i mina gener. Det kommer nämligen av min fars diktsamling *Oktoberdikter* (1971).

<sup>558</sup> Denna musik, nedtecknad på innerpärmerna av en bok, återfinns också i många andra sammanhang. Den användes i Radioteaterns klassiska version av Strindbergs *Erik XIV*, då i arrangemang av Ulf Björlin, och finns också med i till exempel finska Mikko Heiniös och Juha Siltanens opera *Erik XIV* (sic!) från 2010.

det fortsatta är en lätt redigerad och starkt förkortad version av tonsättardagboken, men jag har behållit dess presens-form:

**Jag har lyckats leverera** första dagen till den 30 december (2011), ett mål jag knappt vågade hoppas på, och fram till nu (fredagen den 13:e jan 2012!) har jag levererat större delen av dag två, men nu ska jag en stund koncentrera mig på att analysera hur jag gått tillväga:

*Skuggorna och Ljusens* grundstruktur är given ur sin textliga och historiska form. Varje ”box” är traditionellt i formen ABCB, där den första inledande gruppen alltså görs en gång, den andra (som kallas *repetitio* i de klassiska verken, återkommer efter den tredje – *versus* – som också bör ha en tunnare besättning = *sol*) och det har jag för avsikt att hålla mig till, förutom att vår tids krav på ”ständig förnyelse” gör att jag knappast kan upprepa ”B” utan variation en andra gång genom hela styckets olika delar utan förväntas leverera en intelligent påbyggnad, överlagring eller vidareutveckling (B'). Detta är för övrigt fullständigt normalt enligt äldre tidens ”praxis”. När en del repriserades tidigare i musikhistorien varierade man den alltid, i en eller annan form. Möjligen är mycket sträng kyrkomusik – à la Palestrina – undantagen, alltså lite grann gällande just här, men jag känner mig hursomhelst närmare den ganska världslige Lasso än botgöraren Gesualdo i detta fallet (om Palestrina-eleven Vicoria vet jag intet) men det här är ett världsligt *tenebræ* – i alla avseenden, det har Magnus sett till! Nå ...

Grunden textligt är upprepningen av ”Tidig morgon – solen går upp” respektive ”Solen går ner” som inleder och avslutar varje dag i den tredelade storformen.

För dessa används ett musikaliskt formelement jag fann (men långt ifrån upptäckte) i arbetet med Swedenborgoperan, nämligen en ackordföljd på fyra tretoniga ”tonala” ackord som innehåller både en kromatisk stigning och sänkning, samt den egenskapen att den innehåller den kromatiska skalans alla tolv toner. Den lyder i sin ”grunduppsättning”: C-g#m-dm-F# (den nedåtgående kromatiken är e-d#-d-c#, och den uppåtgående g-g#-a-a#) och har på ”Messiaenskt” vis sex transponeringar (jag var också inne i Trinité-kyrkan idag vid min promenad). Detta ger sig själv, eftersom den replikerar sig vid den sjunde kromatiska transpositionen. Den kan givetvis också inverteras och göras i retrograd. Länkar man flera av transpositionerna kan man uppnå antingen en kontinuerlig kromatiskt uppåtgående skala eller en nedåtgående, men givetvis inte bägge. I den inledande ”solen går upp” utnyttjar jag följaktligen den motsvarande uppåtgående, och i vice versa den nedåtgående länkningen.<sup>559</sup>

Det är alltså skrivet för fyra röster (Vox) och slagverk och trombon (Axelsson & Nilsson duo) och ska innehålla ”tuttin”, solodelar för de bägge ensembledelarna såväl som rena solistinsatser samt autentiska *Tenebræ*-avsnitt.

**Första dagen** (*Feria Quinta*) börjar med en munter morgonlärka – ett vibrafonsolo (jag avstår andra malletinstrument bland annat på grund av portabiliteten) i snabb puls (144) där de ”atonala” avsnittet består av ”koralen” tryfferad och med sin retrograd. Trombonen ansluter entonigt och det hela går mot klimax – ett chimes-slag på *d'* och över i en lite ödesmättad långsam rytm (1/3 av allegrot = 48) av chimes-slag med trombonglissandon som går ner i pianissimo där de fyra stämmorna sjunger ”Tidig morgon ...” I stort sett stavelse mot not, och ett avslutande

<sup>559</sup> Se den ganska omfattande tekniska genomgången av denna ackordföljd i det lilla avsnittet om operan *Hemligheter* (ovan).

tenor-parlando på slutackordet Bb-dur ”Solen går upp fyra och fjorton” (risken är annars att man inte hör det i stämväven, och det gör också ett ”nyktert” intryck.)

*Tidig morgon  
Solen går upp  
fyra och fjorton*

*Ingen människa är en ö  
Ingen räcker ensam till  
Alla hör till samma kontinent*

*Du lilla strandull  
Vi tänder ljus  
för dina nitton unga år*

”Ingen människa är en ö” inleder nästa box. Raden lyder så här. Ordet ”människa” kommer igen en gång i varje dag i texten. I de två följande dock i formen ”mänska” eftersom de inte kommer i boxens första utan sista rad och Magnus då utelämnar ”är”. Detta är en liten språklig delikatess som kan vålla visst bekymmer vid tonsättningen, hela dikten avslutas nämligen med raden ”Ingen mänska en ö” och det gäller ju att hålla ett slags musikaliskt grepp om den frasen trots att den är två stavelser kortare. Alltnog, jag reflekterade nog inte så mycket över

det när jag gjorde ett slags kvintfugato över orden i texten, mycket text- och betoningstroget.

Basen Olle Sköld var med i min första opera *Hästen och Gossen* och har också varit med att starta madrigalensemblen *Lamentabile Consort* och ur den ensemblen medverkade förutom han själv också countertenoren Mikael Bellini i *Fursteslickaren*. En gång under repetitionerna i Uppsala gav han mig vänlig och välbehövlig kritik för att jag skrev så ”stavelsetrogna” vokallinjer i meningen stavelse-mot-not (som ovan). Han hävdade att ”en sångare behöver melismer” (åtminstone då och då), alltså partier med fler noter per stavelse för att kunna sjunga expressivt, att det ofta blir för hackigt och ”sakligt” så som jag (och många med mig) gör. Jag har tagit detta till mig, och tänkt på det ofta sedan dess, alltså 1992. Ändå är det svårt att låta bli sakligheten. Melismen har också en tendens att sudda i texten, att minska hörbarheten, men visst har den sin plats. I det här stycket har jag så i alla fall chansen. Det är faktiskt bara 376 ord och sammanlagt 591 stavelser i Magnus text, som ska fylla nästan en timmes musik. Det blir mycken musikalisk utsmyckning, upprepningar och melismer det! Nå så ...

Efter den sakliga kvintkanonen i medeltempo 72 som är hälften av inledningsallegrots, kommer *versus* eller en mystisk långsam spegelkanon i tredjedelstempot (48).

Därefter – *and now for my first magical trick* – provade jag helt enkelt att överlagra det inledande snabba vibrafonsolot med den sakliga kvintkanonen, och resultatet var häpnadsväckande! Jag nästan skrek rakt ut när jag hörde vilken verkan det gjorde. Med några ytterst få små justeringar så hade jag min *repetitio* och mer därtill! Det här, tror jag, är ett slags intuitiv kunskap man bara anar sig till och har tillägnat sig efter lång erfarenhet! Hans Gefors målar en mycket träffande bild av något han kallar ”högplatå” eller ”musik<sup>2</sup>”

Det är en njutning att genomföra en *högplatå*, ett längre avsnitt där tidigare delar i verket kombineras och intensifieras till en utdragen kulmination. Just på högplatån är känslan som starkast av att något kommer till stånd som förut inte fanns. Högplatån skapar ett mer sammansatt förlopp, gjord av musiker som redan använts. Den samlade mängden av associationer som musikererna fört med sig i den nya kombinationen ger en helhet av en högre potens. Den tillfredsställelse det innebär känns inte enbart personlig. Det är en kreativ högtidsstund att kombinera olika musiker för att nå längre än vanligt.<sup>560</sup>

Till och med det sista adagiot med chimes och trombonglissando satt perfekt mot den sista radens ”Alla hör till samma kontinent” Bingo! Och så till nästa box.

<sup>560</sup> Gefors 2011, s. 98.

*Du lilla jordklump  
Livet ligger framför dig  
Blås ut ljusen nu*

*Vi är samma fasta land  
Om du försvinner  
försvinner en del av mig*

*Idag är sommarens äventyr  
Inte packa för tungt  
Inte för lätt*

Texten i inledningen av box två är föräldralikt ömsint och förhoppningsfull, den får inte låta för sorgsen. Lite viskningar och långa melismer, ganska tunt och solistiskt skrivet, och ljudeffekter som utblåsning av ljusen med mera. När jag gjort klar nästa grupp (vi är samma fasta land) vaknade jag med svår ångest på natten efter, eftersom jag plötsligt insåg att den blivit mekaniskt monotont, och därmed tråkigt. Jag gjorde om den följande dag, halverade notvärdena i varannan takt så att säga och allt fungerade bra mycket bättre. Ett vackert sopransolo (i *repetitio* tillsammans med trombonen) och en nästan lite ”jazzig” återkommande fras i vibrafonen, som transponeras upp och ner. *Versus* inleds med en yster dans för vibrafon och trombon som sedan ackompanjerar texten om ”sommarens äventyr” samt kommer igen i slutet av *repetitio*. Fast det var värst vad stavelse-mot-not det blev i alla fall – fy på mig!

*Från fasta marken en grå liten pir  
ut mot ön därute  
Färjan på vattnet far*

*Skedanden ser dig  
Tänk att du vet så mycket  
Men ditt liv är ett oskrivet blad*

*Du går i land  
Fingerört och darrgräs  
Solen går ned tjuett och femtityra*

Första dagens sista box inleds med imitationen av en färja som går över en fjärd i form av en slags sexåttondels-pump som då och då avbryts och överlagras av solistin-satser i 4/4. *Repetitio* första gången för altsolo och de två instrumenten, övergående i *versus* = slutkoralen (den kromatiskt nedåtgående inversionen) ackompanjerad av en ”ödesrytm” på låg tom, som sedan återkommer i andra dagens musik. Inuti *versus* fortsätter alten att sjunga *repetitio* och dagen avslutas med tenorens nyktra konstaterande av klockslaget följt av en sista ödesrytmfigur. Ackordföljden är transponerad så att den börjar i Cess-dur (= H-dur) och slutar i c-moll eftersom dagen började med ett h-mollackord (som slutade i Bb-dur). Soluppgången, det vill säga originalföljden, börjar i moll och slutar i dur, medan inversionen (givetvis) gör tvärtom. (Ett upp-och-nedvänt mollackord blir ett dur-och vice versa.) Därefter plats för första originalmadrigalinslaget som blir Lassus fyrstämmiga tonsättning av första dagens, *Feria Quinta*, sjunde bön:

*Eram quasi agnus innocens: ductus sum ad immolandum, et nesciebam:*  
[Jag var som ett oskyldigt lamm: Jag leddes att slaktas, och visste det ej:]

*Eram quasi agnus innocens: ductus sum ad immolandum, et nesciebam:*

[Jag var som ett oskyldigt lamm: Jag leddes att slaktas, och visste det ej:]

En fruktansvärt sorglig och ödesmättat förebådande text, faktiskt helt utan nämnande av Gud. Det börjar mycket passande med ett c-mollackord, ibland är det som om ödet leder mig rätt (fast lite planerat var det allt!). För övrigt måste man inte följa originaltonarterna i de nedtecknade renässansnoterna, de är mera till ledning och varje stad eller till och med kyrka hade sin egen stämning. Jag fullbordade och sände partitur-pdf och ljudfils-länk på denna första dag till de inblandade fredagen den 30 december 2011.



**Andra dagen** (*Feria Sexta*) inleds med den dunkande ödesrytmen i den dova tom-en i ett cre-

*Tidig morgon  
Solen går upp  
fyra och femton*

*Tvåhundra tält nära varann  
Regn  
Det är den dagen*

*En man i en båt  
över gråa vattnet  
Skedanden ser*

scendo. Efter sex takter kommer trombonen in i ett tämligen högt läge på melodin till "En man i en båt över gråa vattnet" (*versus* i första boxen). Därefter samma sex takter som i första dagen, men nu med chimes i *a'* (en kvint högre) och morgonkoralen, denna gång en halv ton högre än "gårdagen" och börjar alltså med ett c-moll-ackord och slutar i jublande H-dur, med chime- en fortfarande i *a'*, som en frågande septim. Då borde nästa grupp börja i något e-orienterat, och det gör det faktiskt ...

"Tvåhundra tält, nära varann, Regn ..." (*repetitio*-delen) blir till

en nästan hetsig, mycket snabb 6/8-dels polyfon sommarregnsimitation (tempo 144). Jag tänker mig ungdomar som springer mellan dessa tält för att inte bli våta, och tonaliteten är ett slags e-dim-modalitet. Med ett "heltons-dragspel" på ordet "Regn" som upprepas många gånger ... (jag lyckades hitta ett sätt att låta de fyra stämmorna omärkligt bli tre så att en i taget frigörs för soloinsatser där man hör texten ordentligt – i halvtempo). "Up-tempo" är kul men mycket svårt att höra texten i – särskilt i den fjäderlätta karaktär jag eftersträvar. Här är inte heller plats för några melismer, men istället ett oändligt antal upprepningar, eftersom jag använder textfragmenten också som byggstenar i ett nästan symfoniskt bygge. Jag övergår mot slutet av andra gruppen till notering av samma rytm i 2/4 för att introducera en rytmisk överlagring av "ödesrytmen" i trombon och tom som jag vill ska vara lite "skev" i förhållande till det andra. Det är viktigt eftersom de här elementen står för två olika skeenden, men det blir rytmiskt mycket intrikat och förmodligen ganska svårt att genomföra. En textlig svårighet är hela vägen hanteringen av raden "Det är den dagen" som är betydligt mer innehållsligt ödesmättad än de andra. Jag väljer att lyfta fram den i slutet i ett rytmiskt unisont "plus-ackord" innan musiken via ödesrytmen leds in i *versus*, "En man i en båt ..." som nalkas genom fugaton och återkallande citat av "Skedanden ser" från första dagens sista box. Trombonen deltar både i fugatona och rytmen. I slutet övergår till dubbla tonlängden och inte lika flerstämmigt (kvinter) varefter rytmen via trioler i detta tempo (96) övergår i överlagring i det snabba tempot (144) med ett, som sagt svårt och intrikat, men mycket effektivt resultat i *repetitio*, närmast 8 mot 9! Det sista lilla stycket kan vara helt *a capella* (utan trombon och slagverk) med endast avslag, eller så fortsätter "pumpen" hela vägen ut. Jag har skrivit *ossia* med små noter. (Jag upprepar inte tricket med "Det är den dagen", eftersom jag redan gjort det mot rytmen. Kanske synd ... – men också av rädsla för att inte bli *för* ödesmättad, satsen slutar – "Regn!")

*På en ö är man trygg  
Lunglav, sårläka  
Varför kommer han?*

*Vi är bundna till varann  
som sidor i en bok  
Varje mänska ett blad*

*Stranden  
Hårfloka, ögontröst,  
förgätmigej*

Andra boxen ("På en ö är man trygg ...") måste bli helt annorlunda och lite "space-ad" (Den tredje ska ju innehålla själva kulsprutesalvorna och dödandet). Stilla, stilla ... – med långa "melismer", *con bocca chiusa* ("med stängd mun" *mmm* ...), talsång, talade repliker interfererade av mystiskt sparsamt slagverk (cymbal och tom) samt av en bisarr trombonstämma som sordinerat i vilda språng spelar en långsam och stillsam variant av vibrafonens "atonalitetsserie" från inledningen när den inte deltar i harmoniken. Andra delen (*repetitio*) growl från trombon på pedal-Bb, och introduktion av en "hjärt-rytm" dubbelslag tempo 72 på tom-en mot fragmentiserade talrepliker i kvartetten. *Versus* fort-

sätter *attacca* med parvis kanon (texten är extremt kort, bara fyra ord på en hel trefradig grupp) direkt övergående i *repetitio* där *versus* transponerad en ton upp överlagras talreplikerna och hjärtrytmen (nu i militärtrumman ”*snare drum*”), men där trombonen ”får spel” och gör en het-sig och mångdubblad version av tonserien, nu också utan sordin. Och värre blir det!

Tredje boxen *attacca*, och sången interfereras av ”kulsprutesalvor” i trumman och den glissande trombonens dubbeltungor. Då och då inlagt ett sopranens glidande dödsskrik (markerat med *Ah*, eller *Oh*, men definitivt inte ”*Nej*” trots att det finns i texten, det får vara någon måtta på melodramatiken, stycket balanserar här på en knivsudd, och det gäller att hålla tungan rätt i mun). Exakt 69 ”skott” avfyras (i själva verket avfyrades betydligt fler, men antalet dödsoffer på Utøya var 69) och det sista markeras av ett kantslag på trumman. Därefter en kort fugato-repetitio avslutande med ett C<sub>13</sub><sup>-5</sup> (utan grundton)-ackord som direkt (utan hörbar andning – kallat ”seamless”) leder in i

Många blad  
bundna av tråden  
i bokens rygg

Mannen drar ut tråden  
och bladen faller  
och boken går sönder

Nej, tråden sys fast  
och bladen samlas  
Nej, tråden dras ut

Carlo Gesualdos *Animam meam*, en övergång jag också ”frös på” när jag hörde den spelas första gången i synthen.

*Animam meam dilectam tradidi in manus iniquorum,*

[Jag överlät det liv jag älskade i händerna på syndarna,]

... som är den sista bönen i den andra dagens, *Feria Sexta*, andra grupp om tre, varför den egentligen ska tas i extra många repriser, men ”för konsertbruk” är det vanligt att man gör som med de andra bönerna, och här är det nödvändigt, ety Gesualdos tonsättning är ganska lång och omständlig, – *men* så vacker! Texten i *versus* lyder till exempel:

*Insurrexerunt in viri absque misericordia, et non pepercerunt animae meae.*

[Män utan nåd rusade fram mot mig, och de brydde sig ej om mitt liv.]

Jag har här emellertid ett problem, då Gesualdos tonsättning är sexstämmig. Ska jag bara, som jag gjorde först, låta vibrafonen och trombonen spela de återstående två stämmorna (jag valde dem med minst karaktär och kortast insatser)? Jag prövade igen och arrangerade om lite bland stämmorna, tog bort vibrafonen i det allra första sexstämmiga partiet, och såg till att karaktärstonen (=tersen) inte låg ensam i något instrument i en slutklang. Räcker det? Ska jag försöka få bort vibrafonen helt och hållet? Det vill jag faktiskt helst, eftersom jag skulle vilja att den inte var med i andra dagen, utan kom tillbaka först i den tredje. Jag låter saken bero lite.

Jag har ett annat problem från första dagens övergång i Lassus. Om jag kastar om sopran- och altstämmorna i koralens näst sista och sista takt (från och med ny rad i partituret) kan jag skipa sluttakten med slagverket och även här gå ”sömlöst” in i Lassus verk. Dock finns en poäng i denna takt eftersom även trombonen är med just på det c den sedan kommer att monotont hamra in under andra dagen.<sup>561</sup> Jag låter även detta bero.

JF, Paris, lundi le 16<sup>ième</sup> janvier 2012

<sup>561</sup> Jag gjorde i själva verket bägge. Jag bytte stämmorna, men förlängde hela ackordet över slagverkstakten, så att effekten kan användas, men också inte. (12-01-17)

Ett stort problem har inställt sig i Paris, förutom det faktum att jag drabbats av idétorka: – Jag vågar inte vara patetisk i förhållande till Magnus text. Jag tvekar varje gång. Gör en effekt, ett glissando, ett Ahhhhh ...! – Nej, för h–e! skriker den andra delen av mig. Magnus har skrivit ett drama som berör honom, och mig, inpå huden och ini hjärterötterna. Vi har bägge döttrar, många och ”politiskt medvetna”, som kunde befunnit sig på Utøya (eller någon annanstans, liknande ...). Han har gjort ett koncentrerat kondensat, så starkt att flera ögon än mina har tårats när de läst det, och jag har problem med ”nykterheten” i förhållande till detta, just genom att jag ständigt tvekar.

JF, Paris, mercredi le 18<sup>ième</sup> janvier 2012

Jag har inte lyckats arbeta riktigt så effektivt som jag hoppats, och fram till nu – fredag kvällen den 20:e har jag gjort bara två av de tre boxarna i andra halvan av dag två.<sup>562</sup> Jag hade hoppats hinna klart hela tills Marianne (min yngsta dotter) kommer hit i morgon. Jag blir dessutom mer och mer övertygad om att jag måste arbeta om Gesualdo-satsen så att den saknar vibrafon.

JF, Paris, vendredi le 20<sup>ième</sup> janvier 2012

Marianne anlände i lördags, en dag som vi tillbringade tillsammans. I går, söndag, skrev jag åtskilliga timmar fram till cirka 02:30 och blev klar med dag två och den blev bra. Ikväll har jag hört igenom och gjort några mindre justeringar, bland annat med tanke på frasen ”De faller” som jag bara använt en gång. Jag bytte ut en av de många fler ”Kroppar” mot ”De faller” och resultatet blev mer balanserat. Jag har ett problem med en fras som jag skrivit till Magnus om (han har inte svarat ännu) – Jag skulle vilja skjuta in ett ”så” i frasen ”Nyss låg du i min famn”, till: ”Nyss så låg du i min famn” – inte för att det är vackrare, vilket det inte är, utan för att det korresponderar exakt med ”Livet ligger framför dig” i Dag Ett. Jag vill återanvända delar av musiken, och ordet ”nyss” går inte att sjunga ”ny-yss” (– det blir bara corny). Jag har skrivit ”så-et” inom parentes så länge.

*Jag blir mindre  
För varje sekund  
För varje död*

*De faller  
Ligger så stilla  
Kroppar*

*Ligger så stilla  
Kärrhöken ser  
Solen går ned tjuogoett  
och femtitre*

Jag är också lite smått missnöjd med slutet. ”Kärrhöken ser” försvinner lite, det är visserligen unisont och kommer mycket långsamt, men bara en gång, och som en del av ”slutkoralen”. Överledningen till Victoria-madrigalen är inte lika hisnande vacker som i de två andra fallen (själva madrigalen är det emellertid), men jag var tvungen att trixa lite väl mycket. ”Femtitre” är en stavelse kortare och jag var i valet och kvalet om jag skulle låta tenoren sluta på den vanliga ”låga” tonen eller låta stämman stanna vid den normalt näst sista tonen, den höga. Jag valde det senare alternativet, mest för variationens skull. Jag blev tvungen att transponera ner madrigalen en halv ton, av två skäl. Dels passade det bättre harmoniskt i mitt ”schema” och dels går basstämman, som i just den här bönen egentligen är en tenorstämman, därför väldigt högt. De ständiga höga g:na blir nu fiss, vilket får betraktas som ”inom området” (jag tvivlar däremot inte på att Matts Johansson skulle fixat g:na – och högre ändå, han är snarare lyrisk baryton än bas.)

<sup>562</sup> Här alltså ett mycket typiskt exempel på bortfall i en kompositionsdagbok. Anteckningar från arbetet med dessa två boxar saknas helt. Jag arbetade så intensivt med att komma så långt som möjligt att jag inte prioriterade detta, och jag har nu i efterhand gjort valet att inte försöka efterkonstruera några sådana.

Det är också helt ”ok” enligt gällande praxis att transponera ner en halv ton, man kan kalla det lågstämt ( $a' = 415$  Hz) men – som jag tidigare skrivit – på 1500-talet fanns ingen standard alls, så ett a kunde nästan ha vilken frekvens som helst, det var med andra ord besvärligt att vara kringresande frilansarmusiker då. Jag har gjort en ”score merge” med den tidigare första halvan av dag 2, och rensat i filen. Jag lämnar den däremot obearbetad vad gäller layout. Det gör jag hellre på min stora 30"-skärm på OHS.

JF, Paris, lundi le 21ième janvier 2012

**Åter på Operahögskolan (OHS)** har jag arbetat med stycket under två veckor i Paris och hunnit ungefär så långt som jag räknat med, inte fullt så mycket jag hoppats, men långt bättre än jag fruktat. Jag är som sagt klar med dag två och därutöver första boxen i dag tre. Igår, tisdagen den 31 januari gjorde jag om Gesualdomadrigalen genom att avlägsna vibrafonen och därmed göra den femstämmig. Något litet tonoffer blev det, men jag tror inte det är någon skada, bättre är då att vibrafonen är borta helt ur dag två, som jag ville ha det.

**Tredje dagen (Sabbato Sancto)** inleds med en återtagning av *versus* i dag två, box fem: ”Inga

*Tidig morgon  
Solen går upp  
fyra och sexton*

*Färjan far på vattnet  
Tusen som ännu lever  
mamma, pappa, syster, bror*

*Talar med varann  
eller ensamma tysta  
Skedanden ser dem*

hjärtslag ...” med tillägget chimes på  $f$ . Nu har slagverkarens chimes haft tonerna  $d'$  (dag 1),  $a'$  (dag 2) och nu  $f'$ , tillsammans alltså ett d-mollackord, som är planerat. Efter denna inledning kommer ett litet sextakters fugato på ledmotivet ur koralen med varje insats en stor sekund under den förra. (Sextoner = en heltonsskala ner, varför den så att säga ”går runt” på dessa sex takter. Jag snöper däremot den sista insatsen som bara blir ett  $h'$ .) Därefter kommer själva koralen som i sin avslutning med parlandot i tenoren inleder en klockringning. Nu

är tanken att de tre andra sångarna ska gå till varsitt utplacerat set med vardera tre chimes (ett normalt chimes-set sträcker sig från  $c'$  till  $f''$  – här behövs egentligen bara  $c'$  till  $h'$ , alltså tolv kromatiska rörklockor). Slagverkaren har ett d-mollackord, medan sångarna har ett c-dur, gissmoll respektive fiss-dur. Fyra tonala treklanger kommer att ringa från olika håll i rummet som en stads, ett lands alla kyrkklockor. Den här idén fick jag efter att ha lyssnat på predikanten och författaren Tomas Sjödens ”Vinter-program” i P1 på nyårsdagen där han talade om sin fascination för och spelade en inspelning med många kyrkklockor. Det ville jag ha med i *Sabbato Sancto*-satsen. Under, men efter 40-60 sekunder av ren klockringning, kommer tenoren och trombonen in med texten ”Färjan på vattnet far” – en utveckling av tematiken från tredje boxen, dag ett (jag bad Magnus om tillåtelse att få använda samma – poetiskt omvända – ordföljd som där). Därefter, när klockringningen är slut, följer ett citat från *repetitio* i samma box (”skedanden ser ...” då: ”dig”, nu: ”dem”) med också musiken citerad från samma ställe och vibrafonen gör sitt återinträde. Jag tyckte plötsligt att det här partiet lät lite för ”slikt” tonalt och valde att förändra harmoniken så att den följer ackordschemat i klockringningen (och också koralen). Det blev lite mer tuggmotstånd på så sätt, även om jag kanske kan sakna ”oljigheten” i det ursprungliga. Jag är dock nöjd med förändringen och ändrade också på motsvarande sätt i det tidigare. Jag har tidigare reducerat trombonens toner i sina första insatser till dödsloffrens antal 69, så någon liten revision undergår första dagen alltså. Sedan kommer en passage som jag är utomordentligt nöjd med, en vidareutbyggnad av tenoren-trombonen och en utomordent-

ligt vacker coda där jag på nytt använder de fyra ackorden. Alltså en ren *repetitio*/återtagning. Sedan har det varit stopp i röret, med två boxar kvar – *to go*.

OHS, onsdagen den 1 feb 2012

Natten mellan fredagen den 3:e och lördagen den 4:e februari avled min mor Kerstin i sitt hem vid 86 års ålder. Sedan dess har det varit lite besynnerligt att skriva musik. Jag satt söndag eftermiddag och kväll efter det att vi tillsammans varit där, min brors familj och min egen och Kerstins barnbarn, de som var hemma, och ätit en stilla eftermiddagsmåltid och samtalat, sörjt och glatts åt ljusa minnen.

Den näst sista ”boxen” är till stor del återanvändning och reminiscenser av den ystra dansen

*Stranden  
Där låg hon  
Där låg han*

*Bland lungört  
darrgräs  
förgätmigej*

*Solen går ned tjuogoett och femtitvå  
Vi packar upp din packning igen  
Tänder dina nitton ljus igen*

från första dagens andra box, Texten idag är sommarens äventyr sjungs för det mesta inte – mest som *con bocca ciusa* – men jag vill gärna testa den i den sista raden (s. 103 i noterna), varvad med de sorgsna konstaterandena upprepade många gånger. Också entonigheten i vibrafonens ”jazzfras” återkommer och trombonsolot tillsammans med sopranens ”Vi packar upp din packning igen Tänder dina nitton ljus igen” i den andra, stigande, sekvensen. Det är dags att på nytt lägga hoppet vid sidan av

sorgen. Mer om och av detta i den sista boxen. Idag har jag tillverkat pdf- och ljudfiler och sänt allt material hittills till ensemblernas musiker.

OHS, torsdagen den 9 feb 2012

Idag är det tisdagen den 20 mars 2012, alltså nästan sex veckor efter den senaste anteckningen. Det har sina skäl, begravningen och annat. Nu är det i alla fall att verket ska uruppföras här i Vara Konserthus, där jag befinner mig, klockan 19:30, alltså om knappt fyra timmar. Klockan är tjuugo i fyra på eftermiddagen.

Här följer nu vad som skedde de sista rätt kaotiska dagarna 10-13 feb, då jag arbetade med

*Tråden drogs ur bokens rygg  
Nu sys den sakta fast igen  
och bokens sidor samlas*

*Tidig morgon  
Solen går upp  
fyra och sju*

*Ingen är hel i sig själv  
Alla en del av fasta land  
Ingen mänska en ö*

styckets sista del. Den sista boxen, också den i stort sett återanvändning av material från tidigare i stycket, börjar med just sådana fras-fragment, som ligger lite lösryckta från varandra som skärvor i rummet och tiden. Just frasen ”Tråden drogs ur bokens rygg” används i motsats till detta som just en ”tråd” i strukturen och vandrar från stämman till stämman *in rilievo* det vill säga den ska framträda ”i relief”. Frasen ”Nu sys den sakta fast igen, fast igen, fast igen” upprepas (och kommer igen – musikaliskt – i hela styckets allra sista fras) och den sista

frasen i första gruppen ”och bokens sidor samlas” avbildar just det, hur ett spektrum dras ihop i ett fokus, för att övergå i triumf, alla instrument och röster tillsammans i *ff*. Då ... börjar vibrafonen med återtagandet, styckets allra första vibrafonsolo hörs igen, dock med den skillnaden att det är ”omtagandet” vi hör, där vokalensemblen i princip sjunger samma musik som i första dagens första box andra gruppen (”Ingen människa en ö”) men nu till orden i det styckets allra sista grupp (de är mycket snarlika varandra så rätt få ”melodimodifikationer” behövs). Jag

hoppas medvetet över den näst sista gruppen det vill säga ”koralen”, eftersom jag vill reprise-  
ra den här texten, (i själva verket bara dess sista fras ”Ingen mänska en ö”) efter ”soluppgångs-  
koralen” alltså jag byter formmässigt egentligen plats på de sista två grupperna. Just här tjänar  
det ett musikaliskt syfte, men i den skrivna poesin skulle det se något sämre ut. Den sista mor-  
gonkoralen, som alltså är den fjärde, hamnar följaktligen en stor ters upp i förhållande till den  
första, alltså ett slags fissa-tonalitet, men åter med vibrafonen och chimes:ens *d* som bordun, där-  
efter återstår bara ekot bortdöende av den sista frasen ”Ingen människa en ö, -ska en ö, en ö ...”  
(utan ”är”) där jag till och med föreslår att sångarna lämnar scenen varefter vibrafonen och  
trombonen avslutar med den sista frasen i *ppp*.

Måndagen den 14:e februari på vid 20-tiden ”lade jag ner pennan”. – Klart! Ropade jag, och ett  
dygn senare, tisdagen den 14:e klockan 19:22, efter att ha redigerat partitur och tillverkat ljud-  
filer, e-postade jag det sista till ensemblen. Verket blev – ganska exakt – en timme långt.

Det är alltid problematiskt att leverera ett verk ”i delar” eftersom människor har en tendens att  
inte anamma att det kan finnas ändringar och nyheter i filer man postar, som de tror sig om att  
redan ha. Tisdagen den 6:e mars repeterade jag med Jonny och Ivo hemma hos Jonny i Kårsta  
(åt Rimbohålet i mellersta Uppland). Lite förklaringar, sordin- o klubbval, diskussioner om stil  
och det ena med det andra, men i stort sett verkar det mesta fungera (jag ska ta bort en staccato-  
punkt på ett ställe i Ivos stämma). Taktnumreringarna stämmer dock inte helt och hållet bero-  
ende på lite versionstrassel.

Detta fortsätter i mitt första möte med Vox, som ägde rum på ”Brew House” i Göteborg, mån-  
dagen den 12:e. Någon oktivering ner och upp (jag har kanske överskattat registren något, fast  
lite medvetet, ety – ”*det är skönare lyss till en sträng som brast, än att aldrig spänna en båge*”,  
för att tala med Heidenstam). Jag lämnade Rimbo och Göteborg utan farhågor, men kanske hel-  
ler inte övertygad. Annat ljud i skällan blev det under de två dagarna i Flatåskyrkan på väg mot  
Västra Frölunda utanför Göteborg 15-16 mars, då det hela verkligen tog fart. Repetitionerna  
där var energirika och glädjande och efter den sista genomsjungningen på fredagseftermidda-  
gen var det bara att ta sin keps och åka hem, tillfreds och stolt. Ensemblen hade utträttat mirak-  
ler av precision och intonation.

Vi har haft ljudprov, de har gjort en genomsjungning (som jag höll mig borta från) och nu vän-  
tar uruppförandet. I en paus diskuterade vi taktnumreringen för stycket, om den ska vara löpan-  
de eller börja om varje dag. Vi enades om en framtida numrering där min musik är löpande  
numrerad, medan madrigalerna har egen numrering (börjande från 1 varje gång). Jag ska göra  
om detta när jag återvänder till mitt skrivbord. Nu, är det så att ... – jag ska möta kompositions-  
elever från Göteborg kl. 17:30, Magnus anländer med Bodil kl. 18:00 och vi ska hålla en intro-  
duktion till konserten. Sedan går verket ur mina händer, och därför är denna kompositionsdag-  
bok slut just – här.

Vara konserthus tisdagen den 20 mars 2012, kl. 16:36

*Ett Skuggornas post scriptum i mars 2015*

Ensemble Vox tillsammans med Axelsson & Nilsson duo uruppförde verket med bravur i Vara konserthus den 20 mars, och sedan framfördes det en andra gång i Grünewaldsalen i Stockholms konserthus den 22 april under min tonsättarweekend. Vi samlades efter sommaren åter i Vara och konserthuset för en tre dagars inspelningssejour av stycket 20-22 augusti. Därefter upplöstes i princip ensemble Vox och medlemmarna ägnade sig åt annan verksamhet, och åter-samlades bara när de fick direkta anbud på att göra en del tidigare produktioner med framförallt underhållningsinriktning. Under hösten 2012 kontaktade jag istället den dynamiske dirigenten och professorn i kördirigering vid KMH Fredrik Malmberg, som bland alla sina uppgifter i Oscars Församling driver något som kallas ”vokalharmonin” alltså en mindre projektensemble perfekt lämpad för den här sortens verk. Fortsättningen blev verklighet genom ett tillskott av KU-medel från Operahögskolan och Konstnärliga Forskarskolan på våren 2013 och stycket kunde framföras, nu efter instudering och under ledning av Fredrik Malmberg med hans handplockade ensemble och med Axelsson & Nilsson duo (som är Stockholmsbaserad), dels för mina kolleger på Forskarskolans terminsmöte vid IAC (Inter Arts Centre) i Malmö den 25 mars och dels vid ett mycket fint framförande i Gustaf Adolfskyrkan på Östermalm i Stockholm den 26 mars 2013. (Detta faktiskt under den riktiga ”stilla veckan”, även om det blev på ”feria secunda” – måndagen – respektive ”tertia” – tisdagen.) Därefter har vi, det vill säga Fredrik och jag, diskuterat en version två, utbyggd med ytterligare en sångstämma. Några passager skulle vinna på detta, inte minst de jag beskriver i dagboken där jag så att säga ”fuskar” med tre stämmor och också vissa av de ställen där jag kanske tänjer de specifika rösternas omfång lite väl optimistiskt. Jag har haft en tendens att skriva några mycket låga toner för mezzon och några väl höga för tenoren, och den tillförda stämman kommer att ligga ungefär i det gränslandet, en alt-stämma alternativt sjungen av en counter-tenor. Ett arbete som jag redan påbörjat eftersom det är tänkt att som en del av redovisningen av detta arbete ska ingå en CD-inspelning av verket, något KU-nämnden vid den nya sammanslagna högskolan Stockholms Konstnärliga Högskola, där OHS ingår tillsammans med DOCH (Dans- och Cirkushögskolan) och STDH (Stockholms Dramatiska Högskola), beviljat medel till.

Onsdagen den 21 augusti satte jag och Magnus Florin oss ner i hans lägenhet vid Mariatorget och lyssnade igenom den förnämliga ”live”-inspelning som gjordes vid IAC-tillfället (av tonsättar- och doktorandkollegan Kent Olofsson) för att diskutera vad som kunde, borde eller eventuellt vore önskvärt att göras med stycket inför fortsättningen. Vi var förvånansvärt överens i en viss sävlig tillfredsställelse med det åstadkomna, men enades om ett förslag jag hade gällande ett ställe som ändå inte kändes riktigt bra. Precis vid styckets mittpunkt och också själva vändpunkten, när skotten avlossas, tycket jag att det behövdes ytterligare en vokal ”sväng” just innan det övergår i Gesualdos madrigal *Animam meam*, en liten utbyggnad alltså. Den är nu komponerad och införd i v. 2.0 – versionen för fem stämmor, tillsammans med en hel del egna små kompletteringar samt åtskilliga justeringar av nyanser och stämföring som föreslagits av Fredrik Malmberg efter hans arbete med stycket.

JF onsdagen den 22 mars 2015 kl. 01:14

*”Att dom sjunger är det sämsta med opera”*

heter en rapport om en opera för mellanstadiet från år 2000

## **Ut över rampen – operatextens upplopp**





## 5 Ut över rampen – operatextens upplopp

När tonsättaren satt sina toner till librettistens text, och om denna text – i de sällsynta fall det förekommer – sedan översatts av en översättare, så landar verket därefter hos sina uttolkare. Först tar det vägen via ett antal exegeter som interpreterar intentionerna i såväl text som musik, nämligen teaterchefer, dramaturger, regissörer, dirigenter, koreografer, scenografer och även kostymtecknare. Förutom de anekdoter, noter, erfarenheter och iakttagelser jag redan omtalat i det tidigare, är det ett medvetet val att utelämna dessa delar av den musikteaterkommunikativa processen, eftersom en fördjupning i operaregi och -gestaltning skulle innebära en hel avhandling i sig. Istället handlar det följande om den sista länken i förmedlingskedjan, nämligen sångarna och deras arbete. Det är ingen överdrift att påstå att det ställs mycket stora, nästan oöverstigliga krav på dagens operasångare i form av det som kan kallas ”kroppsliga och vokala praktiker”. (Just detta är dessutom ett av profilämnena inom forskningen på Stockholms Konstnärliga högskola, vilket indikerar att också det kunde expandera till minst en egen avhandling.) Jag koncentrerar mig därför i huvudsak på en enda aspekt, nämligen ”texten vid sångframförandet”. I sin bok om Stanislavskijs regiarbete med *Rigoletto* från 1955 menar Pavel Rumjantsev att detta är ”det minst utforskade området inom musikteatern”.<sup>563</sup>

Den danska röst- och sångpedagogen Susanna Eken har gjort den intressanta iakttagelsen att med det latinska ordet *persona*, snarare än att avse skådespelarens teatermask, faktiskt menas själva munnen på masken, alltså det hål genom vilket rösten ljuder (”per sonare”)<sup>564</sup>, och det faktum att rösten är skådespelarens viktigaste instrument insåg ju också Sarah Bernhardt. Att operasångarens röst däremot *bara* skulle bestå av ”toner med emotioner”, som många ibland tycks tro, har vederlagts och bestridits av de flesta med ambitioner inom operakonsten där ibland just Stanislavskij som menade att ”ett vokalt hantverk är inte konst”.<sup>565</sup>

Sångaren har i huvudsak två stora utmaningar i förhållande till den text som – tillsammans med tonerna – ska fyllas med dessa ”emotioner” men framförallt med *gestaltning*. Den första är att *själv förstå* texten, inte bara som ”text” skapad av librettisten utan i sin, ibland komplicerade, legering med musiken tonsättaren därefter levererat, alltså att skänka denna legering *emotionell* rättvisa. Den andra är att göra texten rent fysiologiskt uppfattbar, det vill säga att ge den vad som skulle kunna kallas *audiell* eller *akustisk* rättvisa. Det senare brukar sägas vara det svåraste och ibland helt omöjligt, särskilt om tonsättaren gjort ett dåligt arbete, men min erfarenhet är att om inte den första förutsättningen föreligger finns heller inga utsikter att uppfylla den andra. Det går helt enkelt inte att uppfatta en text framsjungen av någon som inte själv fattar den. Till det vokala och kroppsliga måste operasångaren också tillfoga en *intellektuell* praktik, något som på modern universitetssvenska kallas ”reflekterandenivå”.

*Upp flyga orden, tanken stilla står,  
Ord utan tanke aldrig himlen når.  
(Kung Claudius i Hamlet III:3)*

<sup>563</sup> Rumjantsev 1993, s. 73.

<sup>564</sup> Eken, Susanna: *Den menneskelige stemme* Hans Reitzels Forlag, Köpenhamn 1998, s. 15.

<sup>565</sup> Rumjantsev 1993, s. 74.

## 5.1 Ordet är vad och musiken är hur

Lars Sjöberg beskriver i sin essä om ”ordets musikalisering” i samlingen *Operavärldar* ett experiment med ett antal helt olika tonsättningar av den (då) aktuella korta frasen ”Mühlegg var dopad” (tillverkade under ett musikseminarium) med sina psykologiska undertexter: en indignerad och närmast lamslagen, en fatalistisk, en retsam, en triumferande samt en som ”stickreplik”.<sup>566</sup> En skådespelare hade antingen ensam eller tillsammans med en regissör kunnat testa alla dessa förhållningssätt i en repetitionssituation om det gällt en talreplik, men sångarens situation är helt annorlunda: Sjöberg pekar på ”musikens överhöghet” (det som Harai Golomb skriver ett helt kapitel om kallat ”Music’s Predominance”<sup>567</sup>) genom att travestera ett folkligt citat (ur den så kallade ”xeroxlore-traditionen”<sup>568</sup>) som annars brukar handla om chefer:

§1. Musiken har alltid rätt

§2. Skulle musiken likaväl ha fel träder omedelbart §1 i kraft.<sup>569</sup>

Det här är visserligen ganska grovt förenklat (eftersom åtskilliga exempel på hur ”alternativa emotionella tolkningar” kan fungera alldeles utmärkt visavi en musikalisk fras som i förstone verkar entydig), men speglar ändå situationen där sångaren först till fullo måste förstå, sedan förhålla sig till och till sist återge och gestalta något som i emotionellt avseende redan är ganska fixerat. *För det mesta* – vållar inte detta några oöverstigliga problem, men djävulen, liksom Gud, gömmer sig i detaljerna. Stanislavskij skällde på sina sångare i slutet av 1930-talet: ”Era ord fungerar inte, ni använder dem inte i handling. Sök scenens handling framförallt i ordet, i tanken, då kan ni börja agera riktigt också fysiskt”<sup>570</sup> och därefter drämde han till med:

Man får inte börja studera in sitt vokalparti utan att vara väl insatt i hela musiken, hela texten, alla tankar och handlingar som det blir er uppgift att framföra. Vi måste först känna till *vad* som ligger framför oss och sedan i musiken lyssna oss fram till *hur* det skall göras. Ordet är *vad* och musiken är *hur*!<sup>571</sup>

Den världsberömda tyske basbarytonsångaren Thomas Quasthoff menar, nästan 80 år senare, men i likhet med Stanislavskij, att:

Ein Sänger muss seine Hausaufgaben machen, Sekundärliteratur heranziehen, Interpretationen vergleichen, Geschichte und Kontext eines Werkes studieren, aber sobald er eine Bühne betritt, sollte er sich seinen ganz persönlichen Reim auf die musikalische Vorlage gemacht haben.<sup>572</sup>

Detta stämmer förvånansvärt väl in på den metod som kan sammanfattas i Steinar Kvaless *sju rättesnören för hermeneutisk tolkning*<sup>573</sup> och som behandlats i det tidigare. Quasthoff tar några ganska drastiska exempel ur sin egen undervisning, som när han ber en sångare berätta vad han

<sup>566</sup> Sjöberg, Lars: ”Ordets musikalisering” ur: **Pettersson**, Torsten (red): *Operavärldar – från Monteverdi till Gershwin* Atlantis, Stockholm 2006, s. 23-24.

<sup>567</sup> Golomb 2005, s. 126.

<sup>568</sup> Så kallad ”modern folkhumor” (i form av till exempel fotokopior) som beforskats av bland andra **Ulf Palménfelt**, seniorprofessor på Institutionen för kulturanthropologi och etnologi vid Uppsala Universitet.

<sup>569</sup> Sjöberg 2006, s. 19.

<sup>570</sup> Rumjantsev 1993, s. 74.

<sup>571</sup> Rumjantsev 1993, s. 101.

<sup>572</sup> **Quasthoff**, Thomas: *Die Stimme* Ullstein Buchverlage GmbH Berlin 2004, s. 150.

också: *Rösten – En självbiografi* (övers. Gunhild Winqvist-Hollman) Wahlström & Widstrand Stockholm 2008, s 138.

En sångare måste göra sina läxor, konsultera sekundärlitteratur, jämföra uttolkningar, studera ett verks historia och kontext, men när han väl står på scen ska han kunna koppla ett eget, personligt grepp om sitt musikaliska material.

<sup>573</sup> Kvale 2009, s. 226.

känner när han sjunger en text, och får svaret att studenten ser en bild med människor och djur. Det är ju på sitt sätt fint och så kan man naturligtvis också se på det, konstaterar Quasthoff, men tillfogar att *Vier ernste Gesänge*, alltså de ”allvarssånger” som det rörde sig om, skrevs av Brahms som ett rekviem för hans enda stora kärlek, den dödsjuka Clara Schumann, och att det därför knappast rör sig om något folkviseliknande utan gammaltestamentliga texter ur *Predikaren*.<sup>574</sup> Kvale säger: ”Ett femte rättesnöre för hermeneutisk tolkning av en text säger att man ska ha *kunskap om textens tema*.”

När man lär sig interpretiera musik så tittar man på frasens höjdpunkter, varefter man sätter dem i förhållande till de andra frasernas höjdpunkter och så vidare. Man lär sig känna igen tematik, återkommande motiv, och analysera storform visavi frasen och detaljen. Kvale säger: ”Det första rättesnöret gäller den ständiga process bakåt och framåt mellan delarna och helheten som följer av den *hermeneutiska cirkeln*. Utifrån en ofta vag och intuitiv uppfattning [...] tolkas de enskilda delarna och utifrån dessa tolkningar relateras delarna i sin tur till helheten och så vidare.” Att ha samma förhållningssätt till en dramatisk text: att väga varje ord i förhållande till sin mening, varje mening till replik, replik till andra repliker i en hel scen, och till sist i förhållande till akt och helhet, för att sedan göra den motsatta resan tillbaks till enskildheten, är givetvis något varje skådespelare är väl hemmastadd i, och en metod som varje operasångare strängt taget också borde öva och tillämpa. Hovsångerskan Kerstin Meyer (också tidigare rektor för OHS) berättar hur hon, när hon skulle göra en roll för Radioteatern i vilken regissören Staffan Olzon ville ha en operasångerska<sup>575</sup>, ringde upp honom och sa: ”Jag vet inte vad jag ska göra med den här texten, jag vet inte...” varvid Olzon vänligt redogjorde för en Stanislavskij-liknande<sup>576</sup> metod:

– Men gör så här: plocka fram huvudordet i varje rad. Gå igenom texten och ta fram huvudordet, det du tycker är det viktigaste ordet, och så skriver du upp det utanför så här. När du har gjort det så har du kanske fått åtta ord, så plockar du ur de åtta orden, vilket är de viktigaste av de här, och då kommer du fram till vad det hela handlar om.

och Kerstin Meyer fortsätter:

Ja, det kanske inte är exakt vad jag gjorde sedan, men det var ganska intressant att sitta och analysera en text på det sättet därför att man så småningom fick mycket klarare tankar i huvudet. Det är ingenting som hindrar att man gör så med ett operalibretto heller, verkligen inte, så att man till slut säger: ”Nu vet jag vad hela den här sången handlar om, egentligen!”<sup>577</sup>

Stanislavskij sa till sina sångare:

Jag förstår inte undermeningen. Vad är det ni vill säga? [...] Om enbart texten är tydlig – då är den hämtad ur ett protokoll. Men om den däremot har en undermening, det vill säga ett mål, en uppgift, då finns det en inlevelse [...] Och för oss, publiken, är undermeningen alltid intressant.<sup>578</sup>

Min erfarenhet är att även om operasångares kunskap om innehåll, betydelse och emotioner i de egna partierna kan vara förträfflig så kan det ibland (men naturligtvis långtifrån alltid, eller ens

<sup>574</sup> Quasthoffs exempel gällde den första sången, som börjar ”Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh” och sångerna 1-3 har texter från *Predikaren* medan den sista är ”nytestamentlig” i så måtto att dess text istället är från *1:a Korinthierbrevet*.

<sup>575</sup> *Aischylos Perserna* i regi av Staffan Olzon (och med musik av Gunnar Valkare) med Tommy Körberg i rollen som Xerxes och Kerstin Meyer som Drottningen, Dareios änka och Xerxes moder producerades av Radioteatern 1981.

<sup>576</sup> Rumjantsev 1993, s. 23: ”Det viktigaste är att finna aktiva ord i texten”.

<sup>577</sup> Meyer 2011.

<sup>578</sup> Rumjantsev 1993, s. 113.

ofta) brista en del när det gäller motspelarnas, och ibland när det gäller den egna rollens plats och syfte i verkets dramatiska storform (sångarna i Stanislavskijs uppsättningar arbetade utan sufflör och sufflerade istället varandra). Ingenting i det här omsorgsfulla textanalysarbetet behöver däremot leda till just den realistiska spelstil som Stanislavskij representerade och predikade. Med förståelsen som kunskap och redskap kan iscensättaren, antingen det nu är regissören eller sångaren själv, välja väg, men som McKee uttryckt det – ”You’re free to break or bend convention, but for one reason only: *to put something more important in its place.*”<sup>579</sup>

## 5.2 Vi hörde inte alltid vad ni sa när ni sjöng!<sup>580</sup>

De nederländska forskarna Margriet Peet och Hans Willem Slabbekoorn vid universitetet i Leiden visade i en publikation från 2003: *Birds sing at a higher pitch in urban noise* att den vanliga gråsparven (*Passer domesticus*) strävar efter att ”höja rösten” (alltså i vad akustiker menar *frekvensen* – tonhöjden, inte *amplituden* – tonstyrkan) i bullriga miljöer. En forskningsstudie från 2009 av Kirsten M. Parris, Meah Velik-Lord och Joanne M. A. North vid Universitetet i Melbourne: *Frogs call at a higher pitch in traffic noise* visar att den australiensiska lövgrodan (*Litoria ewingii*) agerar likadant. Människor, däribland operasångare, är också djur med en överlevnadsinstinkt, och många är de barytonröster och mezzosopraner som de senaste decennierna mödosamt, men ibland också mycket framgångsrikt, omskolat sina röster till mer ”räckviddskompetenta” tenorer och dramatiska sopraner.<sup>581</sup> Inte minst genom Johan Sundbergs forskning vid KTH har det dock visat sig att just textförmedlingen, rent fysiologiskt, via vokal- och konsonantfärgningar, försämrats av denna ”frekvenspress” uppåt (se ovan). Slabbekoorn noterade också i en annan studie: *Cities Change the Songs of Birds* från 2006 (tillsammans med Ardie den Boer-Visser) att fåglar som talgoxens (*Parus major*) normalt trestaviga läte (”tittify”) i urbana, och därmed bullriga miljöer, fullständigt utkonkurrerats av det tvåstaviga (”tify”) också indikerar att det finns en biologiskt rent ”psykologisk” komponent att under stressande omständigheter försöka få mer sagt under allt kortare tid.<sup>582</sup> Inte heller denna vår djuriska tendens att ”tala fortare under stress” gynnar den djupare textförståelsen. Att det är viktigt att texten kan uppfattas i sin sammansmältning med musiken borde vara viktigt *även* om man sjunger på ett annat språk än sitt eget eller publikens (en diskussion som förts tämligen utförligt i kapitel 2 om översättning). Vittnesmålen är många om att texten rent generellt minskat i hörbarhet med införandet av universella ”originalspråk” och textmaskiner i operarummen. Det betyder däremot inte på något sätt att problemet är nytt, det har snarare varit en följetong i operahistorien, och på trettioalet beklagade sig Rumjantsev och Stanislavskij:

När det gäller opera brukar publiken inte uppfatta mer än hälften av innehållet i texten. ”Orkestern överröstar sångarna allt för mycket – jag fattar inte vad de sjunger.” [...] Men just här försvinner plötsligt texten – den hörs inte bakom det tonsvall som kommer från orkestern, den hörs inte på grund av att sångaren offerar innehållet för välljudet av sin röst.<sup>583</sup>

<sup>579</sup> McKee 1998, s. 232.

<sup>580</sup> Helander 1998, s. 257-258.

<sup>581</sup> Också stämtonen, det så kallade ”normal-A” (nu 440 Hz enl. ISO 16) har historiskt sett pressats uppåt (se ovan kap. 2).

<sup>582</sup> Så sent som den 26 juni 2015 publicerades ännu en sådan undersökning gjord vid College of Life and Environmental Sciences, University of Exeter i Storbritannien: **Kight, Caitlin R. & Swaddle, John P:** *Eastern Bluebirds Alter their Song in Response to Anthropogenic Changes in the Acoustic Environment*. *Integrative and Comparative Biology* 2015; 55.

<sup>583</sup> Rumjantsev 1993, s. 74.

Problemet uppdelas redan här i sina två beståndsdelar. Dels att orkestern överröstar sångarna och dels att dessa tenderar till att ”vokalisera” sin sång. Orkesterns volym, alltså ljudstyrka, och dess utveckling under det senaste halva decenniet diskuteras också i översättningskapitlet liksom de svenska operachefernas tankar runt detta under min tid som chef för Norrlandsoperan. Detta går alltså att göra någonting åt: operaorkestern kan spela svagare och framförallt *på ett annat sätt*. Jag besökte 2011 Komische Oper och såg den dåvarande chefsdirigenten Patrick Lange leda ett framförande av Verdis *Rigoletto*. Det var en omtumlande upplevelse. Operans fyra akter spelades i ett svep, utan paus. Orkestern röt när det var befogat, men framförallt viskade den, ömsom ömt och ömsom hotfullt. Ibland bara vibrerade rummet när tonerna från diket var så svaga att deras närvaro enbart kändes. Vartenda ord från scenen nådde publikens öron som var på helspänn, vilket inte minst märktes när hela den aktivt lyssnande bänkraden liksom lutade sig fram och tillbaka och nästan fysiskt deltog i dramatiken.<sup>584</sup> Även Kerstin Meyer har varit med om dirigenter som tillvaratagit sångarnas mikronyanser också i ganska oväntade verk. Hon berättar om den första entrén i rollen som Klytämnestra i Strauss *Elektra*:

I de flesta scenbilder på nästan alla teatrar jag har sjungit den på, så börjar hon överst i en lång trappa som går ner och sedan ganska mycket scen framför. I bästa fall så har man så där en femton meter till dirigenten, när man kommer in genom dörren däruppe. Så börjar det med ”Ich habe keine ...” i en oktav som inte existerar, skrivet pianissimo, piano. Jag hade sjungit under alla möjliga dirigenter och så kom jag till Covent Garden och skulle göra den med [Rudolf] Kempe<sup>585</sup> där. Han stod där vid pianot och jag började sjunga: *Ich habe keine ...*”pianissimo” sa han. ”Jaha, sa jag, jag vill i alla fall gärna höras när jag kommer in.” – Du kommer att höras, sjung pianissimo” sa han. ”Ja, sa jag, det har aldrig hänt förr.” Då försökte vi då i alla fall, jag kände honom inte så jag var försiktig. Så sjöng jag det fint så där, så fortsatte vi, han nyanserade hela Strauss som det står. Och jag la på leendet och skrev in och gick hem med mitt klaverutdrag därför att jag vet ju att hela den där första scenen är det bara att sjunga för glatta livet för att höras. Och när jag kom till föreställningen så var det bara att han höll ner orkestern, så här ... Jag bara viskade däruppe. Det var så *roligt* förstår du! Och jag fick en dramatisk spänning i hela entrén i och med att jag kom närmare, det blev farligare och farligare. Och när jag var framme vid rampen, då sjöng jag med ett normalt forte, utan att bli trött alltså. Det var *så roligt!* Och efteråt så fann vi ju varandra, jag hade ju gjort som han sa, och jag har aldrig sjungit med så bra dirigent, det var underbart.<sup>586</sup>

Men hon har också mött andra typer av dirigenter:

Det har ju lite att göra med dirigenter och ”min orkester” också, ”Ni får inte överrösta *min orkester!*” [...], det var ju [Karl] Böhm<sup>587</sup> det. Han och hans orkester skulle blänka. Egentligen var bara sångarna där och störde honom.<sup>588</sup>

Den andra sidan av problemet ”*En operasångares arbete med sig själv*” (för att ytterligare travestera Stanislavskij) handlar till en del om att återupprätta textens status som jämbördig med musiken i operarbetets teori – och praktik, där det sista alltså betyder att träna och öva textning. Thomas Quasthoff berättar att hans pedagog Frau Lehmann<sup>589</sup> helt enkelt började

<sup>584</sup> Ett tydligt tidens tecken är att när uppsättningen, som är från 2009, nu åter tas upp på Komische Opers repertoar våren 2015 sjungs den på italienska.

<sup>585</sup> **Kempe**, Rudolf (1910-1976) tysk (världsberömd) dirigent.

<sup>586</sup> Meyer 2011.

<sup>587</sup> **Böhm**, Karl (1894-1981) österrikisk (världsberömd) dirigent.

<sup>588</sup> Meyer 2011.

<sup>589</sup> **Lehmann**, Charlotte (1938-) tysk konsertsångerska (sopran) och känd sångpedagog (framförallt för den makalösa framgången med sin elev Thomas Quasthoff).

med att lära honom tala, alltså att texta. ”Doch vor dem Gesang kommt erst einmal das richtige Sprechen. Und auch das ist eine Kunst für sich.”<sup>590</sup>

Vid ett seminarium på Operahögskolan den 17 februari 2014 föreslog också hovsångerskan Berit Lindholm mer av talövningar och högläsning som moment i operastudenternas utbildning, men givetvis mer lustfyllt och kanske inte så magistralt som på 1930-talet. Rumjantsev beskriver:

Ibland tog Stanislavskij ”itu med diktionen”, som man sa bakom dörrarna i repetitionssalen. Länge kunde skådespelarna hålla på att väsa, vissla och surra; de övade sina läppar på samma sätt som gymnaster tränar sina muskler. Detta kallade Stanislavskij att ”rensa konsonanterna”.<sup>591</sup>

Kerstin Meyer anser att det numera råder stor brist på sångpedagoger som intresserar sig för hur man sjunger text.

Man låter inte sångarna förstå att de hellre ska kunna sjunga på de tonande konsonanterna. När jag var ung så var det självklart att man övade på *m, n, ng, l, v, r*. Det gör man inte längre. De övar bara på vokaler, och då bli de rädda för konsonanterna och tror att de är i vägen. [...]

Jag hade ju Wilhelm Freund<sup>592</sup> i Stockholm när jag var ung, och han lärde ju en hur man sjöng diftongen *sent* i en fras och att aldrig säga *j*, utan alltid *i* eller *e*. Ett ”*dein, mein*” inte ”*deijn*”, *ij* ... för då har du ögonblickligen brutit frasen, då har du fått in ett närmast konsonantljud som inte hör dit.<sup>593</sup>

Meyer menar vidare att förändringen kom med grammfonindustrin på 1970- och 80-talen och med explosionen av CD-utgåvor där alla hade tillgång till hur de stora internationella stjärnorna lät och att det blev till ett slags ärelystnad i att sjunga vackrare, längre, mera ”juice-iga” fraser, längre höga toner, mera klang hela tiden. ”Och klang är alldeles utmärkt, men den ska ha mening också” avslutar hon sitt resonemang i denna del av intervjun. Stanislavskij å sin sida konstaterade att ”Diktion behövs inte för dess egen skull. Man måste förena ordet med tanken och inte med tonen”.<sup>594</sup>

Mina samtal med Kerstin Meyer och Berit Lindholm landar ofta i det som tycks vara det mest grundläggande, nämligen andningen (något som också präglade den undervisning jag fick i klarinettspel på 1970-talet), och att en riktig andning också löser en del av textproblematiken. Meyer rekommenderar skrattande bruk av hängslen (i stället för livrem) och säger i lika munter ton att, vore hon teaterchef idag, skulle jeans omedelbart förbjudas på teatern. Slutkonsonanterna är också en viktig hemlighet, något man till och med kan använda till att dupera åhöraren, eller som Berit Lindholm säger ”Man kan ju alltid lura folk genom att göra en bra slutkonsonant, för då tror de att alltihopa var vältextat.”<sup>595</sup> Kerstin Meyer berättar om hur hon vid något tillfälle som åhörare vid en konsert så intensivt väntade på denna slutkonsonant att hon till sin förvåning hörde sig själv ljudligt formulera den så det hördes i hela lokalen. Under mina år som teatermusiker på några av landets talscener fick jag tillfälle att stå på samma scen nä-

<sup>590</sup> Quasthoff 2004, s 117. också Quasthoff (övers. Winqvist-Hollman) 2008, s. 107.

*Men innan man kan börja sjunga måste man lära sig tala rätt. Det är också en konst.*

<sup>591</sup> Rumjantsev 1993, s. 74-75.

<sup>592</sup> **Freund**, Wilhelm Alexander (1892-1964) dirigent, ackompanjator, musiklärare  
<http://sok.riksarkivet.se/sbl/Presentation.aspx?id=14463>

<sup>593</sup> Meyer 2011.

<sup>594</sup> Rumjantsev 1993, s. 146.

<sup>595</sup> **Lindholm**, Berit: Intervjusamtal med Jonas Forssell, Stockholm den 15 juli 2014.

ra några av ”den gamla skolans” virtuoser, och fascinerades då av hur den scentextningskonst, det vill säga ansamlingen av tekniker och trick som olika konsonantgrupperingar, pauseringar, öppna nasaler, vokalomformingar och glottisstötar, som obehindrat kan uppfattas ända till tredje radens bakersta bänkrader, på nära håll kan låta ganska märklig. Här finns en tydlig visuell parallell i de porträtt av sångare och skådespelare i full scen som brukar pryda väggarna i logerna och foajéerna på samma teatrar. Sedda ur kameranlinsens mer intima perspektiv, ger dessa sminkningar ett närmast groteskt intryck, men sedda från salongen tydliggörs och förstärks exakt den mimik de är tänkta att tjäna. Jag minns en föreställning för tiotalet år sedan där en av regiidéerna var att sångarna skulle uppträda i det närmaste osminkade, vilket fick till följd att de såg ut nästan som så kallade ”waldorfdockor”, alltså helt saknande ansiktsuttryck. Varken scensminkningarna eller talekonsten är tänkta för det lilla intima teaterrummet eller filmduken utan måste bedömas ur sitt rätta perspektiv, från den stora salongen. ”Naturlighet är alldeles utmärkt, men den ska ha mening också”, för att travestera Kerstin Meyer.

Att ge sig in i en undersökning av dessa textningens trollkonster vore att påta sig en uppgift som sång- och talpedagog jag är långt ifrån mäktig, så den överlämnas härmed åt någon bättre lämpad, kanske som ett uppslag till ett eget avhandlingsarbete, till och med under den samlade ämnesrubriken ”Kroppsliga och vokala praktiker” vid Stockholms Konstnärliga Högskola.



### 6.1 Finns några svar och slutsatser?

Våren 2011 var jag på Folkoperan i Stockholm och såg ett framförande av *Figaros bröllop* tillsammans med min då 17-åriga dotter. Efter föreställningen grabbade hon tag i min arm och sa, nej, nästan skrek: ”Vad *kul* det var, och jag förstod allting! Jag vill se den igen och ta med mig några vänner!” Jag är övertygad om att Mozart och Da Ponte just då jublade uppe på sitt moln någonstans långt där uppe. Föreställningen var kongenial, spirituellt iscensatt av Folkoperans tidigare konstnärliga ledare Mira Bartov, med en kärnfrisk ensemble bestående av avgångsklassens studenter vid Operahögskolan i Göteborg, vars inspirerande och ungdomliga energi givetvis var en av nycklarna till succén. Utan att göra våld på verkets struktur men desto mer framhålla dess rebelliska munterhet och vitsiga dialoger i en lätt moderniserad variant av Britt G. Hallqvists översättning från det sena 1970-talet, så var föreställningen också ett exempel på hur man framgångsrikt söker upp sin publiks frekvens snarare än att försöka lära den att finna operans. Orsaken till min dotters förtjusning var förstås att hon förstod inte bara orden (för långt ifrån alla hördes alltid!) utan själva dramat tillsammans med musiken, alltså *musikdramat*.

Under en festival för ny musikdramatik i juni 2014 på *Staatsoper* i Berlin, såg jag och min fru den särpräglade italienaren Salvatore Sciarrinos *Macbeth* från 2002. Shakespeares text i tonsättarens eget libretto sjöngs på italienska med en tysk text projicerad på väggarna i den märkliga och nedgångna lokal som var orkesterrepetitionssalen i Staatsopers ordinarie lokaler på Unter den Linden, men som var under pågående ombyggnad och renovering. Vi var imponerade, berörda, skakade, ja – slagna till marken efteråt, och tumlade hem i den regniga Berlinernatten. ”Kul” var kanske inte ordet jag skulle använt, men instämmer i att ”jag förstod allting!”, trots att jag långt ifrån behärskade något av språken, och den italienska texten var isande skön och framstod som närmast genial.

#### 6.1.1 Översättaren

De här två exemplen visar hur den språkliga ambivalensen är, alltid har varit, och alltid kommer att vara en del av operans mystik och fascination. Därför finns heller inga entydiga svar på de språkfrågor som, lite provokativt, ställdes inledningsvis, något jag, i ärlighetens namn, inte heller räknat med. Däremot finns det en del missförstånd när det gäller text och språk som detta arbete försökt klara ut. Det visar sig att ytterst få librettister och tonsättare i historien förfäktat tanken om, eller krävt, att deras operor ska spelas uteslutande ”på originalspråk”. I själva verket har många av dem varit närmast ”handelsresande i översättningar” av de egna styckena, och orsaken är naturligtvis ständigt densamma: De ville kommunicera, bli framförda, spelade, kanske förstådda, till och med älskade och – kunna försörja sig. Det kan vara bra att hålla i minnet när man tar ord som ”uppsatt i kompositörens anda” i sin mun och sina tankar om opera. Så: valet av språk är inte av överordnad, men heller inte underordnad, betydelse utan en komponent bland andra i operaväven.

Historiskt sett så har opera framförd på publikens språk, alltså mycket ofta i översättning, varit det dominerande fram till ungefär mitten av 1900-talet. I de länder där de tre stora operaspråk-

ken, italienska, tyska respektive franska, talas har också all annan opera framförts på dessa språk. I Italien sjöngs Wagner på italienska, i Tyskland Bizet på tyska och i Frankrike Verdi på franska. Undantaget var de engelskspråkiga länderna där tyske Händel (sedermera brittiske medborgaren "Handel") på 1700-talet gjorde succé i London med operor på italienska och där "the Met" (Metropolitan Opera) 1883 öppnade sitt hus med *Faust*, en fransk opera baserad på en tysk förlaga sjungen på italienska! Många har spekulerat i detta egendomliga i att ett förhållandevis stort språk som engelskan tycks lida av ett så pass "dåligt självförtroende" som operaspråk. Den amerikanske tonsättaren Virgil Thomson menar att ett land med en stor inhemsk operarepertoar också därmed har en tradition av sångare som kan sjunga och uttrycka sig på det språket, vilket till exempel USA saknar:

What we need now is simply more operas written in English that sounds like English, put to music in such a way that there is no mistaking what language is being sung and what the words being sung are. In other words we shall find foreign opera satisfactory in English when we shall have a repertory of a dozen or more successful operas composed in English. At that time we shall also train our singing actors primarily to work in their own language, because that will be the language that our basic opera repertory will have been composed in.<sup>596</sup>

Jag återkommer till varför jag tror att han möjligen kan ha rätt i sin spådom om engelskan som ett kommande operaspråk, men jag tror däremot att Thomson är överoptimistisk när det gäller framtiden för "Opera in the Vernacular" som det kapitel i hans bok citatet är hämtat ifrån heter. Det klargör en del, men inte alls varför exempelvis ett land som Sverige tidigare haft en så stark operaöversättningstradition, trots att det nästan saknar en inhemsk operaproduktion. Såväl tyska som franska har ju dessutom varit tämligen vanliga "bildningsspråk" i den samhällsklass som här framförallt njutit av opera. Svaret ligger snarare i en mycket stark succession avhängivna, kunniga och skickliga översättare med namn som Crusell, Peterson-Berger, Nyblom, Lindgren, Sjöstrand och Britt G. Hallqvist, samt i de statsunderstödda teatrarna som därmed haft såväl pengar som uppdrag att bekosta dessa översättningar. Med trafikflyget, stjärnkulten, samproduktioner, förändrade sångideal och sjungandets rent fysiska förutsättningar, vidare med utbudet av CD- och andra ljudinspelningar samt till sist textmaskinens införande har emellertid förutsättningarna för "Opera in the Vernacular" under de senaste 50 åren förändrats radikalt.

Sångbar operaöversättning skiljer sig också i vissa avseenden från andra typer av översättningsarbete. Dels rent tekniskt för att såväl poetiska som dramatiska krav tillsammans med rent lingvistisk överensstämmelse förenas med krav på trohet gentemot musikalisk frasering, prosodi och vokalscheman, men också "ideologisk" därför att den förhärskande operanormen envist bitit sig fast vid ett närmast "hyper-lingvistiskt" förhållningssätt till översättning som företeelse. Medan talteaterns nationalscener världen över bakar, knådar, bearbetar, stryker, omtolkar och nyöversätter Sofokles, Shakespeare, Molière, Goldoni, Ibsen och Strindberg bevakar operavärlden varje åttondelspaus och frasbåge i sina urtexter. Man har gjort den rysk-schweiziske lingvisten Sergej Kartsevskijs ord om översättning som "en växeltransaktion mellan olika valutor, där man alltid förlorar något på växlingskursen" till sitt credo och betraktar varje försök från början som mer eller mindre misslyckat. Det är inte bara luttrade operaöversättare som paret Mark Herman och Ronnie Apter som undrar över varför inte modernare teorier om översättningens alla nyskapande och brobyggande möjligheter ens *börjat* anammas inom ope-

<sup>596</sup> Thomson 1989, s. 55-56.

ran och man kan också fundera över om inte operavärldens konstsyn är lika föråldrad. Svaret är jämnt fördelat mellan ekonomiska realiteter, en (delvis ny) tradition styrd med järnhand och en stark önskan om internationalisering tillsammans med en förhoppning om att nymodigheten textmaskin ska vara lösningen på de flesta invändningarna. Somliga menar också att det inte spelar så stor roll om de uppfattar eller förstår texten, de ”hör” den ju ändå – via musiken. Andra, som översättningsforskaren och teatervetaren Harai Golomb, anser tvärtom att man då berövar operan sitt kanske allra mest subtila och unika uttryck, nämligen ordet och tonens verkan i simultan sammansmältning. Claes Fellbom berättade vid översättningsseminariet på Operahögskolan hösten 2013 hur den nästan 80-årige tyske tonsättaren Werner Egk var beredd att resa till Stockholm och Folkoperan 1980 för att åhöra sin opera *Förlovningen i San Domingo* (”Die Verlobung in San Domingo” från 1963 efter en 1800-talsnovell av Heinrich von Kleist) i svensk språkdräkt.<sup>597</sup> Jag skulle själv göra detsamma om tillfälle erbjöds. Slutsatsen måste därför bli att monokulturer sällan är bra för jordmänen och att mer av språkligt växelbruk rekommenderas, – ”Varannan översättarnas”!

### 6.1.2 Librettisten

Desto viktigare än vilket språk texten är framförd på är i alla händelser dess dramatiska och poetiska kvaliteter. En dåligt utförd text, ett ”svagt libretto” kan aldrig bli till en bra opera. Är det en bra opera så har den följaktligen inte en ”svag text”, möjligen saknar den som faller omdömet förmågan att bedöma textens kvaliteter. Av detta följer också att en opera knappast kan ha ”bra musik” men en ”svag text”. Ett alltjämt ganska vanligt omdöme som redan den 23-åriga Ibsen reagerade mot, och som ytterst bygger på myten om librettisten som något slags ”hare” eller hjälpryttare som snällt stiger åt sidan när den geniale tonsättaren brakar in på slutsträckan. Jag har, som sagt, åtskilliga exempel på hur tonsättare varken förstått eller förmått ta vara på librettots kvaliteter, trots att musiken kan *låta* både spännande och intressant (och jag kan dessvärre inte ens friskriva mig själv från sådana misslyckanden). Det som framförallt skiljer ett libretto från annan narrativ och lyrisk text är att det ska tjäna både som dramatiskt och lyriskt underlag för en tonsättning. Det är alltså såväl sångtext som drama, om inte samtidigt så i kombination, och det utgör i princip inte ett eget ”verk” utan måste ge plats åt sin medspelare musiken. Detta medför, som Edgar Istel säger, att ”ett operalibretto kan aldrig vara kort nog”, och innebär att i stort sett allt som kan uttryckas i musik måste bort ur texten, och även en hel del annat, vilket kan vara en nog så smärtsam process när till exempel librettot till en helaftonsopera knappast bör omsluta mer än ungefär 40 sidor text.

Den stora majoriteten av alla operalibretton som skrivits baserar sig på olika förlagor, främst förstås teaterpjäser, men också sagor, romaner, noveller, diktcykler och – i modern tid – också filmmanus. I valet av förlagor till en adaptation eller ämnen för ett originalverk, bör man tänka på att operan har vissa uppenbara svagheter och styrkor. Opera är bra på tillstånd, känslor, tids- och språklekar samt simultanitets till exempel i form av den underbara och underutnyttjade ensemblen, men dålig på komplicerade intrigbyggen. ”Ju enklare en maskin är, ju färre fjädrar,

<sup>597</sup> I sin bok *Född ur passion – Folkoperan, som jag såg den* Carlssons, Stockholm 2012, berättar Claes Fellbom att det faktiskt var en total flygstrejck i maj 1980 som saboterade Werner Egks möjligheter att genomföra resan, men hur överförtjust han var över att i sitt hem få höra en inspelning av hur hans opera sjöngs på ett främmande språk.

”Han tyckte det lät uttrycksfullt och intressant. Till och med arrangemanget för en så liten orkester greps han av.” (s. 39-40).

kugghjul och vikter den har, desto fullkomligare är den” för att citera 1700-talsdramaturgen Gotthold Lessing. I konsekvens med detta bör man försöka undvika alltför teater-, roman- eller filmspecifika förlagor utan koncentrera sig på att finna just operans förtjänster i materialet, så att man inför sig själv och andra kan hävda att någonting verkligen tillförs. Att någons ord och dramatik ska få äran att musiksättas och färdas på sångens vingar är sällan en tillräckligt övertygande anledning.

Förmåga till samarbete med en annan konstnär, och den underordning detta i vissa avseenden innebär är, tillsammans med ett stort musikintresse och även -kunnande, nödvändiga förutsättningar för att bli en god librettist samtidigt som man givetvis också måste vara en ypperlig ordets, dramats och poesins hantverkare. En librettist får inte heller blunda för det faktum att musiken kommer att få sista ordet, dels i kraft av operakonstens majestätiskt tonsättarhegemoniska tradition, men dels också för att tonsättningen rent fysiskt nästan uteslutande sker efter färdigställandet av texten. Det bör emellertid inte hindra librettisten från att ”stå på sig” och ibland ingripa i efterhand. Tonsättare är inga orakel, de kan både missuppfatta, göra och ha fel.

### 6.1.3 Tonsättaren

Opera är inte en musikalisk komposition utan ett musikdrama, och äger man som tonsättare inte vad som i Frankrike ibland kallas *le sens du théâtre*, och älskar den förutsättningen att där finns såväl scen som – salong, ska man nog ägna sig åt komponerande i andra sammanhang.<sup>598</sup> I övrigt gäller också motsvarande förutsättning som för librettisten att det oftast inte räcker med bara ett genuint intresse för dramatik utan att man bör kunna en del om teater och drama, liksom att man måste vara ytterst samarbetsinriktad som konstnär. En opera är ett mycket sammansatt konstverk och många, särskilt om det rör sig om ett stycke för en större scen, kommer att vara inblandade i processen att möjliggöra uppförandet. Det gör att tonsättaren måste vara beredd att visa om inte direkt kompromissvilja så åtminstone ett stort mått av pragmatism och anpassningsförmåga till alla de situationer som kan uppstå under resan. Sångare är till exempel inte instrumentalister ägnade att återge kompositörens tankar utan individer med ofta helt olika temperament, vilket innebär att om en tänkt ”castad” artist plötsligt ersätts av en annan (vilket händer) måste tonsättaren vara beredd att göra förändringar, ofta större än man har anledning att tro. Gör man det inte själv kommer någon annan med stor sannolikhet att göra det åt en, i sista hand artisen själv som sällan brukar göra saker bortom den egna framförbarheten. Rådet till tonsättaren måste emellertid också vara att våga ”stå på sig”, det är nämligen mycket plågsamt att behöva höra någonting från scenen man varken känner igen eller gillar som dessutom tillskrivs ens egen penna (fråga varje luttrad librettist!) och det är verkligen inte bara tonsättare som kan missuppfatta, göra och ha fel. Tiden och omfattningen, för att inte säga ”omfamningen”, det tar i anspråk att färdigställa ett musikdrama kan också bli en överraskning, ibland till och med obehaglig sådan, för en oerfaren komponist. När det gäller själva tonsättningsarbetet måste man försäkra sig om att man verkligen begriper sitt textunderlag och därför lägga stor möda på att göra en omfattande analys. Visserligen är musikens uppgift långt ifrån att enbart understryka texten utan desto mer att fördjupa och skikta den, ibland kanske till och med berätta en alldeles egen historia, men den bör i alla händelser i så fall inte vara omedvetet avvikande.

<sup>598</sup> Thomson 1989, s. 57.

Det viktigaste är att rollerna, framförallt huvudrollen, i enlighet med dramaturgens kungsregel, "A" förändras till "C" via en process "B", också i *musikaliskt* hänseende utvecklas och fördjupas, det vill säga att kompositionen utgör ett *drama*. Förändringen behöver inte vara stor och iögonenfallande, men den måste finnas där, kanske genom ett nytt sätt att sjunga samma fras på och "denna andra gång göra den större, exaktare knycken på manteln, med huvudet lyftat än stoltare", som Folke Abenius noterade hos den unga Birgit Nilsson efter hennes första världsturné (alltså hennes "process B"). Ibland talar man i bildlig bemärkelse om att "cirkeln sluts" när element och motiv från inledningen återkommer i ett styckes slut, vilket är både sant och inte sant. Croces *ricorso* och Bhagwatis AGNI-modell har löpt en cykel, men resultatet är att A har lyfts en nivå och alltså blivit till A', eftersom den hermeneutiska spiralen vrider sig uppåt. Naturligtvis måste inte ett musikdrama vara tematiskt cykliskt utan kan utvecklas på många andra sätt och förändringen istället omvälvande, i vilket fall hela dramats kretslopp resulterar i ett "C". Men här, och just här, alltså när det gäller dramat och rollernas *musikaliska utveckling*, fallerar många operatonsättare och får, likt den unge Andreas som mästaren i Noréns *Furste-slickaren* läxar upp i ingressen, finna sig i hans kritik att musiken "saknar intensitet och slutenhet. Det bara flyter, än här, än där, och undviker svårigheterna, branterna och det som står emot." (Den kan för övrigt drabba också andra tonsättare än de som sysslar med opera.)

Någonting ska sägas, inte sant, och  
föras till slut även om resonemanget  
är okänt. Man måste åstadkomma sådan  
musik, att även om storheten förblir  
okänd resonemanget övertygar...<sup>599</sup>

Hur det går till? Ja, det kan dessvärre inte heller jag lära dig ... men, "Man behöver inte vara ko för att märka om mjölken är sur".<sup>600</sup>

Avslutningsvis något om utfallet i försöket till "think aloud"-studie. Blev det lyckat? Nej, det menar jag faktiskt att det i huvudsak inte blev. Experimentet nådde kanske halvvägs, eller knappt det. En tonsättardagbok duger helt enkelt inte till. Den är för nyckfull, både i sin egen-skap av självporträtt, som antingen är för idealiserande eller motsatsen – trivialiserande – beroende på subjektets (= objektets) sinnesstämning, och i att den i mångt och mycket är en efterkonstruktion, ett referat. Bättre vore då en i arbetsrummet ständigt närvarande intervjuande sekreterare, men jag tvivlar på att jag – eller någon annan kollega – skulle stå ut med den omständigheten. Jag varnar för detta problem under rubriken *Tonsättningen* i avsnittet 4.2.1 och här finns således mer forskning att göra.

Som med all konst och den här sortens råd och regelsamlingar, finns många och ofta lysande exempel på lyckade avvikelser. Generellt bör man då lyssna på bland andra Robert McKee, som säger att man är fri att bryta mot vilken konvention som helst, så länge syftet är att ersätta det med något viktigare!<sup>601</sup> Den framgångsrike dramatikern och regissören Alan Ayckbourn sätter, i sin bok om dramatikers arbete utifrån sin praktiska erfarenhet, också upp regler med kommentaren att även om de flesta är fullständigt självklara så tål de att upprepas eftersom lä-

<sup>599</sup> Norén 1973, s. 5.

<sup>600</sup> Sålunda replikerade kompositören och musikkritikern Peterson-Berger en sångerska som klagat på en nedgörande recension. Citeras i Nordenstam (2005) s. 59. I min egen familj löd ett motsvarande uttryck: "Man vet väl hur ett ägg ska se ut även om man inte kan värpa".

<sup>601</sup> McKee 1998, s. 232.

saren ändå därigenom kan upptäcka något, om så bara en enda tanke i hela boken, som han eller hon faktiskt inte tänkt tidigare.<sup>602</sup> Syftet med hela detta arbete (bortsett från att rädda operakonsten!) formulerades inledningsvis som att, med hjälp av en självstudie i operatörens tankevärld, ”gagna såväl förståelsen av den samtida operan som av konstnärliga skapelseprocesser överhuvudtaget”. Det syftet tror jag åtminstone delvis har uppnåtts, också med hjälp av ”tonsättardagboken”. Detta därför att studien spänt över så pass många fält och discipliner där de olika erfarenheterna kan sägas ha berikat varandra, från det dramaturgiskt inriktade operachefskapet till schlageröversättning och teatermusiksnickrande, från studion och ”det hemliga rummet” till samsjungningen i orkestersalen, samt – inte minst – från scen till salong. Donald A. Schöns stilbildande arbete från 1983 hette *The Reflective Practitioner* och detta arbete kan i någon mån ha bidragit till underrubrikens kunskap om *How professionals think in action*.

#### 6.1.4 Sångaren

Några svar, men knappast särskilt entydiga, har framkommit på de, delvis ganska impertinenta, frågor jag ställde gällande sångarnas textning till materialet i inledningen. Diktionen har försämrats, eller åtminstone förändrats, under de senaste 40-50 åren och att det inte bara är ett illasinnat rykte är väl belagt, men det har många orsaker. Sångidealet har förändrats mot mer av egalitet och vokallinjer. En förklaring till detta är att marknaden för inspelningar av operamusik har expanderat så enormt (CD, DVD, mp3 mm.) och där härskar sådana ideal oinskränkt. Det fungerar med andra ord precis som när de slanka vältränade kropparna i den massexpanderade bildreklamen förändrar kroppsidealen. I dessa påkostade inspelningar med enorm spridning förekommer också bara ”originalspråk”, och alltsedan LP-tiden har tjocka texthäften på fler språk distribuerats tillsammans med utgåvorna. Det går inte att påstå att ”originalspråkstrenden” är orsaken till ”textförflackningen”, bara att visa att utvecklingen skett ungefär samtidigt. En annan orsak är de allt större operascenerna, och en tredje att symfoniorkesteridealet förändrats radikalt när det gäller ljudstyrka. Man kan också spekulera i om sångare i vissa avseenden beter sig på samma sätt som grodor och fåglar, när de kompenserar den starkare ljudmiljön med att byta röstfack – uppåt. Professor Johan Sundbergs forskning vid KTH ger entydigt vid handen att textningen då, av rent fysiologiska skäl, tar stryk. Att det därutöver också finns försummade och bortglömda sång- och textningstekniker bekräftar både Thomas Quasthoff, i sin självbiografi och hovsångerskorna Kerstin Meyer och Berit Lindholm i citerade intervjuer. Så talar också min egen erfarenhet, men att undersöka dessa tekniker får bli en uppgift för mer vokalpraktik-inriktade forskare. Frågan om det skett en utveckling på andra områden som väl kompenserar detta med att istället skapa nya och bättre förutsättningar i en ny tid har heller inget entydigt svar. Precis som med all konst så handlar det om preferenser. Där några upplever ”slarvig diktion” njuter andra av känslöstormande vokalprakt, där någon ser spännande sceniska experiment suckar en annan över ”regiteater” som inte kan lämna musiken i fred och bara skapar obegriplighet. Det går helt enkelt inte att göra en storlek som passar alla, eller – med Carl Snoilskys ord – skänka opera-dikten ”den enkla form, som tusenden förstår”, eller låta musiken bilda en ”bägare, som anstår var mans mund, som fylls vid tidens djupa brunn en gång för tusenden, som törsta efter sång!” Men det är många som tror det.

<sup>602</sup> Ayckbourn 2002, s. 4.

## 6.2 En lite dyster profetia, men med ett ljus i tunneln ...

Rubriken för det sista kapitlet talar om ”operatextens upplopp”, alltså den sista delsträckan fram till resans mål, men vilket är då målet, och vad var syftet med den långa resan? Och till sist: – Nådde texten fram till detta mål, vann den eller förlorade den – i det långa loppet?

Mitt syfte med detta arbete har varit att återupprätta operatextens status, och målet att, genom undersökning och genomlysning, öka intresset för, medvetenheten om och uppmärksamheten på, att som tonsättare, regissör, sångare och sist men inte minst som publik vilja ta del av texten tillsammans med musiken i en operaföreställning. Jag tycker själv att opera som konst är fullständigt meningslös utan sin beståndsdel av den välkonstruerade, i något avseende dramatiska och poetiska, uppfattbara, men också i bästa fall fullt hörbara och väl framförda – texten.

Det är mer än 31 år sedan min första musikdramatiska komposition *Hönsskit* uruppfördes av sångaren Karl-Robert Lindgren och pianisten Örjan Näsborn i Norrlandsoperans lilla sal under festivalen *Svensk musikår* i Umeå, och *Saulus* – förföljaren, det vill säga operaskeptikern Jonas, ”transfigurerades” till *Paulus* – tjänaren. Det följande tiotalet år gjordes det jämförelsevis mycket ny opera i Sverige och det pratades om en ”svensk operaboom”, vilket betydde att ungefär ett eller möjligen två större nyskrivna verk per år presenterades på de svenska operascenerna. Därefter har det blivit tystare, repertoarvalen ”säkrare” och därmed än mer retrospektiva. Operascenerna (och konserthusen) i Sverige – men också över större delen av världen – skiljer sig i ett mycket signifikant avseende från strängt taget alla andra konstarter i det att en försvinnande del av utbudet har mindre än hundra år på nacken. Det görs för all del en del nybeställningar och uruppföranden (främst av kulturpolitiska skäl), men den stora nackdelen med denna repertoarpolitik är att de nyskrivna verken blir alltför avlägsna drabanter kretsande runt den artonhundratåla sol som den så kallade ”kärnrepertoaren” utgör. Hela planetsystemet av etthundra års operaskapande saknas och publiken får göra hela resan genom en tom rymd utan referenspunkter. Att teaterrepertoaren skulle stanna vid Ibsen och Strindberg och sedan ta ett gigantiskt kliv fram till vår egen samtids dramatiker, alltså nyskrivna teatertexter utan möjlighet att speglas i till exempel Brechts, O’Neills eller Becketts dramatik, vore för de flesta teaterintresserade en absurd tanke (även om det säkert finns dramatiker som upplever dessa bastanta angöringsfyror också som en belastning!). Mina förebilder som operaskapare var givetvis Mozart och Verdi, men framförallt Benjamin Britten och Peter Maxwell Davies, de senare tonsättare vars verk det blir allt mindre möjligt för en samtida operapublik att kunna relatera och referera till. Operans repertoar är numera allt stadigare förankrad i sin artonhundratålsbotten medan samtiden seglar vidare på tidens hav och avståndet växer med ett år per kalenderår. Under mina drygt trettio arbetsår har det i själva verket accelererat, färre nyare verk – och med ”nyare” menas i detta fall ”yngre än hundra år” – ingår idag i operahusens repertoar än när jag började. Operachefen och regissören Per-Erik Öhrn formulerade det som att 570 operahus finns i världen och alla är Nationalmuséer, inte ett enda är *Tate Modern* (se kapitel 2). Hur gick det då i själva loppet?

Jo, operatexten närmade sig målfällan bara för att upptäcka att inga ivriga supportrar hejade på, att tidtagaruret sedan länge stannat på år 1924, läktarna gapade tomma och att kranskullan gått hem. Operavärlden varken väntar på, eller förväntar sig någonting av, nya operatexter. Vad man önskar och längtar efter är istället nya uttolkningar av de gamla. Precis som med Bibeln och

andra religiösa urkunder tillåts ingenting längre *läggas till* operans kanon, bara omtolkas, framhållas och möjligen strykas eller bortses från, igen, igen och – igen. Man letar varken nya librettister eller deras texter men framförallt inte nya tonsättare. Operakonsten söker, numera ständigt och nästan enbart, nya exegeter.

Det är lätt att bli dystopisk och avundsjukt titta på de ringlande köerna utanför Moderna Museet eller hur det verkar närmast omöjligt att få biljetter till den närliggande Teater Galeasens uppsättning av den polske samtidsdramatikern Tadeusz Slobodzianeks *Vår Klass*, liksom det faktum att såväl *Moderna dansteatern* som *Dansens Hus* är riktiga "Tate Moderns" jämte Kungliga Teaterns "nationalbalett" i Stockholm, med en livaktig och återkommande publik. Samtidslitteratur läses, analyseras och speglas i ljuset av sin tradition i alla kulturmedia, men sammanflätningen med den samtida musikdramatiken existerar inte längre.

Operans problem är därför nog inte så mycket språkvalet, eller "regiteatern", som att man lever kvar i en idealistisk, närmast "crociansk" konstsyn. Opera utsänds bara på "Konstens" enda frekvens, och vill publiken ta del och förstå måste den lära sig ratta in den frekvensen, dessutom med ganska stor precision. Operan måste, för att kunna hänga med in i samtidens och framtidens ständigt föränderliga konstbegrepp, helt enkelt bli lite mer av "Opera aperta" och anamma tankesättet att ett konstverk inte är färdigt förrän det är mottaget.

Men det finns också alldeles motsatta trender, och en av dessa lever faktiskt också på de stora centrala scenerna världen över, men ingen där verkar ännu riktigt ha uppfattat dess potential.

En av operakonstens många paradoxer är nämligen att av de senaste 30 årens framgångsrikare nyskrivna operor så har påfallande många haft engelska som sångspråk. Operor av namn som bland andra John Adams, Thomas Adès och senast George Benjamin har spelats och satts upp på åtskilliga scener världen över. Paradoxalt, därför att just den engelskspråkiga världen historiskt sett – från Händels London till New Yorks Met – varit mest avvisande till att sjunga opera på publikens språk. En förklaring till detta nya förhållande skulle faktiskt kunna vara, bortsett från sådana självklarheter som stor skicklighet och talang hos alla inblandade upphovspersoner, den Angloamerikanska 100-åriga hegemonin inom populärmusik och 50-åriga inom film- och TV-berättandet. En ny och kommande operapublik, som dessutom finns *över hela världen*, är helt enkelt omsorgsfullt drillad i att uppfatta och till och med förstå engelska som scen- och sångspråk. Jag såg våren 2015 Benjamins *Written on Skin* på Stockholmsoperan och trots att jag har många allvarliga invändningar mot operans ämnesval och kvinnoönsyn kan jag inte neka till att den var *oerhört* välgjord. Varenda stavelse förmedlades kristallklart ut från scenen, "jag förstod allting!". Operans framtid kanske, trots allt, *inte* är opera på italienska, tyska eller franska med textmaskin på ett otal språk, förutom de redan sjungna ("intralingual titles" se kapitel 2) även publikens, utan på vår tids "lingua franca" – engelska. Detta kanske till och med gäller för äldre verk. ENO hade en anmärkningsvärd, och vida spridd framgång med Jonathan Millers engelskspråkiga uppsättning av *Rigoletto* från 1982 med narren som barten-der i en "little Italy"-miljö, och Kasper Holten valde engelska som språk för sin "action"-filmatisering av *Juan* (Don Giovanni) från 2010. I det sista fallet blev den annars så originalspråkförespråkande Holten möjligen avskräckt av den uppenbara egendomlighet som italienskan utgjorde i Peter Sellars tv-produktion av *Don Giovanni* i Harlem-miljö från 1990 (där Giovanni och Leporello spelades av de svarta tvillingbröderna Eugene och Herbert Perry).



De stora operascenernas val av uteslutande ”kärnrepertoar” har också medfört att ”kanoniseringen” (se inledningen, kapitel 1) i stort sett har upphört. Den katolska kanoniseringsprocessen av helgon har i huvudsak fyra steg: *Tituleras Servus Dei*, *Tituleras Venerabilis*, *Beatifikation* (saligförklaring) och slutligen *Kanonisering* (helgonförklaring). Medan den polske påven Johannes Paulus II (Karol Wojtyła) saligförklarades redan 2011, 6 år efter sin död (2005), har i stort sett ingen opera efter 1924 nått ens det stadiet, utom möjligen Britten/Slaters *Peter Grimes* och Stravinskij/Audens *Rucklarens Väg* (bägge för övrigt med engelska som sångspråk!). Slutmålet för textens transfigurationsprocess ter sig därmed allt avlägsnare, då den första förutsättningen ju är att inledningsvis bli upptagen till *Tituleras Servus Dei*. Man glömmer lätt hur många försök och uppsättningar i vilka Verdi, Puccini eller – i vår tid – Ingmar Bergman faktiskt ”fick chansen” innan de slog igenom. *Sommaren med Monica* (1953) var Bergmans 13:e filmregiuppdrag och *Sommarnattens leende* (den första riktiga succén från 1955) hans 17:e.

En annan förutsättning för ett trendbrott är sångarnas engagemang. *Lear* (1978) kom till på initiativ av Dietrich Fischer-Dieskau, Tysklands kanske då största sångare, som ville göra rollen och som ville att just Aribert Reimann, som ofta ackompanjerade honom på piano, skulle skriva musiken. ”Det finska operaundret” från 1970-talet vann framförallt kraft tack vare sångarnas initiativ och deltagande. I *Ryttaren* (1975) av Aulis Sallinen och Paavo Haavikko gjordes huvudrollen av den ena av Finlands då världsberömda basar Matti Salminen och i *De sista frestelserna* (samma år 1975) av Joonas Kokkonen och hans kusin Lauri Kokkonen gjordes huvudrollen av den andra, Martti Talvela (1935-1989). Även i Sallinens andra succéopera *Det röda strecket* (1978) sjöngs huvudrollen av en världsartist, barytonen Jorma Hynninen. Till hösten 2015 har Hans Gefors och Kerstin Perskis *Notorious* premiär på Göteborgsoperan med bland andra Nina Stemme och Michael Weinius på scenen, så när allt kommer omkring så kanske *The Times They Are A-Changin’!*

Vore jag kulturminister skulle jag föreslå att ingen av samhället med skattemedel subventionerad musikteaterscen tilläts spela mer än 50 % repertoar äldre än hundra år. Till detta skulle jag foga kravet på en väsentligt ökad andel kvinnliga upphovspersoner. Det finns ingen garanti för att någon av dessa åtgärder förnyar operakonsten, de skulle däremot var och en för sig, men framförallt tillsammans, häva dess redan långt gångna mumifieringsprocess.

## 7 Abstract in English

---

**Title:** Transfiguring the Text

**Language:** Swedish

**Keywords:** Opera, musical dramaturgy, libretto, translation, composing, screen writing, script, artistic research, hermeneutics, "think aloud"-studies.

**ISBN:** 978-91-7623-413-6 (print) 978-91-7623-414-3 (pdf)

This thesis focuses on the *opera text* enlightened from four different perspectives: the translator, the librettist, the composer and finally the singer, based on the author's thirty years of professional practice, in the spirit of Donald A. Schön's study from 1983: *The Reflective Practitioner; How professionals think in action*. The method is basically hermeneutic and the esthetics inspired by Umberto Eco's *Opera Aperta* ("The Open Work") from 1962. Questions from within the perspective of the translator are: In what ways does opera translation differ from other forms of translation, and how does an opera translator work? What is the history of "opera in the vernacular" compared to "opera in original language" and are singable translations needed whatsoever in the modern era of subtitling? The perspective of the librettist examines the opera form's SWOT-analysis, the differences from other "story-telling" art forms, the task of making an adaption compared to choosing to create an original plot, the matter of taste and building the form from dramaturgical principles, the shaping of aria texts, the importance of tight collaboration and cutting, cutting, cutting ("a libretto cannot be short enough" Edgar Istel, 1922). The composer's perspective contains practical and theoretical words of advice and examples from practice, together with a so "think aloud"-study from within a composer's thought process while working. The final chapter, from the singer's perspective, focuses on whether modern vocal ideals and singing "in original language", with subtitles, together with expanding performance halls, have made opera text harder to perceive, and rendered earlier established texting techniques forgotten or obsolete.

The answers to all these questions are complex. This thesis concludes that the opera form is still expanding, but not necessarily in the direction of creating a new, contemporary canon. "There are about 600 opera houses in the world, all are 'National Galleries', none is the Tate Modern" (Per-Erik Öhrn, 2012), but there are also opportunities. Almost all successful new opera productions in recent years have their librettos written in English, a language traditionally regarded as "weak" in the field of opera. Opera audiences worldwide are nowadays accustomed to hearing and understanding sung English words and comprehending a dramatic context when expressed in English, thanks to 100 years of Anglo-American dominance in popular music and about 50 years of dominance in television and films.

## Appendix 1 – scener ur *Death and the Maiden*

---

### A. *Inledning i pjäsen* (Ariel Dorfman ©1991):

#### ACT ONE

*The time is the present and the place, a country that is probably Chile but could be any country that has given itself a democratic government just after a long period of dictatorship.*

#### Scene One

*Sounds of the sea. After midnight.*

*The Escobars's beach house. A terrace and an ample living/dining room where dinner is laid out on a table with two chairs. On a sideboard is a cassette recorder and a lamp. Window walls between the terrace and the front room, with curtains blowing in the wind. A door from the terrace leading to a bedroom. PAULINA SALAS is seated in a chair on the terrace, as if she were drinking in the light of the moon. The sound of a faraway car can be heard. She hurriedly stands up, goes to the other room, looks out the window. The car brakes, its motor still running, the lights blasting her. She goes to the sideboard, takes out a gun, stops when the motor is turned off and she hears GERARDO's voice.*

GERARDO (voice off). You sure you don't want to come in? Just one for the road (Muffled reply.) . . . Right then, we'll get together before I leave. I've gotta be back by . . . Monday. How about Sunday? (Muffled reply.) . . . My wife makes a margarita that will make your hair stand on end . . . I really want you to know how much I appreciate . . . (Muffled reply.) See you on Sunday then. (He laughs.)

PAULINA *hides the gun away. She stands behind the curtains. The car drives off, the lights sweeping the room again. GERARDO enters.*<sup>603</sup>

### B. *Inledningen till operalibrettot* (Ariel Dorfman ©2006):

#### ACT ONE

*In the darkness, we hear voices. It is the CHOIR OF THE DESAPARECIDOS. Their words in Spanish will be translated through a projected text.*

#### CHOIR OF THE DESAPARECIDOS

Sabemos los pasos  
 Cuantos pasos cuantos pasos Sabemos cuantos pasos  
 Desde la celda aquella  
 ll: Hasta la sala aquella :ll  
 (Tr: We know the steps  
 How many steps how many steps  
 We know how many steps  
 From that cell  
 ll: To that room :ll)

*Faint lights rise on men and women in silhouette against a blue horizon, singing in Spanish from the other side of death. We don't see their faces which are somewhat like the blank ovals of faces in Magritte paintings. Their voices start quietly, perhaps one by one, and then accelerate, until their song culminates in percussiveness. As the voices grow, along with sounds from the sea, a stronger light rises on Paulina Salas, by herself in the middle of the stage, asleep. She awakens.*

#### CHOIR OF THE DESAPARECIDOS

Si son veinte los pasos pasos  
 ya no te llevan al banyo

---

<sup>603</sup> Dorfman, Ariel: *Death and the Maiden* Nick Hern Books, London 1991.

al banyo ya no te llevan  
 Si son cuarenta y cinco pasos pasos  
 ya no pueden llevarte a ejercicios  
 ya no pueden ya no pueden  
 Oh si pasaste los ochenta  
 si pasaste los ochenta  
 y empiezas a subir y subir y subir  
 por una escalera ciega  
 no hay otro lugar  
 no hay otro lugar  
 ya no hay otro lugar.

(Tr: If it's twenty steps  
 they're not taking you to the  
 bathroom, not to the bathroom  
 If it's fortyfive  
 they can't be taking you out  
 for exercise they can't they can't  
 Oh if you passed eighty  
 Oh if you passed eighty  
 and you begin to stumble  
 up and up and up a blind staircase  
 there's no other place  
 they can be taking me  
 there's no other place  
 now there's no other place

PAULINA (O.S.)

(overlapping)

There's no other place  
 they can be taking you  
 there's no other place  
 now there's no other place

*The Desaparecidos start to say their names ("My name is..."), but are unable to complete that naming.*

DESAPARECIDO ONE

Mi nombre es. . . .

DESAPARECIDO TWO

Mi nombre es. . . .

DESAPARECIDO THREE

Mi nombre es. . . .

*Paulina tries to reach Desaparecido One.*

PAULINA

Juan, Juan, Juan. . .

*Desaparecido One fades away from her. Paulina turns to Desaparecido Two.*

PAULINA

María, María, María.

*Again, the second Desaparecido cannot be touched.*

PAULINA

Pablo, Pablo, Pablo.

*Again, she fails. The Desaparecidos melt away into the shadows. Left alone, surrounded by darkness, Paulina begins to hear voices tormenting her.*

## VOICES (O.S.)

What? You want more?  
 Back for some more? Give her a bit more.  
 She wants more,  
 give her a bit more.  
 You want more, sweet cunt?  
 Give her a bit more,  
 Doctor.

## PAULINA'S VOICE

Doctor, Doctor, Doctor.

## ONE VOICE (O.S.)

I can give you a bit more.  
 If you want a bit more I can give it to you.

## VOICES (O.S.)

ll: She wants more :ll

*These last lines are repeated over and over in the gathering darkness. Paulina, anguished, ends up in a fetal position and then screams and tries to free herself. As bright lights come up on the Escobar beach house, we see Paulina awaken in an ample living/dining room/kitchen where dinner is laid out on a table with two chairs. On a sideboard is a cassette recorder/radio and a lamp. Outside is a seaside terrace, separated from the main room by wall windows, with curtains blowing in the wind. A door from the terrace also leads to a bedroom. Sounds of the sea.*

*Paulina tries to calm herself down. She goes to the refrigerator, drinks some water, begins to take out some food to cook. She switches on the radio, starts listening to a newscast, already in progress.*

## ANNOUNCER ON THE RADIO

. . . can confirm that Gerardo Escobar, famous for his work in defence of human rights and political prisoners during the recent dictatorship, has accepted the new President's offer to head the Truth Commission which will investigate the crimes and abuses of the previous regime. Mr Escobar:

## GERARDO'S VOICE

I hope the Army will cooperate in finding the bodies of citizens abducted from their homes and still missing.

## ANNOUNCER ON THE RADIO

And what about those who have suffered but haven't died? What about them?

## GERARDO'S VOICE

For now, there's nothing we can do for them. But to those men and women we say:  
*Suddenly, the lights go out. It is a blackout, though we hear the voice of Gerardo completing his thoughts.*

## GERARDO'S VOICE

Our country now has a unique chance  
 to achieve reconciliation, that's what they need to remember.

*We hear Paulina (and vaguely see her in a ghostly moonlight) trying to switch on the lights, but the darkness persists. She lights some candles. This semi-darkness will continue until dawn, when there will be "natural" light for the rest of the opera.*

*Through all of this, the orchestra plays.*

**ACT ONE, SCENE ONE.**

*The sound of a faraway car can be heard. (etc ...) <sup>604</sup>*

<sup>604</sup> Dorfman, Ariel: "Death and the Maiden – The Opera" (based on his play by the same name) manus 2006.

C. *Pjärens inledningsscen Akt 2* (Ariel Dorfman ©1991):

---

GERARDO. I'd love to know what you want.

PAULINA. When I heard his voice last night, the first thought that rushed through my head, what I've been thinking all these years, when you would catch me with a look that you said was – abstract, fleeting, right? – you know what I was thinking of? Doing to them, systematically, minute by minute, instrument by instrument, what they did to me. Specifically to him, to the doctor . . . Because the others were so vulgar, so . . . but he would play Schubert, he would talk about science, he even quoted Nietzsche to me once.

GERARDO. Nietzsche.

PAULINA. I was horrified at myself. That I should have so much hatred inside – but it was the only way to fall asleep at night, the only way of going out with you to cocktail parties in spite of the fact that I couldn't help asking myself if one of the people there wasn't – perhaps not the exact same man, but one of those people might be . . . and so as not to go completely off my rocker and be able to deliver that Tavelli smile you say I'm going to have to continue to deliver – well, I would imagine pushing their head into a bucket of their own shit, or electricity, or when we would be making love and I could feel the possibility of an orgasm building, the very idea of currents going through my body would remind me and then – and then I had to fake it, fake it so you wouldn't know what I was thinking, so you wouldn't feel that it was your failure – oh Gerardo.

GERARDO. Oh, my love, my love.

PAULINA. So when I heard his voice, I thought the only thing I want is to have him raped, have someone fuck him, that's what I thought, that he should know just once what it is to . . . And as I can't rape – I thought that it was a sentence that you would have to carry out.

GERARDO. Don't go on, Paulina.

PAULINA. But then I told myself it would be difficult for you to collaborate in that scheme, after all you do need to have a certain degree of enthusiasm to –

GERARDO. Stop, Paulina.

PAULINA. So I asked myself if we couldn't use a broom. Yes, a broom, Gerardo, you know, a broomstick. But I began to realise that wasn't what I really wanted – something that physical. And you know what conclusion I came to, the only thing I really want?

*Brief pause.*

I want him to confess. I want him to sit in front of that cassette recorder and tell me what he did – not just to me, everything, to everybody – and then have him write it out in his own handwriting and sign it and I would keep a copy forever – with all the information, the names and data, all the details. That's what I want.

GERARDO. He confesses and you let him go.

PAULINA. I let him go.

GERARDO. And you need nothing more from him?

PAULINA. Not a thing.

*Brief pause.*

PAULINA. (cont'd) With Miranda's confession in my hand you'd be safe, you could still be on the Commission and he wouldn't dare send his thugs to harm us because he'd know that if harm came to me or to you, his confession would be all over the newspapers the next day.

GERARDO. And you expect me to believe you that you're going to let him go after he's confessed? You expect him to believe that you won't blow his head off as soon as he's confessed?

PAULINA. I don't see that either of you have an alternative. Look, Gerardo, you need to make this sort of scum afraid. Tell him I hid the car because I'm getting ready to kill him.

That the only way to dissuade me is for him to confess. Tell him that nobody knows he came last night, that nobody can ever find him. For his sake, I hope you can convince him.

GERARDO. I have to convince him?

PAULINA. I'd say it's a lot more pleasant than having to fuck him.

GERARDO. There's a problem, of course, you may not have thought of, Paulina. What if he has nothing to confess?

PAULINA. Tell him if he doesn't confess, I'll kill him.

GERARDO. But what if he's not guilty?

PAULINA. I'm in no hurry. Tell him I can wait months for him to confess.

GERARDO. Paulina, you're not listening to me. What can he confess if he's innocent?

PAULINA. If he's innocent? Then he's really screwed.

*Lights go down.*

**D. *Operans slutscen Akt 1* (Ariel Dorfman ©2006):**

---

GERARDO

Paulina, you're not listening to me.  
If he's innocent, what can he confess?  
What can he confess if he's innocent?

PAULINA

If he's innocent? If he's innocent,  
then he's really screwed.

*The Desaparecidos keep on circling Paulina.*

GERARDO

Then he's really screwed?  
Then he's really screwed?  
Look what they've turned you into.  
You're still a prisoner,  
still behind there with them,  
locked in that basement there.  
For fifteen years, nothing, nothing  
done nothing with your life.  
Not a thing.  
Look at you,  
just when we've got the chance to  
start all over again,  
dance and dance,  
the country and you and me,  
heal our wounds.  
Isn't it time we - ?

PAULINA

Forgot? You're asking me to forget.

GERARDO

Free yourself from them, Paulina,  
that's what I'm asking.

PAULINA

And let him loose so he  
can come back and haunt us?  
And we see him at the cafe Tavelli

and we smile at him,  
 he introduces his lovely wife to us  
 and we smile and we all shake hands  
 and we smile, smile, smile at him -

GERARDO

No need to smile,  
 but basically yes,  
 that's what we have to do.  
 And start to live, yes.  
 The country and you and me.  
 Isn't that what you want?

PAULINA

What I want? What I want?  
 You want to know what I really want?  
 When I heard his voice last night,  
 his voice, his voice,  
 I knew what I wanted,  
 what I have always wanted,  
 hour after hour, night after night:  
 do to him, minute by minute,  
 night after night,  
 instrument and instrument,  
 what he did to me.  
 Do it to him, to the doctor,  
 the one who played Schubert,  
 the one who quoted Nietzsche.

GERARDO

Nietzsche.

PAULINA

His voice, voice, what I want,  
 what I always wanted,  
 night after night:  
 have him raped, have him fucked,  
 that's what I thought,  
 night after night,  
 so he can feel, he can know.  
 But I can't rape.  
 So you're the one, Gerardo,  
 I thought my Gerardo  
 will have to carry out  
 the sentence, do it, do it.

GERARDO

Don't go on, Paulina.

PAULINA

I won't go on, won't go on,  
 you couldn't do it,  
 you wouldn't do it,  
 so I thought a broom, a broom,  
 a broomstick, you know, Gerardo.  
 But no, no, no,  
 not what I want,  
 what I really want.



What you said:  
 “A time will come, Paulina,  
 when you will accuse  
 the man who raped you,  
 and he will have to confess.”  
 Confess, confess, the time has come.  
 Your promise, Gerardo.  
 Your turn, Gerardo.  
 Get him to confess.  
 Get him to confess  
 and I let him go.

GERARDO

And you expect me to believe you?  
 You expect him to believe  
 that you won't blow his head off  
 as soon as he's confessed?

PAULINA

Make him scared.  
 Make him tremble.  
 Get him to confess.  
 Get him to confess  
 and I let him go.  
 Look at it this way:  
 it's a lot easier  
 than having to fuck him.  
 Make him scared.  
 Make him tremble.  
 Get him to confess.  
 Get him to confess  
 and I let him go.

*As the Choir of the Desparecidos surround her, the lights go down.  
 End of ACT ONE.*

**E. *Pjärens finalscen* (Ariel Dorfman ©1991):**

---

ROBERTO. Oh Paulina – isn't it time we stopped?

PAULINA. And why does it always have to be people like me who have to sacrifice, why are we always the ones who have to make concessions when something has to be conceded, why always me who has to bite her tongue, why? Well, not this time. This time I am going to think about myself, about what I need. If only to do justice in one case, just one. What do we lose? What do we lose by killing one of them? What do we lose? What do we lose?

*They freeze in their positions as the lights begin to go down slowly. We begin to hear music from the last movement of Mozart's Dissonant Quartet. PAULINA and ROBERTO are covered from view by a giant mirror which descends, forcing the members of the audience to look at themselves. For a few minutes, the Mozart quartet is heard, while the spectators watch themselves in the mirror. Selected slowly moving spots flicker over the audience, picking out two or three at a time, up and down rows.*

**Scene Two**

*A concert hall. An evening some months later. GERARDO and PAULINA appear, elegantly dressed. They sit down facing the mirror, their backs to the spectators, perhaps in two chairs or in two of the seats in the audience itself. Under the music we can hear typical sounds of an*

*audience during a concert: throats clearing, an occasional cough, the ruffling of programme notes, even some heavy breathing. When the music ends, GERARDO begins to applaud and we can hear the applause growing from what is an invisible public. PAULINA does not applaud. The applause begins to die down and then we hear the habitual sounds that come from a concert hall when the first part of a programme is over: more throat clearing, murmurs, bodies shuffling toward the foyer. They both begin to go out, greeting people, stopping to chat for an instant. They slowly distance themselves from their seats and advance along an imaginary foyer which is apparently full of spectators. We hear mutterings, etc. GERARDO begins to talk to members of the audience, as if they were at the concert. His words can be heard above the murmurs of the public.*

GERARDO (intimately, talking to diverse spectators). Why, thank you, thank you so much . . .

Well, I am a bit tired, but it was worth it . . . Yes, we're very pleased with the Final Report of the Commission.

*PAULINA slowly leaves him, going to one side where a small bar has been installed.*

GERARDO *continues speaking with his audience until she returns.*

People are acting with enormous generosity, without the hint of seeking a personal vendetta . . . Well, I always knew that our work would help in the process of healing, but I was surprised it would start on the very first day we convened. An old woman came in to testify. The woman was so timid. She began to speak standing up. 'Please sit down,' the president of the Commission said and stood up to hold her chair for her. She sat down and began to sob. Then she looked at us and said: 'This is the first time, sir,' she said to us – her husband had disappeared fourteen years ago, and she had spent thousands of hours petitioning, thousands of hours waiting – 'This is the first time,' she said to us, 'in all these years, sir, that somebody asks me to sit down.' It was the first time that anyone had ever asked her to sit down.

*Meanwhile, PAULINA has bought some candy – and as she pays, ROBERTO enters, under a light which has a faint phantasmagoric moonlight quality. He could be real or he could be an illusion in PAULINA's head. PAULINA does not see him yet. A bell goes off to indicate that the concert is about to recommence. She returns to GERARDO's side who, by this time, should be finishing his monologue. ROBERTO stays behind, watching PAULINA and GERARDO from a distance.*

As for the murderers, even if we do not know or cannot reveal their names – ah, Paulie, just in time. Well, I'll see you later, old man. Now I've finally got some free time. Maybe we could have a couple of drinks at home. Pau mixes a margarita that'll stand your hair on end.

*GERARDO and PAULINA sit in their seats. ROBERTO goes to another seat, always looking at PAULINA. Applause is heard when the imaginary musicians come on. The instruments are tested and tuned. Then Death and the Maiden begins. GERARDO looks at PAULINA, who looks forward. He takes her hand and then also begins to look forward. After a few instants, she turns slowly and looks at ROBERTO. Their eyes interlock for a moment. Then she turns her head and faces the stage and the mirror. The lights go down while the music plays and plays and plays.*

*Curtain.*

#### F. *Finalscenen i operan* (Ariel Dorfman ©2006):

---

MIRANDA

Oh, Paulina – isn't it time,  
isn't it time that we finally,  
finally, finally stopped?

PAULINA

And why does it always have to be me,  
me, me, people like me

who have to sacrifice,  
 why always people like me  
 to make concessions,  
 why always me who has to bite her  
 tongue, why me, why me?  
 Well, not this time.  
 This time I am going to think about myself,  
 what I really need.  
 If only to do justice in one case, just one.  
 What do we lose?  
 What do we lose by killing one of them?  
 What do we lose? What do we lose?

*Paulina looks back at Gerardo and the Choir of the Desaparecidos. She hesitates for one more moment and then, with the gun still trained on Miranda, she walks to the edge of the stage. We hear the sound of the waves. She crouches by the seaside, looks out into the ocean, then, after one more moment of meditation, leaves the gun there, to be swallowed, taken away by the waves. The sounds of the sea merge with the sounds of a concert hall. Lights fade on the beach house and Miranda, as the space is transformed into a concert hall. People dressed up for a concert join Gerardo and the Desaparecidos bringing chairs with them, now dressed up as if for a concert.*

*Some of the concert goers sit in the chairs. Other chairs remain empty.*

*Lights go down completely on Miranda. Paulina crosses the stage to Gerardo's side.*

*They both sit down next to each other, in the middle of the crowd of concert goers and the Desaparecidos, all of them looking towards the audience.*

*Things suddenly go very quiet. A long silence.*

*Miranda, in a dinner jacket, looking very formal, makes an appearance. He sits in an empty chair.*

*Applause is heard.*

*We hear musical instruments being tested and tuned.*

*The quartet Death and the Maiden begins.*

*Gerardo looks at Paulina, who looks forward. He takes her hand and then also begins to look forward.*

*After a few instants, she turns slowly and looks at Miranda. Their eyes interlock for a moment. Then she turns her head and looks straight at us.*

*The lights go down while the music plays and plays and plays.*

*End of OPERA.*

## Appendix 2 – en scen ur *Riket är Ditt*

---

### A. *Pjäsen, scen 16C* (Kim Procopé ©1988)

TERESA: "Lära sig ännu mer" ... Hmmm ...!

HERR OLSON: Va?

TERESA: Varför ska jag lära mig mer svenska – jag får ju inte stanna!

H. OLSON: Hehej ... Jaha ... så är det.

TERESA: Blir väl överbefolkning i Sverige om vi stannar! Svenskarna får inte plats!

H. OLSON: Hurdå?

TERESA: Åh, mina stackars barnbarn ...

*(Hon gråter lite)*

Ni är inte mormor. Ni kan aldrig förstå.

H. OLSON: Nehej. Det är klart.

TERESA: Vad har ni där?

H. OLSON: Var?

TERESA: I handen. Där!?

H. OLSON: Jaha. Det är lite kryddor. Jag har just tagit opp dom.

TERESA: Vad är det för sorter? Jag vet mycket om kryddor.

H. OLSON: Jasså?

TERESA: Oh, ja. Mycket, mycket. Få se – vad har du för sorter?

H. OLSON: Jaha ... Jodå ... här har jag ...

*(Dom flyttar lite närmare varandra)*

... det här är persilja ...

TERESA: "Persejil" ... jaja.

H. OLSON: Jaså – heter det så? Låter ganska likt ... faktiskt ...

TERESA: Vad har du mera?

H. OLSON: Där ute? Åh, det är allt möjligt ... Det är ...

TERESA: Pimiento? Åh ... vad heter det nu på svenska ...? Hmm ... Papp ... rika?

H. OLSON: Jahaja ... nehej, det har jag inte. Nej, men jag har ... Basilika, dill, Dragon ... Dragon är förresten urin-drivande ... det är det inte så många som vet ... fänkål har jag och gräslök förståss och gurkört och kryddtimjan, kummin ... kyndel ... Kyndel stärker magen ... och körvel – dom gamla romarna ville ha körvel i sin soppa ... Jodå ... och så har jag libsticka.

TERESA: Vad sa du att den hette?

H. OLSON: "Libsticka". Man kan ha den i sallader och soppor och såser ... Mejram har jag – den är lite besvärlig – den vill ha mycket sol – och den är känslig för frost ... men den luktar gott ... den påminner om timjan.

TERESA: Jaha.

H. OLSON: Oregano ... mycket fin ... doftar ...

TERESA: Jaa.

H. OLSON: Ja, vad har jag mer ...? Jo, pepparrot. Den sätter fart på blodomloppet den!

TERESA: Jaså?

H. OLSON: Ja, o ja. – Gammal folkmedicin! ja och så har jag då persilja förståss ...

TERESA: Förståss! den har vi också!

H. OLSON: Den kan man mycket väl frysa in också!

TERESA: Ja, det vet jag inte ...

H. OLSON: Johodå, det kan man. Den håller sig fint.

TERESA: Men då doftar den aldrig mer! Aldrig mer!

H. OLSON: Rosmarin – som man smular sönder mellan fingrarna ...

TERESA: Mmmmmmm ... Den passar mycket fint till vitlök!

H. OLSON: Jahaja ... Ja se, det är ju såhär ...

*(Han flyttar sig närmare henne igen)*

... att folk här är ju så förbaskat rädda för lite starkt och kryddad mat.

TERESA: Ja, ja, ja ... Man blir tokig ... Denna blask-mat i Sverige. Smakar vatten.

H. OLSON: Åja ... Det har väl blivit bättre ... Men – jag som gillar kryddor, jag tycker ju att det kan bli lite svagt ... Syster Bodil – hon är ju fin på matlagning, hon uppskattar mina kryddor, det gör hon, men de andra här ... jag tror att dom tycker det är syndigt på något sätt ... med mat som smakar lite gott och extra – sådär ...

TERESA: Om Gud i himmelen uppfunnit kryddorna – så vill han att vi ska äta dom också.

H. OLSON: Just et! Just så tror jag att det är! Precis!

*(Dom flyttar sig ännu närmare varandra)*

Men vad har ni för kryddor? Starka då, förstås ...??

TERESA: Haha!! Chili-peppar ... Spansk peppar ... Peppar-frukt – ”Mariasol” ... Tabasco ... Vitlök ... Rödlök ... Citron ... Kummin ... Koriander ...

H. OLSON: Ja, det är klart ... ni har ju ett annat klimat också ... Vad äter man för nåt?

TERESA: AAaahhh ... Har man bara pengar ... kan man äta så mycket! ... så mycket ... ”Caldillo de Congrio”, ”Centollas”, ”Chupe de Mariscos” ... ”Empanadas” förstås ...

H. OLSON: Va?

*(Skrattar åt henne)*

Nä, vänta nu ... Jag begriper väl inte det där heller.

TERESA: Men varför odlar du inte ”Pimiento”? – Paprika?

H. OLSON: Tror du man kan det här då?

TERESA: Jaa ... Visst ... Vet du herrolson ... att du har en tokig människa framför dej? Vet du det?

H. OLSON: Nej. Hur då – tokig?

TERESA: ”Teresa är tokig” brukade folk säga därhemma ... Jag brukar gå rakt ut i mitt ”kryddjord-land” och lägga mej där ... på magen ... och bara lukta och känna på alla kryddor ... Jag brukar rulla mej runt på jorden. Den är varm ... På kvällen doftar det mest ... Jag har inte stor bit att rulla på, men jag rullar på den lilla bit jag har ... José brukar stå och skratta åt mej ... ”Tokiga mormor” brukar han säga.

H. OLSON: Jaha ja ... Så kan det vara ...

TERESA: Du tycker om dina kryddor också?

H. OLSON: Jo, det är ju min hobby, kan man säga. Mitt arbete och min hobby. Två flugor i en smäll. Jadå ... ja, jag brukar faktiskt också gå ut på kvällarna och känna på dom och så ... Dom luktar gott då – på kvällen, det gör dom ...

TERESA: Vi tycker om att gå ut på kvällarna – både du och jag! Vi kanske skulle gå ut tillsammans ...? Va? Vad säger du?

*(Hon skrattar och klappar honom på låret)*

Ahh ... gamla människorna ...!<sup>605</sup>

<sup>605</sup> Procopé, Kim: ”Riket är Ditt” manus 1988, s 73-78.

**B. *Operan, scen 10* (Jonas Forssell ©1991)**

De svenska översättningarna av Teresas repliker i det följande [*inom klammer och kursiv*] är bara för orientering:

*RECITATIV:*

HERR OLSSON:

*/in/*

Jag förstår inte ett ord... – Varför kan dom inte lära sig svenska?

TERESA:

”Lära sig svenska.” ... mmm

H. OLSSON:

Va?

TERESA:

¡Porqué debo aprender más sueco [*Varför ska jag lära mig mer svenska*]

si no permiten quedarme! [*– Jag får ju inte stanna!*]

– Får inte stanna!

H. OLSSON:

Nehej ... jaha ... så är det.

TERESA:

Svenskar inte få plats!!!

H. OLSSON:

Hur då?

TERESA:

Ah, mis pobres nietos [*mina stackars barnbarn*]

usted no es abuela [*ni är inte mormor*]

ee... Mormor, ni aldrig ferstå!!

H. OLSSON:

Nehej, det är klart ...

TERESA:

¿Que tiene allí? [*Vad har ni där?*]

H. OLSSON:

Va, - var?

TERESA:

En la mano, ¡allí! [*I handen, där!*]

H. OLSSON:

Jaha, ja, här har jag persilja ...

TERESA:

Perejil?

H. OLSSON:

Persilja, persilja, persilja...

TERESA:

Perejil!

Sisi, perejil ¿y que más? [*Och mera...?*]

H. OLSSON:

Mer, ja, därute ... har jag ... allt möjligt!

TERESA:

¿Pimentón? ... vad heter det ... mmm ... papprika.

H. OLSSON:

Paprika?

*/H. OLSSON uttalar alltid "papp-rika" - med militärisk klang./*

TERESA:

Pimentón, ¿pimentón? ¿pimentón! ...

H. OLSSON:

Paprika? paprika! paprika!!

ARIA: "Dill och Dragon"

Paprika? paprika!!

paprika, nej! Det har jag inte  
men basilika, dill och dragon,  
som förresten är drivande,  
snörräta rader drill och fason,  
(det) vet nog inte så många,  
gurkört, det har jag,  
och fänkål det har jag förstås.  
Kryddtimjan tar jag  
och gräslök, den klipper jag loss.  
Kyndel det stärker ens mage  
och kummin det har jag i täppan,  
körvel, nu minns jag det var det  
som romarna hade i soppan.  
Libsticka har jag...

TERESA:

¿Que?

H. OLSSON:

"lib - stick - a".

Ja, så blev den kallad,  
mynta och libsticka har man i  
soppor och såser och sallad,  
och basilika, dill och dragon.  
Snörräta rader drill och fason,  
men paprika, paprika ...  
Nej! Det har jag inte.

Mejram!

Den är lite besvärlig,  
vill ha mycket sol  
och är känslig för frost,  
men den luktar gott!

TERESA:

¿Sisi!

H. OLSSON:

Origanon!  
Mycket fin... doftar! ...

TERESA:

Doftar? ¿Huele rico!

H. OLSSON:

”Hu-e-le ri-ko”  
Pepparrot - sätter fart på blodomloppet.

TERESA:

¿Así? [*Jaså?*]

H. OLSSON:

Ja o, ja, ”gammal folkmedicin!”  
/”försöker”/  
Vjescho ... medisino ... dö ... poeblå ...

TERESA:

¡Ah! Antigua medicina popular ...

H. OLSSON:

”Antikva medisina populär”.  
Ja och så har jag då persilja ...

TERESA:

Perejil ¡Allá nosotros también tenemos! [*Den har vi också!*]

H. OLSSON:

Den kan man mycket väl frysa in också.

TERESA:

Ja, ... vet ... inte ...

H. OLSSON:

Johodå! Den håller sig fint.

TERESA:

Pero, entonces nunca más tiene aroma. [*Men, då doftar den aldrig mer.*]  
– Aldrig mera dofta  
¡No!

H. OLSSON:

– Aldrig mera dofta!

TERESA och H. OLSSON:

Frysen duger inte!

/skratt/

H. OLSSON:

Rosmarin  
den smular man sönder mellan fingrarna...

TERESA:

Mmm - Va muy bien con el ajo. [*Passar mycket bra till vitlök*]  
Vitlek!



H. OLSSON:

... vitlök, ja ... se, det är ju så här,  
att folk här, dom är så förbaskat rädda  
för lite starkt och riktigt kryddad mat ...

TERESA:

Jaja! ¡Sisi!  
¡Uno se vuelve loco! [*Man blir galen!*]  
Denna blaskmat en Suecia  
... smakar ...  
... agua ...  
... vatten!

H. OLSSON:

... vatten!  
Just det!

DUETTO: "Om Gud i himmelen ..."

TERESA:

"Si Dios en su cielo inventó las plantas aromáticas,  
entonces quiere que las utilicemos también."

H. OLSSON:

Just det, just precis!  
"Om Gud i himmelen uppfunnit kryddorna,  
så vill han att vi använder dom också."

TERESA och H. OLSSON:

"Si Dios en su cielo inventó las plantas aromáticas,  
entonces quiere que las utilicemos también."  
"Om Gud i himmelen uppfunnit kryddorna,  
så vill han att vi använder dom också."

RECITATIV:

H. OLSSON:

Men vad har ni då ...?  
... starka ... förståss!

TERESA:

¡Hahá!  
– Ají, pimiento, pimienta, tabasco, ajo, [*chilipeppar, spansk peppar, pepparfrukt, tabasco, vitlök,*]  
cebolla colorada, pimienta roja, comino, cilantro ... [*rödlök, rödpeppar, kummin, koriander*]

H. OLSSON:

Nä, vänta nu. Jag begriper väl inte det där heller ...

TERESA:

¿Porqué no cultivas - pimentón? [*Varför odlar du inte paprika?*]

H. OLSSON:

Tror du man kan det här då?

TERESA:

Sabes, [*Vet du,*]  
Cherolson ...  
... Jag är en tokig människa ...

H. OLSSON:

... Nej, hurdå - tokig?

ARIA: "Teresa es loca"

TERESA:

"Teresa es loca"  
me decían allá.  
Acostumbraba a salir  
a la huerta de plantas aromáticas ...  
y allí me acostaba boca abajo ...  
para oler y sentir  
todas las plantas ...

"Teresa es loca"  
... Rodar por la tierra.  
Está caliente ...  
Es en la noche ...  
Que más se siente en olor rico

"Teresa är tokig ..."

Det hörde jag folket säga därhemma  
och jag brukade gå ut i mitt kryddland  
och lägga mig på marken och bara lukta,  
och känna på kryddorna, alla kryddorna ...

José se ríe de mí y me dice: [*José brukar skratta åt mig och kalla mig:*]

"Abuelita loca"

– "Tokiga mormor."

"Teresa es loca".

[*"Teresa är tokig"*  
*brukade folk säga därhemma.*  
*Jag brukade gå ut*  
*i mitt kryddland*  
*och lägga mig på magen...*  
*och bara lukta och känna*  
*på alla kryddorna...*  
*"Teresa är tokig"*  
*... Rulla runt på jorden.*  
*Den är varm ...*  
*På kvällen ...*  
*Doftar det mest.]*

RECITATIV:

TERESA:

Du ticker om dina kriddor också?

H. OLSSON:

Jadå, ja, jag brukar faktiskt också gå ut på kvällarna och känna på dom ...  
... och så ... luktar dom så gott ... – då ...

TERESA:

*/skrattar/*

Ahh ... gamla människorna!

## Litteraturlista

---

- Abert**, Hermann: *Grundprobleme der Operngeschichte* Breitkopf & Härtel, Leipzig 1926
- Almqvist**, Carl Jonas Love: *Sesemana* utgiven av Per Mårtenson, Gidlunds, Stockholm/Malmö 1983
- Alvesson**, Mats & **Sköldberg**, Kaj: *Tolkning och Reflektion – Vetenskapsfilosofi och Kvalitativ Metod* (2:a uppl.) Studentlitteratur, Lund 2008
- Alvstad**, Cecilia: "Översättning" s. 28-32 ur: **Petersson**, Margareta (red): *Världens litteraturer – En gränsöverskridande historia* Studentlitteratur, Lund 2011
- Andersson**, Elisabet: *Klassikerna får alltid skrivas om – "Med andra ord Del 4"* Intervju med bland andra översättningsforskaren Cecilia Alvstad SvD 25 juli 2013
- Apter**, Ronnie: "A Peculiar Burden: Some Technical of Translating Opera for Performance in English" s. 309-319 ur: *Translators' Journal* vol. 30, n° 4, 1985
- Apter**, Ronnie & **Herman**, Mark: "Opera Translation" s. 100-119 ur: **Larson**, Mildred L (ed): *Translation: Theory and Practice, Tension and Independence (Section 3: "Translating Non-prose Genres")* Am. Transl. Ass. Scholarly Monograph Vol V, Binghamton NY 1991
- "Opera Translation: Turning Opera Back to Drama" s. 29-35 ur: *TR 59 Translation Review* – University of Texas at Dallas - Center for Translation Studies, 2000
- "A Semiotic Clash in *Maria Stuarda*: Music and Libretto versus the Protestant Version of British History" s. 163-184 ur: **Gorlée**, Dinda L (ed.): *Song and Significance – Virtues and Vices of Vocal Translation* Editions Rodopi B. V. Amsterdam – New York, NY 2005
- "Translating for Singing" Bloomsbury, London (manus, utkommer våren 2016)
- "The Worst Translations: Almost Any Opera in English" s. 26-32 ur: *TR 48/49 Translation Review* – University of Texas at Dallas - Center for Translation Studies, 1995
- Aristoteles**: *Om Diktkonsten (Poetik)* övers. Jan Stolpe, Alfabeta, Stockholm 1994
- Ayckbourn**, Alan: *The Crafty Art of Playmaking* Faber and Faber, London 2002
- Bassnet-McGuire**, S: *Translation Studies* Methuen, London 1980
- Bastian**, Peter: *Ind i musikken* Gyldendal/PubliMus, København 1987
- Bensow**, Oscar: *Richard Wagner såsom skapare af musikkdramat* R. Blaedel & Co, Stockholm 1889
- Bernhardt**, Sarah: *The Art of the Theatre* Trans. by H. J. Stenning (1924) Benjamin Bloom, NY & London 1969
- Birnbaum**, Daniel & **Zern**, Leif (red.), *Försök om teater* Bonniers, Stockholm 1998
- Boldemann**, Marcus: *Revolution med text i taket* Artikel i Dagens Nyheter 26 januari 2002
- Booker**, Christopher: *The Seven Basic Plots* Bloomsbury, London & New York 2004
- Borgdorff**, Henk: "The debate on research in the arts" ur: *Tijdschrift voor muziektheorie* n° 12, Amsterdam 2007
- Borges**, Jorge Luis: "Pierre Menard, författare till Don Quijote" ur: *Labyrinter* (övers. Johan Laserna) Umbra Solis, Lund 1991
- Broby-Johansen**, R: *Krop og Klær* Gyldendal, København 1953
- Brower**, R. A. (Ed.): *On translation* Harvard University Press, Cambridge, MA 1959
- Boer-Visser**, Ardie den & **Slabbekoorn**, Hans: *Cities Change the Songs of Birds* Leiden University, 2006
- Boye**, Karin: "I rörelse" ur: *Härdarna* Albert Bonniers Förlag, Stockholm 1927
- Brook**, Peter: *The empty space* Atheneum, New York 1968
- Brooks**, Peter: *The Melodramatic Imagination* Yale University Press, New Haven & London 1976/1995
- Calvino**, Italo: *Varför läsa klassikerna* Italienska Kulturinstitutet, Stockholm (1991/2011)
- Chalmers**, Kenneth: "Assistance or Obstruction: Translated Text in Opera Performances" s. 49-58 ur: **Minors**, Helen Julia (red.): *Music, Text and Translation* Bloomsbury Academic, London/New York 2013

- Chesterman**, Andrew (ed.): *Readings in Translation Theory* Oy Finn Lectura Ab, Helsinki 1989
- Clément**, Catherine: *L'Opéra ou la Défaite des femmes*, Grasset & Fasquelle, Paris 1979  
även: *Opera, or the undoing of women* (Engl. tr. **Wing**, Betsy) University of Minnesota Press, Minnesota 1988
- Coetzee**, J M: *Stranger Shores* Penguin Books, Middlesex 2001
- Conati**, Marcello & **Medici**, Mario (ed.) *Carteggio Verdi-Boito* Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 1978  
även: *The Verdi-Boito Correspondence* (Engl. transl. **Weaver**, William) The University of Chicago Press, Chicago & London 1994
- Croce**, Benedetto: *Estetisk Breviarium* (sv. övers: Klara Johanson) Wahlström & Widstrand, Stockholm 1930 (ny upplaga: Casa Editrice Italice, Stockholm-Roma 1962)  
även: *Breviario di Estetica* Laterza, Bari 1912
- Dahlhaus**, Carl: "What is a musical drama?" (transl. by Mary Whittall) s. 95-111 ur: *Cambridge Opera Journal* 1, 1989
- Dante Alighieri**: *Convivio – övers. och kommentar: Paul Enoksson* Atlantis, Stockholm 2013
- Desblache**, Lucile: "Music to My Ears, But Words to My Eyes? Text, Opera and Their Audiences" s. 155-170 ur: **Remael**, A. & **Neves** J. (eds.): *A Tool for Social Integration? Audiovisual Translation from Different Angles* Linguistica Antwerpiensi, New Series 6, Antwerpen 2007
- Dialoger 33/95* Stockholm 1995:
- Dorfman**, Ariel: *Death and the Maiden* Nick Hern Books, London 1991  
– "Death and the Maiden – The Opera" (based on his play by the same name) manus 2006
- Droysen**, Johann Gustav: *Grundriss der Historik* Verlag von Veit und Komp., Leipzig 1868
- Duckworth**, William: *Talking Music* Da Capo Press 1999
- Dürr**, Walther: "Wort und Musik: Liedtexte und Libretti als Übersetzungspänomen" s. 1036-1047 ur: **Kittel**, Harald m.fl. (red): *Übersetzung Translation Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. Vol 1* Walter de Gruyter, Berlin & New York 2004
- Kittel**, Harald m.fl. (red): *Übersetzung Translation Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. An international Encyclopedia of Translation Studies. Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction. Vol 1* Walter de Gruyter, Berlin & New York 2004
- Eco**, Umberto: *Opera Aperta* (The Open Work) Engl. transl: A Cancogni & B Merry, Harvard University Press, USA (Hutchinson Radius, UK) 1989
- Egri**, Lajos: *The art of dramatic writing – its basis in the creative interpretation of human motives* Simon and Schuster, New York 1946
- Eken**, Susanna: *Den menneskelige stemme* Hans Reitzels Forlag, Köpenhamn 1998
- Ekman**, Agneta: "Förvandlas – om skådespeleri" s. 5-36 ur: **Birnbaum**, Daniel & **Zern**, Leif (red.): *Försök om teater* Bonnier Essä, Smedjebacken 1998
- Elam**, Ingrid: "Kvalitet i litteraturen" ur: **Strannegård**, Lars (red.): *Den omätbara kvaliteten* Norstedts, Stockholm 2007
- Englund**, Peter: "Tal av Akademiens direktör herr Englund" (Direktörstal) ur: *Tal och Texter 20 dec 2008, Svenska Akademiens Handlingar 2008* Norstedts, Stockholm 2009
- Engström**, Bengt Olof: *Brevkurs i musikhistoria* (ingående i "Pedagogisk examen för kyrkokantorer") Bohuslänningen AB, Uddevalla 1962
- Enkvist**, N. E: *Tekstilingsvistiikan peruskäsitteitä* (= "Basic Concepts in text linguistics") Gaudeamus, Helsinki 1975
- Erixon**, Sigurd & **Wallin**, Sigurd (red.): *Svenska Kulturbilder: Tredje Bandet* AB Skoglunds Bokförlag, Stockholm 1930
- Fellbom**, Claes: *Född ur passion – Folkoperan, som jag såg den* Carlssons, Stockholm 2012
- Fisher**, Burton D: *Verdi's Othello, Opera Classics Library Series* Opera Journeys Publishing, Florida 2001

- Florin**, Magnus: *Hemligheter – Libretto till en opera av Jonas Forssell* Elleströms, Lund 2011
- Franzén**, Nils-Olov: *Mozarts brev* Natur och Kultur, Stockholm 1991
- Franzon**, Johan: *My Fair Lady på Skandinaviska – En studie i funktionell sångöversättning* Helsinki University Translation Studies Monographs 5, Helsinki 2009
- Frayling**, Christopher: *Research in Art and Design*. RCA Research Papers, vol. 1, no. 1. Royal College of Art, London 1993
- Forser**, Tomas (red): *Humaniora på undantag? Humanistiska forskningstraditioner i Sverige. En antologi* Norstedt, Stockholm 1978
- Forssell**, Lars: *Jag står här på ett torg – Lars Forssells SÅNGBOK* Författarförlaget, Stockholm 1979
- *Brokigheten – Minnen, uppsatser, kåserier 1974-80*, Bonniers, Stockholm 1980
- "Det sjungna ordet" ur: *Tal och Texter 20 dec 1989, Svenska Akademiens Handlingar 1989* Norstedts, Stockholm 1990
- *Lasse i Gatan eller Pirater – Skådespel på vers i två uppträden* Bonniers, Stockholm 1982
- *Rörliga Bilder – Två filmdikter* Wiken, Höganäs 1992
- *Sorgen och Munterheten* Bonniers, Stockholm 1989
- *Vänner Bra Böcker*, Höganäs 1991
- Forster**, E M: *Aspects of the Novel* Edward Arnold & Co, London 1927
- Furia**, Philip: *The Poets of Tin Pan Alley – A history of America's great lyricist* Oxford University Press, New York 1992
- Furuhagen**, Hans: *Bibeln och arkeologerna* Natur & Kultur, Stockholm 2010
- Gadamer**, Hans-Georg: *Sanning och metod* (i urval, övers. Arne Melberg) Daidalos, Göteborg 1997
- Gefors**, Hans: *OPERANS DUBBLA TIDSFÖRLOPP – Musikdramaturgi i bilradiooperan Själens rening genom lek och skoj* Publikationer från Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet 2011
- Gershwin**, Ira: *Lyrics on Several Occasions* Limelight Editions, New York 1997
- Gledhill**, Christine (red): *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* British Film Institute, London 1987
- Gold**, Arthur & **Fizdale**, Robert: *The Divine Sarah: A Life of Sarah Bernhardt* Vintage Books New York, 1992
- Golomb**, Harai: "Music-Linked Translation [MLT] and Mozart's Operas: Theoretical, Textual, and Practical Perspectives" s. 121-161 ur: **Gorlée**, Dinda L (ed.): *Song and Significance – Virtues and Vices of Vocal Translation* Editions Rodopi B. V, Amsterdam – New York 2005
- *A New Poetics of Chekhov's Plays: Presence Through Absence* Sussex Academic Press, Eastbourne 2014
- Gorlée**, Dinda L (ed.): *Song and Significance – Virtues and Vices of Vocal Translation* Editions Rodopi B. V, Amsterdam – New York 2005
- Greene**, Brian R: *The Elegant Universe: Superstrings, Hidden Dimensions, and the Quest for the Ultimate Theory* W W Norton & Co, New York 1999
- Grout**, Donald Jay: *A Short History of Opera* Columbia University press, New York 1947
- Gruber**, Gernot & **Mauser**, Siegfried: "Entwurf einer Grundlegung Musikalischer Hermeneutik" s. 47-54 ur: **Mauser**, S. (red.): *Musikalische Hermeneutik im Entwurf: Thesen und Diskussionen* Laaber-Verlag 1994
- Hauge**, Michael: *Writing Screenplays That Sell* Elm Tree Books, London 1988
- Hammelmann**, Hanns & **Osers**, Ewald (transl.): *The Correspondence Between Richard Strauss and Hugo Von Hofmannsthal* William Collins Sons and Co. Ltd, London 1961/Cambridge University Press 1980
- Hedlund**, Oscar: *Stikkan. Den börsnoterade refrängsångaren* Sweden Music, Stockholm 1983
- Heidegger**, Martin: *Sein und Zeit* (1927) Max Niemeyer Verlag Tübingen 1967
- även: *Vara och tid* (sv. övers: Jim Jakobsson) Daidalos, Göteborg 2013

- Helander, Karin:** *Opera som teater – modern regi på Stockholmsoperan 1919-1923* Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier, Stockholm 1993
- *Från sagospel till barntagedi: pedagogik, förströelse och konst i 1900-talets svenska barnteater* Carlsson, Stockholm 1998
- *Ämne: Scenisk gestaltning* Carlsson Stockholm 2009
- Henrikson, Alf:** *Om allt möjligt* Alf Henrikson-sällskapet, Huskvarna 2005
- Hägg, Göran:** *Ett alldeles särskilt land – 150 år i Italien* Norstedts, Stockholm 2012
- Ibsen, Henrik:** *Samlede verker : hundraårsutgåvan* ved Francis Bull, Halvdan Koht, Didrik Arup Seip. Gyldendal, Oslo 1928-57. 21 bind
- passagen också citerad i: **Havnevik, Ivar:** *Ild og vann – Fra Norma til Rebecca West* Engelstad forlag, Oslo 2006
- Ibsen, Henrik:** *Peer Gynt – En Dramatisk Dikt* (övers. Lars Forssell) Forum, Stockholm 1976
- Ingo, Rune:** *Konsten att översätta – översättandets praktik och didaktik* Studentlitteratur, Lund 2007
- Irigaray, Luce:** *Könsskillnadens etik och andra texter* (övers. Christina Angelfors) Brutus Östling Bokförlag Symposion AB, Stockholm/Stehag 1994
- Istel, Edgar:** *Das Libretto* Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1914
- *The Art Of Writing Opera-Librettos: Practical Suggestions* (eng. övers: Dr. Th **Baker**) G Shirmer, New York 1922
- Jacobs, Arthur:** "Translation" IV:786-90 ur: **Sadie, Stanley** (ed.): *The New Grove Dictionary of Opera* Macmillan Press Ltd., London 1992
- Jakobson, Roman:** "On linguistic aspects of translation" s. 232–239 ur: **Brower, R. A.** (Ed.): *On translation* Harvard University Press, Cambridge, MA 1959
- Johansen, Anders:** *Samtalens tynne tråd – Skriveerfaringer* Spartacus, Oslo 2003
- Johansson, Maria:** *Skådespelarens praktiska kunskap* (doktorsavhandling) Premiss förlag, Stockholm 2012
- Josefson, Ingela:** *Läkarens yrkeskunnande* Studentlitteratur, Lund 1998
- Järvfelt, Göran:** *Operaregi* Bonniers, Stockholm 1990
- Kaindl, Klaus,** "'Let's have a party' – Übersetzungskritik ohne Original? Am Beispiel der Bühnenübersetzung" s. 115-126: ur: **Snell-Hornby, Mary; Pöchhacker, Franz & Kaindl, Klaus** (ed.): *Translation studies – an interdisciplinary: selected papers from the Translations Studies Congress, Vienna 9-12 September 1992* John Benjamins Publishing Co, Amsterdam 1994
- Karlsson, Maria:** *Känslans röst – Det melodramatiska i Selma Lagerlöfs romankonst* Symposion, Stockholm/Stehag 2002
- Kight, Caitlin R. & Swaddle, John P:** *Eastern Bluebirds Alter their Song in Response to Anthropogenic Changes in the Acoustic Environment* Integrative and Comparative Biology 2015; 55 (3): 418 DOI
- Kleberg, Lars:** *Översättaren som skådespelare – Essäer* Dialoger, Stockholm 2001
- *Med andra ord : texter om litterär översättning* Natur & Kultur, Stockholm 2010
- Klingfors, Gunno:** *Bach går igen: källkritiska studier i J S Bachs uppförandepaxis* Diss. 23, Göteborg 1991
- Kristersson, Sven:** *Sångaren på den tomma spelplatsen – en poetik* Art Monitor avhandling nr 20, Göteborg 2010
- Kvale, Steinar & Brinkmann, Svend:** *Den kvalitativa forskningsintervjun* (Andra upplagan) övers. Sven-Erik Torhell, Studentlitteratur, Lund 2009
- Lappalainen, Tomas:** *Italien* Bonniers, Stockholm 1999
- Larson, Mildred L** (ed): *Translation: Theory and Practice, Tension and Independence* Am. Transl. Ass. Scholarly Monograph Vol V, Binghamton NY 1991
- Larsson, Hans:** *Intuition – några ord om diktning och vetenskap* Albert Bonniers förlag, Stockholm 1892
- Lessing, Gotthold Ephraim:** *Hamburgische Dramaturgie*. Bd. 2. Cramer, Hamburg und Bremen 1769

- Levý, Jiří:** *Die literarische Übersetzung, Theorie einer Kunstgattung* Deutsche übertr. von Walter Scham-schula Athenäum, Frankfurt am Main 1969
- Lidman, Sara:** *Din tjänare hör Bonniers*, Stockholm 1977
- Liedman, Sven-Eric:** "Humanistiska forskningstraditioner i Sverige. Kritiska och historiska perspektiv" ur: **Forser, Tomas** (red.): *Humaniora på undantag? Humanistiska forskningstraditioner i Sverige. En antologi* Norstedt, Stockholm 1978
- Lindgren, Erik** artikel i *Dagens Nyheter* Fre. 29 Maj 1959
- Lindgren, Torgny:** *Klingsor* Norstedts, Stockholm 2014
- Lorentzen, Bent:** "Musikdramaturgi" Kompendium 1996
- Low, Peter:** "The Pentathlon Approach to Translating Songs" s. 185-212 ur: **Gorlée, Dinda L** (ed.): *Song and Significance – Virtues and Vices of Vocal Translation* Editions Rodopi B. V, Amsterdam – New York 2005
- Lyth, Ragnar:** *Ragnars analysmodell* StDH (Stockholms Dramatiska Högskola) 10-10-16
- Långbacka, Ralf:** *Bland annat om Brecht – texter om teater* Norstedts, Stockholm 1981
- Malmberg, Lars af:** *Musikens Dramaturgi – funderingar kring operans kärnfysik* Norrlandsoperans skriftserie N° 1, Vännäs 1991
- Mausser, Siegfried** (red.): *Musikalische Hermeneutik im Entwurf: Thesen und Diskussionen* Laaber-Verlag, Laaber 1994
- McKee, Robert:** *Story – Substance, structure, style, and the principles of screenwriting* Methuen, London 1998
- Minors, Helen Julia** (red.): *Music, Text and Translation* Bloomsbury Academic, London/New York 2013
- Molander, Bengt:** *Kunskap i handling* Daidalos, Göteborg 1996
- Müller, Karl Otfried:** (eng. övers. **Cornewall Lewis, George & Donaldson, John William**) *A History of the Literature of Ancient Greece Vol. I* John W. Parker and son, West Strand London 1858
- Murdoch, Iris:** *The Fire and the Sun: Why Plato Banished the Artists* Clarendon Press 1977
- Newmark, Peter:** *About Translation* Multilingual Matters Ltd, Bristol 1991
- Nida, Eugene A:** *Toward a Science of Translating, with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating* E. J. Brill, Leiden 1964
- "Science of translation" (1969) s. 80-98 ur: **Chesterman, Andrew** (ed.): *Readings in Translation Theory* Oy Finn Lectura Ab, Helsinki 1989
- Nietzsche, Friedrich:** "Nietzsche contra Wagner. Aktenstücke eines Psychologen. – *Wo ich Einwände mache*", (1888–1889) ur: *Werke in drei Bänden* München 1954, Band 2
- *The Case Of Wagner, Nietzsche Contra Wagner, and Selected Aphorisms* (eng. transl: **Ludovici, Anthony M.**) T. N. Foulis, Edinburgh and London 1911
- Nilsson, Martin P:n:** "Folklig Tideräkning" essä ur: **Erixon, S. & Wallin, S.** (red.): *Svenska Kulturbilder: Tredje Bandet* AB Skoglunds Bokförlag, Stockholm 1930
- Nordenstam, Tore:** *Exemplets Makt* Dialoger, Stockholm 2005
- *Etik och Praktisk Kunskap* Dialoger, Stockholm 2013
- Nordisk familjebok / Uggleupplagan. Åttonde Bandet: Feiss - fruktmögel*, Stockholm 1908
- Nordström, Peter:** *Lite uthållighet har ingen dött av – något modernare tankar* Natur och Kultur, Stockholm 1999
- Norén, Lars:** *Fursteslickaren* (1973) Upsala Stadsteaters pjäsmanuskript 1992
- North, Joanne M. A, Parris, Kirsten M. & Velik-Lord, Meah:** *Frogs Call at a Higher Pitch in Traffic Noise* University of Melbourne, 2009
- Olevik, Josefin:** "Doldisarna som styr litteraturen" *Fokus* 18 mars 2011 (nr 3/11)  
<http://www.fokus.se/2011/03/doldisarna-som-styr-litteraturen/>
- Page, Jacqueline:** "Surtitling Opera: A Translator's Perspective" s. 35-48 ur: **Minors, Helen Julia** (red.): *Music, Text and Translation* Bloomsbury Academic, London/New York 2013

- Palmer**, Judi: "Surtitling Opera: A Surtitler's Perspective on Making and Breaking the Rules" s. 21-34 ur: **Minors**, Helen Julia (red.): *Music, Text and Translation* Bloomsbury Academic, London/New York 2013
- Pascal**, Blaise: *Tankar* (urval och efterord: Peter Glas, översättning: Ingar Gadd) Bakhåll, Lund 2006
- Peet**, Margriet & **Slabbekoorn**, Hans Willem: *Birds sing at a higher pitch in urban noise* Leiden University, 2003
- Perby**, Maja-Lisa: *Konsten att bemästra en process: Om att förvalta yrkeskunnande* Gidlunds förlag, Hedemora 1995
- Petersson**, Margareta (red): *Världens litteraturer – En gränsöverskridande historia* Studentlitteratur, Lund 2011
- Pettersson**, Torsten (red): *Operavärldar – från Monteverdi till Gershwin* Atlantis, Stockholm 2006
- Pleasants**, Henry: *Opera in Crisis: Tradition, Present, Future* Thames & Hudson 1989
- Polti**, Georges: *Les trente-six situations dramatiques* Mercure de France, Paris 1895
- Pountney**, David: "Sense, condoms and integrity" *Opera Magazine*, London March 1992
- Procopé**, Kim: "Riket är Ditt" manus 1988
- Propp**, Vladimir: *Morphology of the Folktale* (eng. tr. Svatava Pirkova-Jakobson) American Folklore Society & Indiana University, USA 1929/1968
- Quasthoff**, Thomas: *Die Stimme* Ullstein Buchverlage GmbH Berlin 2004  
även: *Rösten – En självbiografi* Wahlström & Widstrand Stockholm 2008
- Radnitzky**, Gerhard: *Contemporary Schools of metascience* Akademiförlaget, Göteborg/Lund 1970
- Raffel**, Burton: "The Translation of Poetry" ur: **Larson**, Mildred L (ed): *Translation: Theory and Practice, Tension and Independence (Section 3: "Translating Non-prose Genres")* Am. Transl. Ass. Scholarly Monograph Vol V, Binghamton NY 1991
- Rebstock**, Mathias & **Roesner**, David (red.): *Composed Theatre Aesthetics, Practices, Processes* Intellect Bristol, UK 2013
- Reiss**, Katharina & **Vermeer**, Hans J: *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* Niemeyer, Tübingen 1984
- Remael**, A. & **Neves** J. (eds.): *A Tool for Social Integration? Audiovisual Translation from Different Angles* Linguistica Antwerpiensi, New Series 6, Antwerpen 2007
- Ricoeur**, Paul: *The Rule of Metaphor* (eng. övers. R Czerny) University of Toronto Press, Toronto 1977
- Root**, Wells: *Writing the Script* Henry Holt & Co, New York 1979
- Rumjantsev**, Pavel: *Stanislavskij repeterar Rigoletto* (övers. Vera & Julius Rolander) Bo Ejeby förlag, Göteborg 1993
- Runsten**, Lars: "Minnesskärvorna virvlar vidare - om ett liv i operans underbara värld och dess omgivningar"  
– "Del I - Åren i Stockholm 1951-64" opublicerad 2004-06  
– "Del II - Nedslag i åren 1964 och framåt" opublicerad 2007-10
- Ryding**, Lars/Svenska Dagbladet 2 april 2009:  
[http://www.svd.se/nyheter/inrikes/fallorna-ar-manga-for-kaxig-sprakvetare\\_2683291.svd](http://www.svd.se/nyheter/inrikes/fallorna-ar-manga-for-kaxig-sprakvetare_2683291.svd)
- Rynell**, Erik: "Stanislavsky, Ricoeur and the Hermeneutics of Acting" ur: *Nordic Theatre Studies* vol 15 (2002/3)
- Sadie**, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Opera* Macmillan Press Ltd., London 1992
- Sauter**, Willmar: *The Theatrical Event* University of Iowa Press 2000
- Schiller**, Friedrich: *Die Braut von Messina* 1803
- Schön**, Donald A: *The Reflective Practitioner: How professionals think in action* Temple Smith, London 1983
- Sohlmans Operalexikon** Sohlmans förlag, Stockholm 1981
- Seckerson**, E: ENO opera talks: David Poutney, *The Independent* (29 sept. 2011)  
<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/classical/features/independent-podcast--eno-operatalks-david-pountney-2362895.html>



- Sjöberg**, Lars: "Ordets musikalisering" s. 19-28 ur: **Pettersson**, Torsten (red): *Operavärldar – från Monteverdi till Gershwin* Atlantis, Stockholm 2006
- Snell-Hornby**, Mary; **Pöschacker**, Franz & **Kaindl**, Klaus (ed.): *Translation studies – an interdisciplinary: selected papers from the Translations Studies Congress, Vienna 9-12 September 1992* John Benjamins Publishing Co, Amsterdam 1994
- Staiger**, Emil: *Grundbegriffe der Poetik* Atlantis, Zürich 1946
- Steiner**, George: *After Babel. Aspects of Language and Translation* Oxford University Press, London 1975
- Stenström**, Johan: "Guldgrävarromatik på italienska" s. 303-315 ur: **Pettersson**, Torsten (red): *Operavärldar – från Monteverdi till Gershwin* Atlantis, Stockholm 2006
- Strannegård**, Lars (red.): *Den omätbara kvaliteten* Norstedts, Stockholm 2007
- Strindberg**, Axel: "'Säg farväl lilla fjärlil åt nöjen' Crusell som operaöversättare s. 218-231 ur: *Bernhard Crusell, Tonsättare Klarinettvirtuos* Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie nr 21, Stockholm 1977
- Sundberg**, Johan: *Röstlära* Konsultfirman Johan Sundberg, Stockholm/Malmö 2001
- Svenska Akademiens Handlingar 1989* Norstedts, Stockholm 1990
- Svenska Akademiens Handlingar 2008* Norstedts, Stockholm 2009
- Tambling**, Jeremy: *Opera, Ideology and Film* St. Martins Press, New York 1987
- *Opera and the Culture of Fascism* Clarendon Press, Oxford 1996
- Taube**, Evert: *Så länge skutan kan gå ...* Bonniers, Stockholm 1963
- Tedeschi**, Rubens: *Addio, fiorito asil: il melodramma italiano da Rossini al verismo* Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1992
- Tegnér**, Esaias och **Palmborg**, Nils (red.): *Esaias Tegnér's brev. Utgivna av Tegnér'samfundet. Redigerade av Nils Palmborg. II. 1818–1823* Allhems förlag, Malmö 1954
- Temperley**, Nicholas: "Great Britain" s. II:524 ur: **Sadie**, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Opera* Macmillan Press Ltd., London 1992
- Thomson**, Virgil: *Music with Words – A Composer's View* Yale University Press, New Haven & London 1989
- Tjechov**, Anton: *Anton Tjechov Komedier – i översättning med efterskrift och kommentarer av Lars Kleberg* Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 2000
- "To dage om Librettoen – Musikdramatikens udgangspunkt" (rapport) Den Anden Opera, København 2003
- Toulmin**, Stephen: *Cosmopolis. The Hidden Agenda of Modernity* University of Chicago Press 1990
- Tranströmer**, Tomas & **Bly**, Robert: *Air Mail – Brev 1964-1990* Bonniers, Stockholm 2001
- Trotzig**, Birgitta: "Till översättningens lov" s. 7-9 ur: *Dialoger 33/95*, Stockholm 1995
- Truby**, John: *The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller* Faber & Faber 2007
- Tråvén**, Marianne: *Don Giovanni – Don Juan – Om översättning av musikaliskt bunden text*  
*En studie av Mozarts Da Ponte-opera Don Giovanni i sex svenska översättningar* Studier i musikvetenskap 8, Stockholm 1999
- "Musical Rhetoric – the Translator's Dilemma: A Case for *Don Giovanni*" s. 103-120 ur: **Gorlée**, Dinda L (ed.): *Song and Significance – Virtues and Vices of Vocal Translation* Editions Rodopi B. V, Amsterdam – New York 2005
- Törnblom**, Folke H: *Operans historia* Bonnierfakta, Stockholm 1984
- Wagner**, Richard: *Oper und Drama 2:a uppl.* J. J. Weber, Leipzig 1869
- Warburton**, Thomas: *Efter 30 000 sidor – från en översättares bord* Atlantis, Stockholm 2003
- Wharton**, Edith: *The Age of Innocence*. Dover Publications, New York (1920)/1997
- Wiklund**, Anders: "Kreativitet kontra kommersialism" s. 119-128 ur: **Pettersson**, Torsten (red): *Operavärldar – från Monteverdi till Gershwin* Atlantis, Stockholm 2006
- Wilde**, Oscar: *Salomé – Drame en un acte* Librairie de l'art indépendant, Paris 1893

**Wirdenäs**, Anneli: ”Att dom sjunger är det sämsta med opera” *Rapport om en opera för mellanstadiet* Centrum för kulturforskning Växjö universitet, 2000

**Wollin**, Lars: ”Traditionens språk och scenens. Språkhistoriska notiser kring svensk översättning” s. 29-40 ur: *Dialoger 33/95*, Stockholm 1995

**Wuilmart**, Françoise: ”Tu quoque ... eller Den litteräre översättaren måste vara otrogen” (övers. fr. engelska: Leif Janzon) s. 18-25 ur *Dialoger 33/95*, Stockholm 1995

– ”Översättaren som förlossare ur den babyloniska språkförbistringen” (övers. fr. tyska: Leif Janzon) s. 10-16 ur: *Dialoger 33/95*, Stockholm 1995

**Zwieg**, Stefan: *Die Welt von Gestern – Erinnerungen eines Europäers* Bermann-Fischer Verlag, Stockholm 1942  
även: *Världen av igår – En europés minnen* övers. Hugo Hultenberg (1945) rev. Anna Bengtsson Erzats, Stockholm 2011

**Ödeen**, Mats: *Dramatiskt berättande* Carlssons, Stockholm 1998

**Intervjuer:** (dokumentationen i författarens ägo)

Samtal med Lars **Runsten**, Sandsborg 17 apr 2011

Samtal med Hans **Gefors**, Malmö maj 2011

Samtal med Birgitta **Rydholm**, Berlin 19 okt 2011

Samtal med Folke **Abenius**, telefon Stockholm 24 nov 2011

Samtal med Mark **Tatlow**, maj 2012

Samtal med Horace **Engdahl**, Gamla Stan 10 sept. 2012

Samtal med Conny **Thimander**, OHS 13 okt. 2012

Samtal med Ulrich **Lentz**, Berlin 1 nov 2012

Samtal med Berit **Lindholm**, Stockholm 15 juli 2014

Samtal med Georg **Riedel**, telefon Stockholm 19 februari 2015

**Annat:**

**Holten**, Bo: *Klarinetkoncert* Edition Wilhelm Hansen, København 1992. Inspelad på *Chandos* CD 9272 (1994)

**Klingfors**, Gunno: Mailväxling med Jonas Forssell 19 sept. 2013

**Sjöberg**, Lars: ”När musiken sprack” ur den musikhistoriska radioserien *Från Hedenhös till Hallnäs* Sveriges Radio P2, 1977

**Zilliacus**, Lasse: Föreläsning vid Operahögskolans översättarkurs 24 okt. 2013

Teckningen i avsnitt 2.2.3 är tryckt med vänligt och benäget tillstånd av Jan och Maria Berglin ©2006.

”Ett litet exempel” är en omarbetad version av en radioessä för programmet *OBS* som sändes den 17 januari 2014.

Texterna till Jenny Lou Carsons *Jealous Heart* (©1944 Acuff-Rose Publications. För Norden: Nils-Georgs Musikförlags AB, Stockholm) och de tre svenska översättningarna (Börje Larsson ©1969, Sigurd ©1973 samt Bo-Göran Edling ©1979) är alla återgivna med benäget tillstånd från Ehrlingförlagen AB, Lidingö.





STOCKHOLM | **STOCKHOLMS**  
UNIVERSITY | **KONSTNÄRLIGA**  
OF THE ARTS | **HÖGSKOLA**



**LUNDS**  
UNIVERSITET