



LUND UNIVERSITY

Operans dubbla tidsförlopp

Musikdramaturgin i bilradiooperan Själens rening genom lek och skoj

Gefors, Hans

2011

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Gefors, H. (2011). *Operans dubbla tidsförlopp: Musikdramaturgin i bilradiooperan Själens rening genom lek och skoj*. [Doktorsavhandling (konstnärlig), Musikhögskolan i Malmö]. Malmö Faculty of Fine and Performing Arts, Lund University.

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.

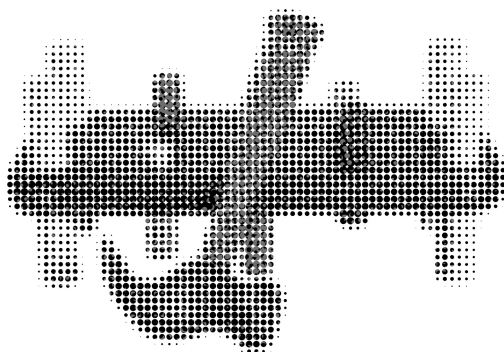
LUND UNIVERSITY

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

DOCTORAL STUDIES AND RESEARCH IN FINE AND PERFORMING ARTS, NO 7.
MALMÖ FACULTY OF FINE AND PERFORMING ARTS, LUND UNIVERSITY, SWEDEN

OPERANS DUBBLA TIDSFÖRLOPP

Musikdramaturgin i bilradiooperan
Själens rening genom lek och skoj



HANS GEFORS

Till Britta



LUND
UNIVERSITY

Operans dubbla förlopp

Musikdramaturgin i bilradiooperan *Själens rening genom lek och skoj*

Konstnärlig doktorsavhandling vid Musikhögskolan i Malmö, Konstnärliga fakulteten,
Lunds universitet

© 2011 Hans Gefors

ISBN: 978-91-979584-2-4

ISSN: 1653-8617

Publikationer från Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet
Doctoral Studies and Research in Fine and Performing Arts no 7
Omslagsfoto: Leif Johansson
Baksida: Kennet Ruona
Tryck: Media-Tryck, Lunds universitet, Lund 2011.

Avhandlingen kan beställas från:
Musikhögskolan i Malmö / Malmö Academy of Music
Box 8203
SE-200 41 Malmö
Tel: +46-(0)40-32 54 50
E-post: info@mhml.lu.se
Hemsida: www.mhml.lu.se

**KLIMATKOMPENSERAT
PAPPER**



Innehållsförteckning

Verket	5
<i>Själens rening genom lek och skoj</i> , synopsis	5
Verkets genesis	7
Librettot och musiken	8
Musiken i <i>Själens rening</i>	8
Musikerna i <i>Själens rening</i>	9
 Bakgrund	 15
Musikdramatisk bakgrund: Dahlhaus	15
Musikalisk bakgrund: Boulez-Cage	16
 Forskningsområdet	 21
Utgångspunkt och frågor	21
 Syfte och metod	 23
Vad är det man undersöker i konstnärlig forskning?	25
Konstnärlig forskning enligt Borgdorff i förhållande till egna erfarenheter	27
Förklara och förstå	29
 Teori: drama, förlopp, musik	 33
Musikdramatikens särart	33
Drama	34
Drama och dramaturgi enligt Aristoteles	34
Förlopp och tid	41
Förloppet	41
Henri Bergson	42
Det musikaliska förloppet	45
Förrumsligad musik	47
Tid: från <i>nu</i> till <i>fortvaro</i>	48
Musik	51
Rytm följer kontinuitetens princip	51
Svägningsmönster	53
Musikalisk fantasi börjar i mönstersökning	55
Dramatisk musik – två betydelser	58
Den dramatiska musikens struktur	59
Drama och musik, två förlopp i ett	63
Tajming	63

Operans absoluta närvaro _____	65
Klocktid, framställd tid och framställningstid _____	67
Imaginär tid: <i>Stopptid, stegtid, löptid</i> _____	69
Översikt över tidshantering _____	70
Musik till handling och andra musikdramatiska uppfinningar _____	71
De två tidsliga konstarterna _____	74
Verktyg och analyser _____	77
Operatriangeln _____	77
Steganalys _____	79
Scen och händelse _____	79
Steg _____	80
Analys av <i>Casablanca</i> _____	80
Steg i opera _____	81
<i>La traviata</i> , steganalys av en klassisk operascen _____	83
<i>Själens rening</i> : "Meningslöshet/Bultbrädan" – en steganalys _____	86
Aria/sång i <i>Själens rening</i> _____	90
Melodi² _____	92
Melodi och Melodi av andra ordningen _____	92
Högplatån – Melodi ² och verkets andemening i musikalisk form _____	98
<i>Själens rening</i> – analys av Melodi ² på högplatån _____	99
Musikernas olika funktion i <i>Själens rening</i> _____	100
Tre situationer som påverkat musiken i <i>Själens rening</i> _____	102
Förhållandet mellan verktyg och konstnärligt skapande _____	104
Mixning och <i>OmniAudio</i> _____	106
Slutdiskussion _____	109
Abstract (på engelska och svenska) _____	119
Referenser _____	121
Bibliografi _____	121
Lexikon _____	127
Musik _____	128
Övriga källor _____	129
Opublicerat material _____	129
Personregister _____	130
Innehållsförteckning för <i>Själens rening</i> (CD och partitur) _____	132

Verket

Själens rening genom lek och skoj, synopsis

Välkommen till bilradiooperan Själens rening genom lek och skoj. Ett radioprogram som jag gjort speciellt för dig, en av de många ensamma lyssnare som sitter i en bil på väg hem. Eller bort. En berättelse om mig och min bror. Med musik till.

En osäker ung man (han får aldrig något namn, men kallas här Berättarjaget) sitter i en radiostudio och talar i mikrofon till orkesterackompanjemang (*Signatur*).¹ Berättarjaget läser upp en lista på vad han har och inte har och konstaterar att räknestycket inte går ihop (*Listmusik*). Han berättar historien om hur han tappade fotfästet i tillvaron när han förlorade i krocket mot sin bror på sin 25-årsdag. Han går igenom hela partiet (*Krocketmusik*). När Berättarjaget krockats på pinnen spelar han upp bilradiooperans första aria: Brodern sjunger nedlåtande om sin yngre bror som en loser (*Broderns sång*). Berättarjaget kallar Brodern osympatisk.

Berättarjaget lägger om sitt liv, slutar på universitetet och flyttar till broderns lägenhet. Medan Brodern är utomlands tar Berättarjaget hand om hans post. Han fruktar att han aldrig mer kommer att bli entusiastisk. Lyriskt inträngande (*Ballad*) berättar han historien om hur hans morfar en gång gav tillvaron mening åt tre unga pojkar som gjort ofog. Morfar är en 'kärnkarl'. Berättarjaget undrar om det finns några kärnkarlar i hans egen generation och om han själv kan bli en sådan.

Berättarjaget upprepar den *programpresentation* som inledde programmet (*Signatur*). Han är dyster, ligger i en soffa och tittar rakt ut i luften. Till slut bestämmer sig Berättarjaget för att försöka börja om från början. Han skriver en lista över vad som krävs för att komma på bättre tankar och går till leksaksaffären för att hitta ett föremål som kan få honom att glömma tiden. Vid Brio-hyllan kommer genombrottet: en bultbräda. "När alla pinnarna är bankade jäms med brädan, uppstår en känsla av sammanhang." Och vi hör Berättarjaget börja banka (*Bultbrädemusik*). Sedan gör han programmets första *resumé* (*Passacaglia*).

Berättarjaget träffar en pojke ute på gården, Børre. De blir vänner. Børre sjunger om sin vänskap med Berättarjaget (*Børres sång*). När Børre sitter hos honom och ritar racerbilar kommer ett fax från Brodern (*Faxmusik*). Han vill att Berättarjaget köper en Volvo åt honom. Børre imponeras storligen av att Berättarjaget ska köpa en bil. Till sammans går de till Volvoaffären. Där träffar de en annan familj. Børre ska byta Po-

¹ Namnen i parentes hänvisar till de klingande musikerna. De presenteras nedan.

wer Rangers-bilder med flickan i den familjen. När de provkört bilen på motorvägen (*Bilmusik*) åker de till flickan. Berättarjaget träffar Lise. Hon är fotograf och snygg. Han upptäcker att Lise är en flicka han vill träffa varje dag och tror att livet skulle bli mycket bättre om han hade en tjej (*Bultbrädemusik*). Därefter kommer *Resumé 2* (*Passacaglia*).

Efter viss vända bestämmer Berättarjaget sig för att ringa till Lise. När hon svarar kommer verkets tredje *aria*, uppdelad i ett *cantabile* och en *cabaletta*. Lise sjunger först om Berättarjaget: 'Vad vill han mig?' (*Lises cantabile*). Berättarjaget beskriver hur hela verkligheten har fått en ny färg sedan han talat med henne i telefon. Så sjunger Lise den snabba delen (*Lises cabaletta*), om oron i sitt bröst. Nu har de träffats. Det är en ny, fin dag och kanske var det en kyss han fick när de skildes?

Programpresentationen återkommer (*Signatur*) och vi är halvvägs i programmet. Alla personer är presenterade. Det kommer ett fax från Brodern med en invitation till New York (*NYC-marsch*). Berättarjaget blir mycket upprört och vägrar ta ställning till Broderns förslag. Därefter följer *Resumé 3*.

Berättarjaget är övertygat om att han inte kommer att klara av att resa till New York – det är för stort för honom. Han känner att allt han uppnått kommer att gå tillspillo och bestämmer sig under vända för att tacka nej till invitationen (*Krocketmusik*). I ett telefonsamtal med Brodern delger Berättarjaget honom all sin oro. I den följande dialogen med Lise visar det sig att hon också tycker att han ska resa – dessutom med samma motiv som Brodern: för att få perspektiv på livet (*Liseklanger*). Berättarjaget är skeptiskt. I nästa telefonsamtal får Brodern redogöra för vad han tror på här i livet (*Krocketmusik*). Berättarjaget blir imponerat av att Brodern tror på kärleken och ger till sist med sig. Han packar väskan, inklusive bultbrädan.

Den fjärde *programpresentationen* följer (*Signatur*). Berättarjaget väntar på flygbus-sen och talar med Lise (*Liseklanger*). Hon stillar hans oro och säger att han säkert kommer att kunna leva ett gott liv med mening. Han frågar om hon kommer att vänta på honom och Lise svarar: "Skicka vykort!" Så sjunger han sin egen sång om kärlek och mening (*Berättarjagets sång*).

Berättarjaget kommer till New York och låter sig överväldigas. Brodern vägrar höra talas om bultbrädan, men låter Berättarjaget bestämma dagens program. De går till Central Park och kastar frisbee, länge och väl (*Frisbee*). Det blir en motsvarighet till krocketmatchen, men utan konkurrens och förödmjukelse. Berättarjaget upptäcker under leken att han tror på "själens rening genom lek och skoj". När han vaknar nästa morgon inser Berättarjaget att Brodern trots allt är en fin kille som vill honom väl (*Balladvariant*). De börjar tala om sin barndom och Brodern delger honom sina kärleksbekymmer (*Passacaglia*). Han ångrar att han lät sin förra flickvän gå. Efter att Brodern lättat sitt hjärta är det rätta ögonblicket inne. Berättarjaget tar fram bultbrädan och Brodern är redo att bulta. De är försonade (*Bultbrädemusik*). Brodern, Lise och Berättarjaget sjunger i ensemble en variant på Lises snabba sång (*Tersett*).

Den sista *programpresentationen* läser Berättarjaget upp till den musik som han gillar att köra bil eller cykla till och presenterade i början av bilradiooperan (*Bilmusik*). Sedan kommer hans nya favoritmusik (*Frisbee*). På planet hem till Norge följs de åt: Berättarjaget tror åter på kärleken och tycker att Brodern är lika sympatisk som han själv är (*Ballad*). Han ringer Lise och säger att han kanske, men bara kanske, är en kärnkarl.

Detta var *Själens rening genom lek och skoj*. En bilradioopera av Hans Gefors byggd på Erlend Loes bok *Naiv.Super.* (...) Musik, libretto och bultbräda: Hans Gefors. Sångtexter: Bengt Emil Johnson. (...) *Själens rening genom lek och skoj* är en beställning av P2 och Radioteatern. Sveriges Radio 2010.

Till *avannonsen* spelar orkestern musik som vi hört tidigare i programmet.

Verkets genesis

Bilradiooperan *Själens rening genom lek och skoj* är ett verk gjort under speciella förutsättningar. Det är *radioeget, producerat och färdigställt som en digital ljudfil*, det är ett *musikdramatiskt verk utan visuell dimension*.

Beställningen från Sveriges Radios P2 och Radioteatern avser uttryckligen ett radioeget verk. Det är producerat för att ha premiär i radion. Vanligaste sättet för tonsättare att göra radioegna verk är att använda tekniker som inte kan göras live på en konsertstrad: montage, främmande ljudmiljöer, bearbetning av det akustiska rummet.² Min utgångspunkt har varit en annan. Förebilden har varit ett radioprogram av vanlig typ: en person berättar en historia och spelar musik. Några dialoger är dramatiserade. Det ovanliga är att hela programmet är musiksatt och det är producerat och mixat så att allt ska kunna höras i en bilradio under landsvägskörning.

Jag hade en föreställning om publiken: *många ensamma lyssnare*. Tanken är att många lyssnar samtidigt men på helt olika platser i bilar runt om i Sverige. I webbadern blir samtidigt lyssnande en alltmer utopisk föreställning. Jag har önskat mig ostört bilradiolyssnande. Min egen erfarenhet av att det är nästan omöjligt att lyssna på konstmusik under bilkörning utan att använda volymknappen. *Själens rening* är mixad så att det ska vara möjligt. En sådan produktion är lyssningsbar i hörlurar även i andra bullriga sammanhang: stadsmiljö, kollektivtrafik, naturen. Den kan även avlyssnas med behållning i radioapparater med dåligt ljud. Jag anser att radiolyssning nästan aldrig sker under så goda förhållanden, från en länsstol i hemmiljö utan störande inslag. Däremot vill varje radiolyssnare engagera sig i det hörda, även under usla yttre villkor. Annars byter man kanal.

Själens rening är fullbordad som en digital ljudfil i radiostudio 5 av producent Ann-Charlotte Larsson Waldenmark och med musikteknik och mixning av Jan Waldenmark. Vi hade tre olika ursprungsfiler till vårt förfogande för att mixa helheten: Radioteaterns inspelning av librettot sommaren 2006, Sveriges Radios symfoniorkesterns inspelning från Berwaldhallen av partituret juni 2007 och Musikkadens inspelning av de sex sångerna med syntkvintett december 2007. Jag har på min egen dator lagt in replikerna från Radioteaterns inspelning och komponerat orkestersatsen till just dessa repliker. Sångerna skisserades parallellt, men färdigställdes först efter att orkestern var inspelad. Ingen av de medverkande har hört något annan musik än sin egen del och skådespelarna ingen musik alls. Det fanns även en fjärde ljudfil, partituret med instrumentljud från syntar, en 'demo' som jag har gjort i min dator som förlaga till arbetet. Där fanns replikerna korrekt inlagda (starten på varje replik är viktigast) och ljudläggning för hela verket: bultbräda, telefonsignaler, trafikbuller. Vi följde i stort sett denna förlaga. Mixningen är det omfattande arbete som fullbordar ver-

² Liveelektroniken har ändrat på detta, men i konsertsituation undkommer man inte salens egen akustik.

ket. Det fanns ingen garanti för att det skulle gå att mixa talade röster, orkester och sånger så att man kan följa både berättelse och musik även under svåra akustiska förhållanden. Kanske min egen musik t o m omöjliggjorde det? Först i april 2010 kunde vi höra och bedöma det färdiga verket. *Själen's rening* skulle kunna uppföras live på konsert. Men det omsorgsfulla samspelet mellan de talade replikerna och orkestern skulle gå förlorat och den akustiska balansen mellan den intima rösten, den väldiga orkestern och de kammarmusikaliska sångerna skulle bli helt annorlunda i en konsertsal.

Detta är en opera utan visuell dimension. Jag har däremot i librettot fört in repliker som stimulerar synsinnet: "Det här är musik jag gillar när jag kör bil eller cyklar. Landskapet kompar musiken. Eller kompar musiken landskapet?" Det visuella är upp till lyssnaren utifrån det som hörs i text och musik, komponisten har ingen kontroll. Det sjungna är i tid betydligt kortare än det talade i detta verk. Huvudperson är Berättarjaget. Min förebild har varit den intima radorösten som talar personligt till den som lyssnar.

Librettot och musiken

Librettot har jag delat in i ett tiotal avsnitt: **Upptakt** – **Krocket** (Broderns sång) – **En god värld** – **Meningslöshet** – **Bultbrädan** – **Børre** (Børres sång) – **Lise** (Lises cantabile och cabaletta) – **Invitation** – **Perspektiv** (Berättarjagets sång) – **New York City** (Terzett) – **Hemresa** – [Avannons].³

Librettot är verkets musikdramatiska förlaga och bygger på Erlend Loes bok *Naiv. Super*. Berättarjagets berättelse är det centrala: några avgörande händelser och hans förhållande till tre rollfigurer: Brodern, Børre och Lise. Men arbetet på librettot innefattade även att sex arior (eller sånger), elva dialoger och ett antal radioegna inslag skulle införas på rätt ställe. *Librettot är en plan för musiken*. Inte en direkt skiss på den verkliga musik som jag skriver, utan tanken på musik som ska göra helheten till en fantasieggande musikdramatisk upplevelse, ett svar på frågan: Hur ska Berättarjagets musikaliska kosmos vara? Librettot är det viktigaste redskapet för att överblicka musiken och dramatiken innan verket är färdigt. Inte mycket har ändrats efter att librettot färdigställts, och inspelningarna och komponerandet satte igång.

Musiken i *Själen's rening*

Själen's rening innehåller en mängd olika slags musik. Detta klumpiga begrepp 'olika slags musik' byter jag ut till *musiker* (med tryck på andra stavelsen).⁴ En *musik* i denna mening är inte bara ett tema, motiv eller en melodi. Den är en musikalisk sats som kan inkludera allt: motstämmor, ackompanjemang, baslinje, egen rytmik, instrumentation, frasering, höjdpunkt, speciell artikulation och kanske flera ingående delar.

³ Se hela librettot i Appendix.

⁴ I svenskan skrivs sällan akut accent ut annat än på låneord även om uttalet är nog så avgörande mellan anden i flaskan och anden i dammen. Det är också skillnad på en *musiktekniker* och *kompositionstekniker*! Men ide och idé skiljs åt genom akut accent. Men bara för bokstaven e. Redan i danskan används accenten vid behov. Jag saknar den!

Varje *musik* skapar sig ett eget rum att vara i och de används på lite olika sätt. En del *musiker* är mer fastlagda, andra är mer variabla. Några leder fram till varandra, andra används bara för sig själva. Vissa är knutna till den del i berättelsen där de först dök upp, andra står friare. De flesta *musiker* har komponerats till ett specifikt ställe i handlingen och får sin betydelse genom hur de används i storyn.

I verket upprätthålls tre musikaliska funktioner som är relativt skilda från varandra. Vi har musik till de radioegna inslag som utgör klingande orientering i verket, orkestermusik till de talade avsnitt som utgör storyn och syntkvintett till ariorna, där musiken står som mest för sig själv. De tre musikaliska funktionerna bidrar till kontrastrikedomen i verket. Målet har varit berättarflyt, variation och ett engagerande förlopp.

Musikerna i *Sjärens rening*

Signatur med Ritornell (3 ggr)⁵ – tredelad musik med en välartikulerad figur i unison oboe och klarinett, mjuka ackord i legato och en rörlig violinmelodi. Den används alltid som signatur och bakgrund till programpresentationen (Ex. 1-2).



Ex. 1: Signatur



Ex. 2: Ritornell till programpresentationen – utsnitt

Signaturvariation (2 ggr i Børre) – i Børre-avsnittet varierar signaturen och utvidgas till en blåssats.

Listmusik (2 ggr) – skalarörelser ner och upp från a till a i oboe, harpa och stråkar som ackompanjemang till listorna.

Bilmusik (3 ggr) – 'nyenkel' hierarkisk sats i storslagen orkestrering med en långsam violinmelodi på toppen (Ex. 3).

⁵ Antal förekomster avser den egentliga operan där avannonsmusiken inte ingår.

Operans dubbla tidsförlopp

Ex. 3: Bilmusik – utsnitt

Krocketmusik I – Verkets enkla grundmotiv består av en mängd sextondelsfigurer som kombineras i en polyfon sats med många tempi (Ex. 4).

Krocketmusik II med fanfar (4 ggr i två avsnitt) – mer homofont varierat sextondelsmotiv, avslutas med brassfanfar och klarinett- och harprörelser i mellanregistret (Ex. 5).

Ex. 4: Krocketmusik – utsnitt

Ex. 5: Fanfar – utsnitt

Passacaglia hörs första gången till "Problemet med tiden", sedan till varje resumé och till broderns berättelse under högplatån (6 ggr). Passacaglian bildar en slinga av 3x3x3 ackord som återvänder till utgångspunkten och kan pågå utan slut. Höga stråkmelodier sätts mot ackorden (Ex. 6).



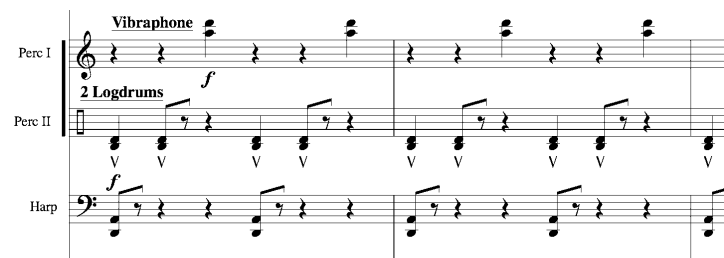
Ex. 6: Passacaglia – utsnitt

Ballad (om en god värld): Är jag en kärnkarl? – Första gången spelas den i sin helhet och balladens andra del tas om. Under högplatån delas balladen upp i två delar. – Del 1: hornmelodi mot harpa och stråkar (Ex. 7). Del 2: kromatisk melodi i trumpet och stråkar förs fram till emfatiskt, bortdöende slut.



Ex. 7: Ballad – utsnitt

Bultbrädemusik (görs alltid i anslutning till passacagian och med bultbräda som pålägg: 5 ggr). – Efter en händelserik inledning med synkoperat trombonmotiv fortsätter musiken på ren rörelseenergi (Ex. 8).



Ex. 8: Bultbrädemusik – utsnitt

Faxmusik (1 gång inför bilköpet). – Utgör variant på krocketmusiken och uppdelas i två helt olika slags satser som växelspelar under faxdialogen mellan Berättarjaget och Brodern (Ex. 9).



Ex. 9: Faxmusik – första delen

Liseklanger (1 gång under Lise-avsnittet och 2 ggr under dialogerna) – Långsamma klanger ramar in Lises två sånger. En del är augmentationer av motiv från Lises cantabile (Ex. 10).



Ex. 10: Liseklanger

NYC-marschen (1 gång i samband med invitationen till NYC) – Marschen är ytterligare en variant av krocketmusikens enkla grundmotiv (Ex. 11).



Ex. 11: NYC-marschen

Frisbeemusik (2 ggr, först under leken med frisbee i New York, andra gången som musik till bilkörning under högljudda) – 'Skön rörelse' är föredragsbeteckningen på en sats i 12/8 som utgör motsatsen till krocketmusikens strikta 4/4; Maluma i förhållande till Takete (Ex. 12).⁶



Ex. 12: Frisbee-musik – utsnitt

Dessutom finns fem *arior* eller sånger, med unikt material: **Broderns sång** (Ex. 13), **Børres sång** (Ex. 14), **Lises cantabile** (Ex. 15), **Lises cabaletta** (Ex. 16) och **Berättarjagets sång** (Ex. 17). **Tersetten** är en variant av Lises cabaletta.

⁶ Orden Maluma och Takete är skapade av den tyske gestaltpsykologen Wolfgang Köhler. I boken *Gestalt Psychology* från 1929 undersökte han hur människor associerade de två orden till en rund och en kantig figur. 90% associerade Maluma med den runda figuren.



//



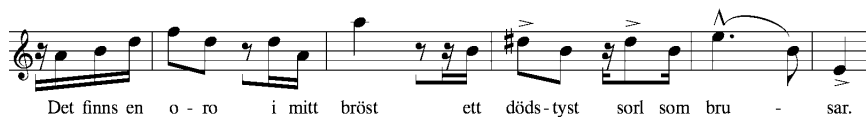
Ex. 13: ur *Broderns sång*



Ex. 14: ur *Børres sång*



Ex. 15: ur *Lises cantabile*



Ex. 16: ur *Lises cabaletta*



Ex. 17: ur *Berättarjagets sång*

Musiken till *Själens rening* består alltså av 18 olika musiker varav 13 i orkesterdräkt. Den helhet jag söker kan inte åstadkommas med tematisk enhetlighet. I alla fall är musikalisk enhetlighet inte ett viktigt kriterium för att skapa helhet i en opera. *Kontrast* är ett viktigare råmaterial i opera än *likhet*. Även om jag understryker kontraster - nas betydelse så existerar viss enhetlighet. Det som bidrar mest till musikalisk likhet är det enkla grundmotivet i sextondelar. Jag har själv sett detta motiv som en musikalisk parallell till Berättarjagets naiva karaktär.

Operans dubbla tidsförlopp

Bakgrund

Musikdramatisk bakgrund: Dahlhaus

... weil sowohl die Musik als auch die Sprache in der Oper Funktionen des Dramas sind: eines Dramas, von dem man, ohne einen begrenzten Dramenbegriff zu dogmatisieren, zumindest sagen kann, daß in ihm die szenisch-gestischen Momente nicht weniger bedeutsam als die musikalisch-sprachlichen sind.⁷

Entscheidend sei [demnach] in der Oper, sofern sie ganz sie selbst ist, nicht das gedachte und imaginierte, die innere Haltung jenseits der sichtbaren Aktion, sondern ausschließlich das Greifbare und Präsenze: nicht die Sprache, sondern die Szene, nicht die Logik der Handlung, sondern die Drastik der Situation, nicht das reflektierende Bewußtsein, das den szenischen Vorgang mit der Erinnerung an Früheres und der Erwartung von Späterem verknüpft, sondern das im Augenblick befangene, in ihm aufgehende Gefühl.⁸

Medan instuderingen av min andra helaftonsopera *Der Park* pågick på Hessisches Staatstheater våren 1992 tillbringade jag mycket tid i Wiesbaden. I en av stadens väl-försedda boklådor fann jag *Vom Musikdrama zur Literaturoper* av den tyske musikvetaren Carl Dahlhaus. Jag läste den med stort intresse. Det blev början på mina studier i musikdramaturgi, ett ord jag då inte kände till.⁹ Dramatikern Botho Strauss, som skrivit den pjäs på vilken *Der Park* byggde, kom från Berlin till Wiesbaden för att se föreställningen. I början av sin karriär arbetade Botho som dramaturg på Schaubühne i Berlin. Han kom med en kort antydan om att första akten kanske borde vässas dramaturgiskt. Att jag inte förstod vad han åsyftade sådde ett frö hos mig: jag måste sätta mig in i dramaturgi! Två händelser 1992 resulterar 19 år senare i en avhandling i musikdramaturgi.

Ovanstående två citat av Carl Dahlhaus anger en viktig del av den här avhandlingens utgångspunkt. I opera är sång och musik, handling och text och allt det visuella funktioner för att ett drama ska bli ett verkligt *musikaliskt* drama. Jag presenterar i denna avhandling ett verktyg, steganalys, som klargör hur dramaturgin fungerar i

⁷ Carl Dahlhaus: *Vom Musikdrama zur Literaturoper*. 1989, s 11-12.

⁸ Ibid, s 294-5.

⁹ I mars 2011 fick jag 519 resultat på *musikdramaturgi* i Google. 2002 var det ett fåtal.

opera. En egenhet hos opera är att det sceniska uttrycket av sång, gestik och affekt skapar det Dahlhaus kallar absolut närvarokänsla. Opera, till skillnad från teater, framställer inte förflutet eller framtid utan uppfylls av det uttänjda ögonblickets känsla. Det är musiken, när den förbinds med handling, som ger musikdramatik denna enastående upplevelse av närvaro.

För att sätta dessa tankar i spel bygger avhandlingen på komponerandet av en bilradioopera, *Själen rening genom lek och skoj*. Den tar operan till en ny arena, bilradio. Det visuella, som är en avgörande del i opera, får en annan funktion i en bilradioopera. Jag har också tagit hänsyn till att en opera som ska fungera i bilen måste mixas på ett annat sätt än klassisk musik normalt gör. Dessutom har formen påverkats av att man ska kunna komma in var som helst i verket och på kort tid bli fångad och följa med i berättelsen.

Bilradiooperan och framställningen av musikdramatisk teori kommer ömsesidigt att belysa varandra.

Musikalisk bakgrund: Boulez-Cage

Efterkrigstidens musik dominerades av tonsättare som Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen och John Cage. *The Boulez-Cage Correspondence*¹⁰ är en läsvärd bok från den nya musikens mytiska epok efter andra världskriget. De två kompositörerna är nära vänner och i deras brevväxling kan man tydligt känna den drivkraft som präglade tidens avantgardism. Men det är den personliga tonen dem emellan som gör boken till något mer än ett vittnesbörd om en radikal epok. Historiskt har man mest intresserat sig för hur Boulez och Cage kom att ha helt olika uppfattning om slumpens roll i kompositionsarbetet. Men det intresserar mig inte alls här: det är hur det nya idealet för komponerande framställs som attraktivt.

Cage introducerade för Boulez ett nytt sätt att se på musik, nämligen som ljudkomplex och inte harmoniskt; Cages preparerade piano ställer individuella, oförmedlade klanger intill varandra. När Cage skriver för orkester kan han i förväg definiera en mängd olika klanger som skrivs in i ett ruttmönster. Musiken ges av rörelser från ruta till ruta, styrda av slumpoperationer eller andra regler. Både ruttmönstret, som blir en förebild för seriell organisation, och de oförmedlade klanger som undandrar sig ett harmoniskt sammanhang, påverkar Boulez i hans utveckling av totalserialismen. Jag ska inte gå in på det som skiljer Boulez och Cage åt. Vad jag vill framhålla är hur de rumsligt organiserade, självständiga klangerna blir helt grundläggande i den nya musikens *sound*. Boulez och Cage uttrycker på var sitt sätt hur avgörande det är att bryta upp kontinuiteten och sammanhanget tonerna emellan. Det som blir kvar är en organiserad eller slumpartad växling mellan fristående ljudkomplex och tystnad.

When Cage got rid of the twelve-tone series, a strongly characterized rhythmic structure became necessary to him as a support for the musical argument. John Cage came to the conclusion that in order to build this construction, a purely formal, impersonal idea was required: that of numerical relations.¹¹

¹⁰ Utgiven av Jean-Jacques Nattiez. Cambridge University Press, 1995.

¹¹ Ibid, s 31. Boulez introducerar John Cages *Sonatas and Interludes* för preparerat piano, 1949.

Cage avvisar harmonik som ett strukturellt medel att hålla ihop en komposition och sätter tidslängder – snarare än rytm – i dess ställe.

Schools teach the making of structures by means of classical harmony. Outside school, however (e.g., Satie and Webern), a different and correct structural means reappears: one based on lengths of time.¹²

Atonality is simply the maintenance of an ambiguous tonal state of affairs. It is the denial of harmony as a structural means. The problem of a composer in a musical world in this state is precisely to supply another structural means, just as in a bombed-out city, the opportunity to build again exists.¹³

Rhythm in the structural instance is relationships of lengths of time.¹⁴

Det är denna syn på musik och komponerande jag har vuxit upp med. Det som klingar rumsliggörs helt och hållet, just för att bryta den oönskade, hörbara kontinuiteten i musik. Precis som fritt insatta toner har kallats den emanciperade dissonansen, så blir oförmedlade klanger den emanciperade harmoniken, och strukturellt indelade tonlängder den emanciperade rytmen. Musik blir inte längre en konst där ett förlopp i tiden gestaltas, utan en konst i rummet med tid som byggmaterial. Tidslängderna bildar ett mönster utifrån en abstrakt talserie.

När jag idag läser denna bok om en vänskap som ideologisk oenighet förstörde, så märker jag att ingenting av fascinationen inför den musikaliska emancipationens möjligheter finns kvar hos mig. Jag vet hur den tidens avantgarde tänkte och hur de greps av svindel inför de möjligheter och avgrunder som öppnade sig. Men det hjälper inte. Min egen musikaliska fascination väcks av *sammanhangen* toner emellan, av hur de isolerade ljudhändelserna binds samman till hela fraser, hur fraserna blir igenkännliga och spelas ut mot varandra i ett associativt nätverk som kan sträcka sig över ett helt verk. 'Tidslängder' – kan det sägas tydligare att det inte handlar om *upplevd* tid? För dem var avsaknaden av harmonisk struktur en möjlighet och för mig är den ett problem. Kontrasten mellan Cages och Boulez' ansträngningar och mina förväntningar på en ny musik av idag kan inte vara större, 60 år efter att de träffades. ...*wie die Zeit vergeht...*¹⁵

Opera är en dramatisk konstart som förutsätter en intrig. Vad säger avantgardets förgrundsgestalter om story och operans natur?

Den tyske tonsättaren Karlheinz Stockhausen uttalar sig i programmet till *Dienstag*, en av de sju operorna i hans stora operacykel *Licht*:

I mitt verk *Licht* finns det ingen berättelse, inte *ett* händelseförlopp. (s 38)

Jag vill inte framställa en story som en upplevelsekurva med musikaliska höjdpunkter på de ställen där de i berättelsen inträffar, utan det sker på grundval av Superformeln, vars tolkning av sceniska händelser alltid ger flera samtidiga processer. (*Kommentar*: Superformeln är den musikaliska idé som styr *Licht*.)

¹² Ibid, s 39. Artikel av John Cage: 'Forerunners of modern music', March 1949.

¹³ Ibid, s 40.

¹⁴ Ibid, s 41.

¹⁵ Detta är titeln på Stockhausens mest berömda artikel från 50-talet, publicerad i *Die Reihe* nr 3, 1957.

Även John Cage har skrivit ett sceniskt verk för ett operahus, *Europervas*:

In 1987, Heinz-Klaus Metzger and Reiner Riehm invited John Cage to write an opera that was intended to be an "irreversible negation of the opera as such".

(...) To John Cage, and in the tradition of Antonin Artaud, the text – or the plot – is no longer a structuring element, but a material more, on the same footing as music, acting and scenery.¹⁶

Även den engelske tonsättaren Brian Ferneyhough har skrivit en opera, *Shadowtime*. När delar av operan uppfördes i Stockholm 2006 sa han i föredraget *What is an opera?* bland annat följande:

Alla har personliga svar på frågan. Mina kunde vara: 1) Jag vet inte. 2) Vad-somhelst du tycker är en opera.¹⁷

(...) Jag ville inte skriva en opera, jag ville inte ta itu med det narrativa. 1) Språket är en uppbruten organism som har förköpsrätt till vår erfarenhet.¹⁸ Jag vill inte underkasta mig språkets kraftfullhet. 2) Jag vill inte binda ihop mina inre musikmonader med något yttre.

När jag skriver musik inrättar jag sammanhang och mening.¹⁹ Efter Walter Benjamin: Genom skrivandet konstitueras tanken. Tidens representerande form: vi har stor frihet att forma den.²⁰

När jag läser allt detta förvånas jag. Varken Stockhausen, Cage eller Ferneyhough gillar scenen. Dramatikern och poeten Lars Forssell, som jag arbetade tillsammans med i början av min musikdramatiska karriär, sa att ett tecken på dramatiskt sinnelag är att man känner sig hemma i den sceniska verkligheten. I mina exempel ovan tycks alla tonsättare uppfylla av musikens oerhörda förmåga att *ersätta* handlingen, storyn. Under mina 30 år av musikdramatiskt komponerande har min fascination över dramaturgi och storyns *möjligheter* ständigt ökat. Varför inte intressera sig för storyn och handlingen? Jag förnekar inte att det är fullt möjligt att göra sceniska verk utan en story (jag har själv gjort det).²¹ Men varför då kalla det för en opera?

Det var med citat som de ovan ringande i öronen som jag på projektstadiet kallade min avhandling för *Opera är inte musik, det är drama*. Utgångspunkten tycks mig nödvändig för att få syn på dramas betydelse för de *musikaliska* möjligheterna i skuggan av efterkrigstidens tankeklimate. När man läser citaten kan man få intryck av att musiken kommer att försvinna, i alla fall förlora sin stora betydelse, om den litar sig

¹⁶ John Cage's *Europervas* av Stefan Beyst. <http://d-sites.net/english/cage.htm>.

¹⁷ 1) I don't know. 2) Whatever you think is an opera.

¹⁸ Language is a fractured organism that pre-empt's our experience.

¹⁹ When I write music, I am constituting meaning.

²⁰ The representational form of Time: we have a great freedom to form it. (Min transkription och egna översättningar från hans föredrag.)

²¹ Inte oväntat har en minimalist som Philip Glass en annan inställning: "... det jag gjorde (med *Einstein on the Beach*), tror jag, revolutionerade inte operan, däremot skapades en annan musikalisk genre inom musikteatern som man arbetar med idag. Men det har faktiskt inte så mycket med opera att göra. I stället handlar det om ett slags experimentell musikteater där rörelse, bild, text och musik kombineras på olika sätt." (Intervju av Jelena Novak, *Nutida Musik* 1/2008). Glass är mycket medveten om när han arbetar med experimentell musikteater och när han gör konventionell opera, och har varit livligt verksam på bägge områden.

med dramats form och teknik. För min personliga del är erfarenheten den omvända. Aldrig har jag tyckt mig nå så långt med musik som när jag komponerat opera i tät förbindelse med den dramatiska framställningsformen.

Att göra opera är att kombinera handling med musik. I det följande kommer jag att koncentrera mig på musik när den utgår från musikdramaturgiskt tänkande. Jag kommer att presentera verktyg för hur man ska förstå och hitta de ställen i en opera där handling och musik samverkar optimalt. Min bilradioopera ger exempel på musikaliska möjligheter när den utgår ifrån dramaturgiskt tänkande.

Operans dubbla tidsförlopp

Forskningsområdet

Utgångspunkt och frågor

Utgångspunkten för min forskning är att musikdramatiska verk kopplar musik till handling och att det görs systematiskt och avsiktligt. Undersökningen gäller hur en sådan koppling påverkar komponerandet och sättet att tänka musik. Jag använder mitt musikdramatiska komponerande i bilradiooperan som exempel.

Ända sedan Cameratan i Florens uppfann operan²² runt år 1600 har idén att koppla musik till handling varit levande. Aristoteles *Poetik* var den självklara förebilden för Cameratan²³, dels för att den band samman drama och musik, dels för att den betonade *mimesis*: ”formen är dramatisk, inte berättande”.²⁴ Musiken i opera är knuten till handling i en överväldigande mängd verk²⁵ och jag komponerar själv så. Handlingen ger situationer som musiken förhåller sig till. Dessutom kan musiken själv driva fram handlingen och situationer uppstå enbart på grund av musiken. I den nykomponerade bilradioopera som jag ska exemplifiera med, följs musik och handling åt i rätt hög grad. Handlingen ger musiken dess ämne och målinriktning. Men att handlingen framställs i ett medium där den visuella dimensionen saknas gör musiken än mer betydelsefull för lyssnarens fantasi.

Det finns en djupgående skillnad mellan musik och handling. Musik kräver tid för att etablera sin karaktär, medan en händelse på ett ögonblick kan ändra förutsättningarna. När Berättarjaget i *Själen rening* hittar bultbrädan på Brio-hyllan i leksaksaffären utgör denna upptäckt en ögonblicklig skillnad mellan det som lett fram till hyllan och allt som följer. I musiken tar jag däremot ’hand om’ bultbrädan och låta den klangligt leva vidare för att den ska få sin rättmätiga plats i lyssnarens medvetande.

När musik och handling som två tidliga konstarter ömsesidigt förutsätter varandra får det följder för både teori och praktik – och det vill jag visa. I teorikapitlet står *förloppet* och dess natur i centrum. Att utgå från förloppet påverkar uppfattningen om både drama och musik. De verktyg för musikdramatisk förståelse som presenteras är utvecklade i min egen praktik som operatonsättare. Tankegångarna om musik och handling provas på min bilradioopera.

²² D Kimbell: *Italian Opera*, s 55. Cameratans avsikt var att återuppliva det antika dramat. Resultatet blev en ny form av sång, *stile rappresentativo*, det uttrycksfulla recitativet, som gjorde det möjligt för människor att vokalt ge en rollfigur liv och därmed även uttrycka sig själva på ett helt nytt sätt. Själén gav sig tillkänna genom sång – en äkta renässanstanke som gjord för att födas just i Florens.

²³ Ibid, s 34-36.

²⁴ Aristoteles, kap 6 (1449b).

²⁵ Allt som kallas opera har inte handling, jfr kapitlet ”Musikalisk bakgrund”. Det här är ingen generell tolkning av alla tänkbara sceniska uppföranden med musik, jag koncentrerar mig på verk som innehåller musik till handling. Det betyder t ex att performances med ett fritt förhållande mellan musik, text och visuella element faller utanför. I musik *utan* handling kan rent musikaliska avsikter bestämma *allt*. Det finns också operor där *texten*, snarare än handlingen, bestämmer all musik. Det kallar jag recitativopera.

Inom forskningsområdet blir dessa frågor vägledande för min slutdiskussion:

1. I opera länkas musik till handling. Vad innebär det att kombinera *två förlopp* som har så skilda verkningssätt?
2. Vad vinner man på att exakt peka ut *steg*, de knutpunkter som förbinder handlingens moment med musikens förändringar?
3. Hur påverkar *dramaturgens logik* det musikaliska tänkandet?
4. Vad gör musik med lyssnarens *förståelse* av handlingen i ett drama?
5. Musik som följer en handling komponeras *under andra förutsättningar* än konsertsalsmusik, men vad får det för konsekvenser? Kan man som lyssnare upptäcka *skillnaden* mellan musik till handling och konsertsalsmusik utan att känna till att det existerar en handling?
6. Hur påverkar musikens rytmiska *kontinuitet* lyssnarens uppfattning av händelseförlopp i opera?
7. Vad får det för musikaliska konsekvenser om tonsättare odlar en *'kontrastens estetik'*?

Ursprungligen väcktes mitt intresse för musikdramaturgi av hur annorlunda musik komponerad till handling är jämfört med konsertsalsmusik och att det sällan uppmärksammas. Frågorna är till för att ringa in forskningsområdet och söka svar där det gör skillnad att det finns en story som framställs samtidigt som musiken utformar livsvärlden.

Syfte och metod

... I have always been dead set against: seeing how it is *done*;
whereas I have always helped people to see: what it *is!* ²⁶

En forskare tar reda på vilken metod som lämpar sig bäst för att systematisera kunskapsinhämtandet och uppfylla syftet med forskningen.

Metodrikedomen inom forskning är iögonenfallande.²⁷ När vi som första doktorandkull i början av studierna på Musikhögskolan i Malmö 2004 läste igenom vad som fanns publicerat på svenska om konstnärlig forskning,²⁸ var det två saker som slog mig. Det ena var oenigheten om vad konstnärlig forskning innebär, det andra att flera skribenter ändå gärna ville tala om vilken metod som var lämplig i konstnärlig forskning. Man anar svårigheten att få grepp om karaktären på den konstnärliga forskningens kunskap.

Det kommer att ta lång tid innan det finns en allmän överenskommelse om vad konstnärlig forskning är och hur den ska bedrivas.²⁹ Konsten som område är vittomfamnande – redan mängden av konstarter visar på svårigheten att avgränsa. Det är därför en omöjlig uppgift att renodla *en* särskild metod för konstnärlig forskning.³⁰ Men några frågeställningar och problem från min egen erfarenhet vill jag ta upp. Jag kommer att hålla mig nära den överblick som Henk Borgdorff ger i artikeln *The Debate on Research in the Arts*.

Avgörande är att arbetet utgår från något som den forskande konstnären behärskar för att ny kunskap ska kunna identifieras och förmedlas. Det är nödvändigt att klargöra vad det är som ska undersökas och att avgränsa uppgiften. För egen del intresserar jag mig för varför min musik blir bättre när jag skriver opera jämfört med när jag skriver annan musik. Frågan pekar mot skillnaden mellan konsertsalsmusik och opera, betraktad ur tonsättarens perspektiv. Jag tvivlar emellertid på att opera blir bäst förstådd som en musikalisk konstart. Ett drama med musikalisk förmedling är en bättre utgångspunkt. Jag inkluderar inte all scenisk musik i begreppet opera; i enlighet med vedertagen uppfattning måste en opera omfatta en handling, en story. Själv åstadkommer jag mer varierad och innehållsrik musik med story än utan. Då infinner sig frågan vad som är så speciellt med att komponera samman musik och story i en mu-

²⁶ Brev 27 juli 1932; Arnold Schoenberg, *Letters*, övers. Eithne Wilkins and Ernst Kaiser, red. Erwin Stein (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1987), s 164.

²⁷ Alvesson/Sköldberg: *Tolkning och reflektion* ger en mängd exempel på forskningsmetoder, framförallt från samhällsvetenskaperna, som nog i vissa fall kan fungera för konstnärlig forskning.

²⁸ Henrik Karlsson (2002), Lind & Wadensjö (2004), Karlsson (2004) och Johansson (2002).

²⁹ Under slutredigeringen av detta manus har det kommit en bok som tar upp frågan: Biggs & Karlsson: *The Routledge Companion to Research in the Arts*.

³⁰ I *Positioning Artistic Research*, ett föredrag av Henk Borgdorff i Reykjavik 3 oktober 2008: "There is no distinct, exclusive methodology for artistic research."

sikdramatisk helhet. Enlig min uppfattning är musik och handling reciproka enheter; handlingen för till musik och musiken för till handling. Detta är min hemmabana, sådant behärskar jag. Trots det kan jag inte i någon mer bestämd mening definiera *hur* story och musik hänger ihop, *vad* som händer med musik och story i en opera och *varför* det för min egen del fungerar. Syftet med denna undersökning är att söka svar på dessa frågor. Jag lägger särskild tonvikt vid den första av de tre frågorna – detta med utgångspunkt från min egen praktik som operatonsättare.

Med konstnärens rätt väljer jag att komponera något som verkligen passar mig. Det är personligt motiverat men inte godtyckligt valt. Som konstnärlig forskning skulle projektet vara meningslöst om det inte hade sin grund i egen erfarenhet.

Jag skriver en opera och med den som utgångspunkt presenterar jag verktyg och tankar som är väsentliga för hur story och musik hänger samman. Hur långt den generella giltigheten sträcker sig för den kunskap jag får fram är oklart. Aristoteles skrev en poetik som är giltig än i denna dag. Andra motsvarande verk har haft betydligt kortare räckvidd. Detta har eftervärlden avgjort. Jag är klar över att jag ingår i en lång tradition av operatonsättare. Detta ingår i mitt vetande och framgår också av framställningen utan att traditionen för den skall presenteras systematiskt. Jag har redan avgränsat mig från kolleger som har *sina* utgångspunkter vilka emellertid inte har relevans för min egen fråga.

Min egen bilradioopera är föremålet för undersökningen. Verket är komponerat så att story och musik hänger ihop. Men det är inte operan som fullbordat objekt som ska studeras, utan verket som försiggående tillblivelse. Frågan om vilken slags kunskap som finns att hämta i projektet får avhandlingen visa. Utifrån min egen praktiska verksamhet som tonsättare gör jag iakttagelser som jag fortlöpande ställer i relation till den teori som jag uppfattar som passande för det studerade objektet. Mötet mellan praktik och teori genererar nya perspektiv som bildar grund för ny kunskap. Så kan min metod beskrivas.

Henk Borgdorff frågar hur konstnärlig kunskap skiljer sig från annan kunskap. I sin utgångspunkt är den ju vitt skild från det mesta annan framforskad kunskap, eftersom den emanerar ur något man själv gör och vars avsikt framförallt är estetisk.

Mitt tillvägagångssätt blir att läsa och tänka. Jag använder hellre begreppet tänka än reflektera. Visserligen betyder reflektera att 'tänka igenom' men den andra betydelsen, 'återkasta ljus', lyser igenom och stör... Det aktiva i verbet tänka har jag fäst mig vid. Jag har funnit några centrala texter som mitt tänkande har cirklat kring under hela forskningsprocessen. Att läsa perspektivgivande texter och sedan rikta blicken på det man behärskar är grundläggande för att forska och förstå. Det betyder att den Musikdramatiska dagbok jag fört under arbetet enbart använts för att få svar på konkreta frågor, som ett slags minnets korrelat. Dagboken har under kompositionsarbetet utgjort ett verktyg för mig som tonsättare.³¹ Konstnärligt arbete är till sin natur sökande, med den estetiska känsligheten som stigfinnare. Vetenskaplig forskning och konstnärligt arbete har avgörande likheter i det att båda bygger på en kreativ, ständigt omprövande process.

³¹ En redigerad dagbok från arbetet med min första helaftonsopera *Christina* utgavs 1986.

Vad är det man undersöker i konstnärlig forskning?

Alternativ 1: Är den konstnärliga verksamheten i sig objektet för konstnärlig forskning? Alternativ 2: Består forskningen i utvecklandet av teorier och verktyg för den konstnärliga verksamheten?

Dessa alternativ ställde Stefan Östersjö, min meddoktorand, upp medan han läste en vildvuxen text om metodfrågor.³² Jag hade i min text redogjort för den amerikanske ljuskonstnären James Turrells arbete med ädelgaser för att uppnå specifika, och i förlängning därav mycket övertygande, konstnärliga resultat. För Stefan var det alternativ 1 som var centralt och han hade varit övertygad om att jag som utövande konstnär själv menade det, men upptäckte att så inte var fallet.

Bägge alternativ är giltiga forskningsinriktningar, men rent instinktivt har det andra alternativet alltid varit självklart för mig.

Mitt mål är inte att studera kreativitet, utan att *vara* kreativ. Det finns ingen given motsättning mellan forskarens önskan att förstå och förklara, och skaparens önskan att åstadkomma något som fascinerar en lyssnande människa. Ett konstverk kan verka på ett sinnligt, intellektuellt och existentiellt plan och samtidigt befordra vetgirighet och insikt. Målet är mästenskap, att bemästra de tekniska problem som hämmar realiseringen av idéer och få idéer som låter konstnärliga principer växa vidare i enskilda verk. Man kan se det som tre domäner i konstnärskapet.

Den *första* domänen är den allmänna, teoretiska förståelsen av en konstforms egenart. Aristoteles *Poetik* ger t ex uttryck för förståelsen av dramats väsentliga kategorier. Den *andra* domänen är konstutövarnas och utgör en blandning av praktik och teori. Den innebär teknisk behärskning av uttrycksmedlen, idéutveckling och personliga bidrag till en gemensam erfarenhet. Den *tredje* domänen är personlig och gäller utförandet av enskilda konstverk som kan överskrida de normer som de andra domänerna tycks upprätta. De tre domänerna hänger samman, men första och tredje domänen förutsätter inte varandra med någon nödvändighet. Man kan ha full teoretisk förståelse utan att skapa väsentliga enskilda verk, och omvänt. Men inget hindrar en från att utöka sin teoretiska förståelse för disciplinen och ändå verka som konstnär.

19 år gammal tillbringade jag en hel vecka tillsammans med den danske tonsättaren Per Nørgård. På stora papper kunde jag se hans idéer växa fram i ritat skick med fortlöpande kommentarer, även av mig i blygsam skala. Det var en blandning av den första och den andra domänen Nørgård befann sig i när han ritade och berättade för mig. Det är ingen tvekan om att jag bevittnade kreativitet i dess rena form. De verk som följde (tredje domänen) kunde jag utan problem relatera till de idéer vi pratat om, men de hade med fantasins hjälp fortsatt att växa till personliga verk: *Turn, Singe die Gärten, Symfoni nr 3*. Min inblick i idéarbetet uttömde inte verkens betydelse, de var helt enkelt större. Det fanns en svart låda som tog de ursprungliga idéerna till en oförutsedd nivå; en oförtruten kreativitet som tog dem ända fram till självständiga verk, rikare än idéerna lät ana. Idéerna Nørgård skisserade på de stora pappren var *nödvändiga* för att skapa just de här verken, men ändå inte *tillräckliga* för att förutse eller förklara verkens tillkomst. Jag bevittnade hur Nørgård arbetade – han dolde

³² *Chronem och morfem*, 2005, ej publicerad.

inget – och det visade att arbete inom alla tre domäner lönade sig. Det är ”the fire in the mind”³³ som utgör kreativitetens hemlighet.

Alternativ 2 – att utveckla verktyg och teorier – det är att blottlägga tankegångar och föreställningar inom den andra domänen som sedan får betydelse i den tredje. Det var teorier och verktyg jag såg Nørgård utveckla och det ville jag själv göra. Kanske är det vad Gadamer avser när han säger: ”Det är hermenevtikens [*sic*] uppgift att klarlägga detta förståelsens under, som inte består i en hemlighetsfull kommunikation mellan själar utan är delaktighet i den gemensamma meningen.”³⁴ Det var delaktighet i en gemensam mening jag erfor med Nørgård. Teori är aldrig detsamma som verket. Ändå är det där man kan upprätta en gemensam mening innan skapandet tar vid. Teorier och verktyg avslöjar mer om ”the fire in the mind” än aldrig så ingående studier av själva komponerandet.

Alternativ 1 vore att undersöka hur den konstnärliga praktiken ser ut; närstudera mig själv medan jag komponerar musikdramatik.

Skulle det vara möjligt att närmare undersöka hur jag gått tillväga i den tredje domänen, komponerandet av *Själels rening*? Jodå. Jag har 160 separata partiturfiler från kompositionsarbetet och mer än 350 dagboksanteckningar från hela avhandlingsarbetet i Musikdramatisk dagbok som jag inte har utnyttjat särskilt mycket. Det är fascinerande att följa en tonsättare som steg för steg arbetar sig fram mot det överblickbara verket medan det pågår. Men om jag *i efterhand* försöker beskriva processen skulle det kännas som att göra verket på nytt, men i verbal form. Dessutom dyker det upp idéer när verket är klart som kommer till synes först då. Skisser behöver inte alls vara representativa för det arbete som gjorts. Det är svårt att i dem ens ana vad som varit avgörande i valsituationerna och vilka val som varit avgörande. Däremot kan man få svar på konkreta frågor om tidpunkt och satsarbete. Men hur ska en lyssnare kunna upptäcka att musikverket innehåller ett omfattande idéarbete från det jag kallar den första och andra domänen? Hur ska den som studerar nottexten kunna sluta sig till mitt intresse för Bergsons fortvaro och Aristoteles poetik, utan att jag upplyser om det *utanför* nottexten? Praktiken är inte enbart praktisk även om det ser så ut. I mitt fall har behovet efterhand ökat att precisera de till en början vagt uttryckta idéerna bakom min musikdramatik. Jag vill så tydligt som möjligt i ord beskriva de omständigheter i musikdramatik som är avgörande.

Det är svårt att beskriva den skapande fantasin.³⁵ Alla försök att komponera något vackert, roligt, subtilt, tankeväckande, långsökt, djupsinnigt, slående eller vad det kan vara; allt finns i det fullbordade verket och det kan lyssnaren njuta av, vägra att ta till sig eller missa, allt efter eget skön. Men att peka ut detta känns lika olustigt som att förklara vitsar. En viktig aspekt är den verbala förklaringens klumpighet i förhållande till den musikaliska formuleringens dansanta elegans. En annan är motsättningen mellan orden som jag använder för att klargöra mitt syfte och den grundläggande ordlösheten i musikupplevelsen och även i komponerandet själv. Det är utomordentligt svårt att relatera ordlös erfarenhet till den begreppsliggjorda. *Tyst kunskap* är ett

³³ Citat från George Rochberg i essän ”L’envoi” i boken *The aesthetics of survival*.

³⁴ H G Gadamer: ”Om förståelsens cirkel” i *Filosofin genom tiderna. Filosofiska strömningar efter 1950*. Utgivna av Konrad Marc-Wogau (1980) s 327.

³⁵ ”Studiet av skaparprocessen, är ytterst ömtåligt. Det är faktiskt omöjligt att utifrån iaktta dess inre förlopp.” Stravinskij: *Musikalisk poetik*, s 36.

försök att belysa det obelysta. Samtidigt understryker själva begreppet att omfattande och viktig kunskap inte kan begreppsliggöras. Borgdorff talar om tyst, underförstådd eller praktisk kunskap som ett samlat begrepp – och man kan lägga till kunnande-i-handling.³⁶ Tyst kunskap får täcka allt från kunskap som inte brukar formuleras, men som överförs i praxis, till det som är genuint omöjligt att förmedla. De teorier jag presenterar, de verktyg jag använder, de är alla en form för hjälpmedel för förståelsen av fenomen i musikdramatik som omvandlar relativt tyst kunskap till en mer explicit kunskap. Känslan av att det viktigaste förblir utsagt är ändå väldigt stark, samtidigt som min lust att klargöra det så långt det går är lika stark. Denna kunskap är inte irrationell, bara svår att begripliggöra.³⁷ Till det kommer avståndet mellan den andra och tredje domänen som jag beskrivit. Den skapande fantasin är avgörande i språnget från praktik till verk.

Därutöver måste man ge utrymme för konstnärlig förmåga, som inte är samma sak som tyst kunskap i ovanstående mening. Förmågan att göra ett välgjort musikdramatiskt förlopp är en sak, huruvida det dessutom är konstnärligt givande en annan.

Grovt sett finns två alternativ för konstnärlig forskning. Det ena är att den konstnärliga verksamheten i sig beforskas, det andra utvecklandet av teorier och verktyg för konstskapandet. För mig är verktyg, teorier och förståelse av grundvalarna för musikdramaturgin viktigare än hur den dagliga konstnärliga verksamheten går till.

Konstnärlig forskning enligt Borgdorff i förhållande till egna erfarenheter

The Debate on Research in the Arts av Henk Borgdorff försöker bringa ordning i de olika formerna av konstforskning. Han skiljer på "(a) research *on* the arts, (b) research *for* the arts and (c) research *in* the arts." Det första är t ex musikvetenskap, det andra är forskning som är i konstskapandets tjänst, t ex speltekniker och hjälpmedel. Det tredje är det mest omdiskuterade, 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. Utifrån Borgdorffs tre kategorier tillhör mitt intresse för utvecklandet av musikdramatiska verktyg den andra kategorin. Till en kompositorisk praktik hör även vissa övertygelser och föreställningar, formulerandet av dessa tillhör tredje kategorin. Dock gör jag åtskillnad på subjekt och objekt, dvs mig själv och mitt komponerande, även om distansen inte är av samma grad som den externe forskaren har till sitt objekt. Sin definition av den tredje kategorin avslutar Borgdorff:

³⁶ Borgdorff, s 14f och Kristersson, s 32.

³⁷ Borgdorff tar upp detta problem i artikeln, s 14f. Han menar att fenomenologi, hermeneutik och kognitionsvetenskap analyserat den typ av kunskap som förkroppsligas i konst. Det är möjligt, men denna kunskapstyp är mer angelägen för kunskapsteoretiker som vill förstå än för konstnärer som vill göra bättre verk. Jag misstänker att det centrala ordet 'förkroppsliga' döljer mer än det förklarar. Kan den förkroppsligade kunskap som finns i *Sjärens rening* upptäckas av en kunskapsteori? Det enda möjliga är att artikulera kunskapen efter bästa förmåga. Jag har redogjort för den metod jag anser bäst. Den liknar Nørgårds sätt att uppenbara insikter för mig.

Concepts and theories, experiences and understandings are interwoven with art practices and, partly for this reason, art is always reflexive. Research in the arts hence seeks to articulate some of this embodied knowledge throughout the creative process and in the art object.

Min kommentar: självklart är min förståelse av musikdramaturgi i varje ögonblick avgörande för komponerandet, men jag är tveksam till om komponerandet "*artikulerar* det förkroppsligade kunnandet i konstverket själv". Teorikapitlet är tillkommet för att artikulera ett bakomliggande kunnande som konstverket förutsätter men som jag inte förmått uttrycka förrän jag gjort det till objekt för konstnärlig forskning. Men betyder det verkligen att konsten i sig själv är reflekterande: "art is always reflexive"? Jag tvivlar. I praktiken är det svårt att skilja de två sista av Borgdorffs kategorier åt. Däremot kan man lätt skilja på de två alternativ som jag diskuterade med Stefan Östersjö om eftersom de ger forskningen dess inriktning.

Det hjälper inte att den konstnärliga praktiken är genomsyrad av erfarenheter och övertygelser, eftersom den inte är formulerad så att andra kan ta del av resultaten av forskningen. En kunskap som varken kan formuleras som idé eller diskurs är svår att utnyttja.³⁸

Om Borgdorff menar att forskningen kan lyfta fram tankar som finns implicit i verket, så menar jag att det kräver större ansträngning för att ta fram dessa tankar än han förutsätter. Jag vill omformulera citatet av Borgdorff ovan sålunda:

Tankar och teorier, erfarenheter och förståelse är tillstädes i konstutövning, men det krävs *mer* än praktik för att konsten ska få kallas reflekterande. Konstnärlig forskning kan bli ett sätt att artikulera ett dolt kunnande i konstutövningen och konstverket själv. Forskningen kan formulera konstutövningens tankegångar, granska hur de utmyntas i konstverket och reflektera över detta.

Detta är en erfarenhet från mitt eget konstnärliga forskande: vi klarar oss inte undan orden fast konst inom sin egen sfär gör det. Konstnärlig forskning sätter konstnärens reflektionsförmåga på prov. Den form för förstående kritik som utövas inom den vetenskapliga kunskapsproduktionen kommer att gagna konstnärer inom konstnärlig forskning. Konstnärers självförståelse och tankegångarnas relevans mår väl av att bli föremål för diskussion.

Av de tre domänerna i skapandet är den tredje domänen friheten i det enskilda konstverket. I den refererade diskussionen med Stefan Östersjö talade jag om 'den konstnärliga *verksamheten*' men undvek att nämna att målet är att förstå hur enskilda konstverk blir till. Då lämnar man forskning som förståelse av allmänna principer och går över till unika företeelser.

Det finns en avgörande sak, besläktad med fantasin, som sällan tas upp och ofta tas för given: skapandet. Först finns det inget, sedan finns det något. Detta lika enkla som förbryllande faktum kanske kan undvikas inom andra forskningsområden, men inte i konstnärlig forskning. Tolkning är inte möjligt på det som *blir* till, utan först på det som *är*. Att ett konstverk blir till i ett sammanhang är inte detsamma som att sammanhanget är en *tillräcklig* förutsättning för tillblivelsen, bara *nödvändigt*. Själva

³⁸ Borgdorff, s 15: Den kunskap som konst förkroppsligar är "cognitive, though nonconceptual; and it is rational, though nondiscursive."

skapandet är inte tolkning, utan tillblivelse. Jag *tolkar* inte Loes text, jag *skapar* ett musikdramatiskt verk. Skapandet är det ursprungliga i det som är den konstnärliga forskningens ontologiska fråga. Upplevelsen av tillblivelsens förlopp är ursprunglig och reflektionen *efter*-tanke. Jag förstår inte vad som skulle kunna upphäva barriären mellan förloppets livfulla gest och eftertankens dissekerande blick. Skapande är liksom fantasin ett engångsförlopp. Kan man försöka att gå igenom samma förlopp en gång till? Tyvärr är det motbjudande. Inget är värre än att behöva komponera om det som förlorats, t ex i en datorkrasch. Blandningen av förtvivlade försök att minnas vad man en gång gjort och spontana utbrott av äkta skapande som för bort från det förlorade är mycket frustrerande. De verk man komponerat är som ingjutna i glas i tiden och förblir i det förflutna; tolkningen av verken kommer alltid efter själva skapandet. Inget kommer någonsin att kunna upprepas. Kanske kan inte forskning göra skapandet rättvisa, men ändå frilägga föreställningar som driver skapandet.

Förklara och förstå

Begreppsparet *förklara* (*Erklären*) och *förstå* (*Verstehen*) är välkänt.³⁹ "I humanvetenskaperna *förstår* man meningen med något, medan naturvetenskaperna *förklarar*."⁴⁰ Förklaringar innebär nödvändighet eller regelbundenhet mellan orsak och verkan (*kausalitet*). Förståelse innebär att klarlägga syftet med mänskliga handlingar (*teleologi*). Meningen med något har fler utgångar än förståelse eller förklaring, man kan ge en *tolkning* också (*hermeneutik*). Och tolkningen kan påbörja en ändlös kedja av tolkningar. Men tolkningsmodellen är svår att använda för en upphovsman, för han eller hon *skapar* verket. Först finns det inget, sedan finns det något.

Ska jag försöka *förklara* hur bilradiooperan kommit till eller *förstå* avsikterna? Det lär bli omöjligt att finna en allmän anledning, som vore det en naturlag, till att en tonsättare som får en musikdramatisk beställning från Musikradion och Radioteatern gör en bilradioopera. Även om det finns gott om orsaker, som jag kan redogöra för, till varför det blev en bilradioopera, och att den ser ut som den gör, så blir det en förklaring av ganska svagt slag. Man kan också fråga sig om den har något allmänt förklaringsvärde. Ändå är det inte ovanligt att tonsättare säger att verket av nödvändighet måste bli just som det blev och då liknar det ju en förklaring.

Förhoppningarna är större om att finna syftet (avsikten eller meningen) med mitt arbete. En avsikt är självklar, men ändå lätt att glömma bort: det var meningen att det skulle bli en *bra* bilradioopera! Men det finns fler syften med min opera. Ett av motiven i librettot och romanen är att finna meningen med livet och att musikdramatiskt

³⁹ Johan Asplunds bok *Hur låter åskan?* är en liten bok om vetenskapsteori. Särskilt som han inte helt skiljer på vetenskap och konst eftersom det i konst kan finnas stark kunskapssträvan, även om den inte liknar vetenskapens. Asplund tar upp begreppen *förklara* och *förstå* och problematiserar motsättningen. Han menar att distinktionen dem emellan närmast är upphävd i vad han kallar normalt 'vetenskapsteoretiskt prat', eftersom empiriska och teoretiska undersökningar med ett förklarande syfte även kan bli bemötta med 'förståelse' för hur saker förhåller sig. Asplund undrar varför man inte lika gärna kan vända på begreppen? Han menar, att till den intellektuella drivkraften bakom forskandet hör en önskan både om att förstå och att förklara som inte kan uppdelas mellan naturvetenskap och humaniora. Han är också skeptisk mot hermeneutik som ett sätt att uppnå ny kunskap.

⁴⁰ *Filosoflexikonet*, Forum, 1988.

gestalta densamma i en lätt ton genom Loes naivistiska och avskalade text, och det kändes som en utmaning. En annan avsikt är att använda de elektroniska resurserna för att göra en konstmusikproduktion som kan gå att höra i bilradio och andra bullriga miljöer. Ytterligare en avsikt hänger intimt samman med den här avhandlingen: att förstå hur musik till handling skiljer sig från konsertmusik genom att tonsättaren blir än mer medveten om konststartens särart. Så förståelsen kommer in på många plan, både tekniskt och konstnärligt. Där finns mycket att göra, ändå ger föreställningen om att det i förväg skulle vara uppsatta mycket bestämda mål (förutom det självklara som står i kontraktet med Sveriges Radio) om det innehållsliga som falskt. Visst hade jag förhoppningar, men en del kom på skam. Det har funnits avsikter som aldrig utfördes och de som gör sig gällande under arbetet men aldrig fick den betydelse man trodde. Och så finns den avsikt som kommer till synes till allra sist, när verket är klart. Den ser man gärna som den slutgiltiga avsikten. Förståelse som något som står klart från början och så förverkligas, den framstår som ren eftertionalisering.

Kanske kan hermeneutiken i Gadamers mening vara till hjälp. När han i *Om förståelsens cirkel* skriver att om man försöker förstå en text så "försätter vi oss inte i författarens själsförfattning utan vi försätter oss (...) i hans mening." Förståelsens under är "delaktighet i den gemensamma meningen."⁴¹ Även om vi måste föra över den till en upphovsman i stället för en uttolkare, så bör det vara meningen med det vi gjort vi ska förstå. "Den hermeneutiska regeln att man ska förstå helheten ur det enskilda och det enskilda ur helheten härstammar från den antika retoriken ..."⁴² Man kan säga att denna regel försvagar det teleologiska perspektivet och återför förståelse till både det lilla och det stora i det konstnärliga skapandet. Det gäller både varför jag har en inspelad bultbräda och logdrums i orkestern och varför ariorna sjungs till syntkvintett och Berättarjagets monolog till orkesterkomp.⁴³ Och varför librettot är så avgörande för komponerandet och varför jag fick förlänga frisbee-episoden.

Både förklaringar, förståelse och tolkningar är möjliga vägar till kunskap. Men slutsatsen måste ändå bli att de inte känns tillfredsställande. Frågan är varför.⁴⁴ Jag gör inga anspråk på att genomlysas det gigantiska område som heter vetenskapsteori. Mitt behov är av annat slag. Jag försöker på ett principiellt plan att ha lämplig infallsvinkel till hur min bilradioopera kan ge kunskap, särskilt om det utgår från något jag själv gjort. Jag anser till och med att jag borde ha en kunskapsmässig fördel av att jag själv är upphovsman.

Inom konst kan man ofta se beskrivningar som gör klart varför ett verk *måste* se ut precis som det gör. Till saken hör att upphovsmannen själv ofta har den uppfattningen, ja det kan vara själva tecknet för henne eller honom på att verket är färdigt. Ett verk övergår från att ha varit ett *förlopp* till att bli ett *objekt* när kompositionen väl är

⁴¹ Marc-Wogau, s 327

⁴² Ibid, s 326.

⁴³ Jag såg det som en akustisk vits att den inspelade bultbrädan och orkesterns logdrums liknar varandra i soundet fast deras rytm är helt olika. Jag har också tänkt att den icke-diegetiska orkestermusiken integreras en aning bättre i berättelsen genom att påminna om bultbrädan. Eftersom berättelsen tar mest utrymme i bilradiooperan ville jag låta Berättarjaget representeras av orkesterns uttrycksmöjligheter. Jag tänkte också att syntkvintetten skulle göra personporträtten mer intima i radiomediet.

⁴⁴ Man kan forska på upplevelsen, men man kan inte stanna i upplevelsen. Där ligger forskningens gräns. Uppleva sig till fram till förståelse – men hur presenterar man den?

fullbordad. Själv tycker jag att den teleologiska beskrivningen av avsikterna med komponerandet känns mer 'rätt' än den kausala. Men vägen till målet kan vara oerhört dunkel och mångtydig, och därför framstår ett i förväg uppsatt mål som en falsk beskrivning av sakförhållandet. Och ett rationellt framläggande av orsaker och verkningar till hur ett konstverk har kommit till, blir knappast en förklaring som kan användas till något, ens om man i sak inte har något att invända. Så både den kausala förklaringen och den teleologiska förståelsen missar målet. I förhållande till den hermeneutiska förståelsen blir begreppet 'tolkning' ett olämpligt sätt att beskriva upphovsmannens förhållande till sitt eget verk. Det av upphovsmannen skapade får stå tillbaka för uttolkarens bekräftelse på det föreliggandes existens. Själva tolkningen förhindrar upplevelsen av frihet i det just förverkligade.

Henri Bergsons beskrivning av detta problem ligger mycket närmare problemets kärna. Bergsons huvudtanke är att ett objekt innefattas i sitt eget tidsförlopp. Tiden är inte en behållare för skeenden, den är skeendet själv. Han säger – och det djupare liggande målet är frågan om viljans frihet – att i både förklaringarnas och förståelsens sätt att behandla en handlings resultat ligger en efterhandskonstruktion.

Vi skulle se, att om vår handling förefallit oss fri, berodde detta på att förhållandet mellan denna handling och det tillstånd vilket det framgick ur inte skulle kunna uttryckas genom någon lag, eftersom detta psykiska tillstånd är enastående i sitt slag och aldrig kommer att upprepas.⁴⁵

Genom att se verket som följden av ett förlopp och inte som ett objekt, fasthåller man att resultatet uppstod fritt och inte enligt en lag och man undviker att göra om tid till rum. För mig som tonsättare är detta välkänt. *Sjärens rening* är otvivelaktigt något som inte fanns i världen innan jag gjorde verket. Ett försök att förklara dess existens som en lång rad av rationella (eller för den delen slumpmässiga) beslut är att trola bort förloppet. Men lika omöjligt är det att förstå verket som en följd av en från början uttalad avsikt, som om själva komponerandet blott var en komplicerad beräkning. Kallar jag det en tolkning försvinner upphovsmannaskapet, men det förändrar ingenting i det förlopp jag likväl genomgick så jag har bara bytt namn på det jag gjort. I inget av fallen tas någon hänsyn till de många försök, som dagboken ger prov på, att lösa librettots problem med en berättare i en konstart som bör undvika en berättare. Min avsikt när jag började var uttalat att klara mig utan berättare. Bergson skulle säga att jag handlade i överensstämmelse med mina avsikter, men att dessa inte var givna på förhand, inte ens om jag själv trodde det.⁴⁶

I slutresultatet spelade inte bara min önskan att gestalta i enlighet med Aristoteles dramateori in, lika viktigt visade sig troheten mot Erlend Loes berättarjag vara. Slutresultatet är ett försök att kombinera dramats gestaltning med berättelsens jagperspektiv. Min poäng här är inte om det lyckades eller inte, utan att påvisa att både en teleologisk och en kausal förklaring missar målet. De räknar inte med den frihet som en öppen process innebär. Och den friheten måste en metod som vill betyda något i

⁴⁵ Bergson: *Tiden och den fria viljan*, s 176.

⁴⁶ Peter Kemp, inledning till *Bergson*, s 12 (Berlingske forlag 1968): "Tilsammen ytrer følelser og fornuft sig i ens karakter, ens personlige måde at handle på. Mennesket handler ikke *på grund af* motiver, men i *overensstemmelse* med dem, hvad enten de viser sig samtidig med handlingen eller bagefter den ved en 'efterrationalisering'."

konstnärlig forskning ta hänsyn till: arbetet kunde lika gärna ha slutat med att jag gav upp.

Jag påstår att Henri Bergsons tänkande här är till stor hjälp. Det grundläggande är att alltid undersöka om en handling kommer att kunna upprepas och om man gjort om tiden till rum. Oupphörligen gör vi om tid till rum och märker det inte. Vi gör om förlopp till objekt och glömmer att det först i efterhand som en sådan slutsats är giltig. Den konstnärliga forskningen kan lyfta fram förloppets icke-deterministiska grundval och att ett skapelseförlopp inte kan upprepas. Möjligen har jag som upphovsman större förutsättningar att hålla kvar föreställningen om förloppet som den sanna tillblivelsen. Genom att hålla förloppet levande blir det kanske möjligt att se efter hur och var idéer kommer in i verket, även om man inte kan besvara hur de uppstår. Det var det jag försökte beskriva ovan i avsnittet "Undersökningsobjektet i konstnärlig forskning".

Syftet med arbetet är att...

- förstå hur musik till handling skiljer sig från konsertmusik
- utveckla teorier och verktyg för musikdramaturgiskt komponerande
- se operan som ett förlopp och inte ett objekt

Teori: drama, förlopp, musik

Musikdramatikens särart

Musikdramatik kännetecknas av: ett händelseförlopp och ett musikaliskt förlopp *samtidigt*; alltså två parallella *tidsliga* skeenden; sålunda drama och musik i ett.

För att förstå hur musik och drama påverkar varandra krävs en tanke om vad de är var för sig. I relation till tidsförloppet utgör musik och drama fundamentet i ett resonemang kring musikdramatikens särart. Kanske kan resonemanget också ge förståelse för skillnaden mellan opera och konsertsalsmusik.

I en teoretisk genomarbetning av teorin försöker jag knyta samman min erfarenhet som musikdramatisk komponist med idéer från relevanta discipliner och tänkare. Samtidigt studerar jag min nykomponerade bilradioopera *Själens rening genom lek och skoj* med utgångspunkt från teorin.

Drama

Drama och dramaturgi enligt Aristoteles

Dramaturgi är läran om dramatisk komposition.⁴⁷ Läran fick sin utformning av Aristoteles i *Om diktkonsten* (eller *Poetiken*)⁴⁸ för 2300 år sedan när han tog sig för att förklara principerna i antikens stora konstform, tragedin. Aristoteles utläggning är lika aktuell idag därför att han ger inblick i hur människans nyfikenhet fungerar. Vi intresserar oss för mänskliga konflikter, väljer gärna sida och undrar hur det ska gå. Det som kallas dramaturgi bygger i allt väsentligt på Aristoteles framställning av intrigens⁴⁹ roll i utformandet av ett händelseförlopp. De grundläggande principerna återfinns i varenda bok om film- och teaterdramaturgi. I denna avhandling kommer jag framförallt att referera till Aristoteles.

I kapitel 6 i *Poetiken* finns den centrala sammanfattningen av vad som kännetecknar ett drama:

Tragedin är alltså en efterbildning [*mimesis*] av en allvarligt syftande, i sig avslutad handling [*praxis*] av ett visst omfång; på ett utsmyckat språk, varierat med hänsyn till karaktären av tragedins olika partier; en efterbildning genom handlande människor, inte genom berättande framställning, fullbordande genom medlidande och fruktan en rening [*katharsis*] av sådana känslor.⁵⁰

Dramat bärs upp av handlande människor och inte genom en berättande framställning!⁵¹ Eftersom man i dramaturgi ofta talar om en 'berättelse' kan man lätt tro att ett drama ska *berättas*. Eller att det är en *text*. För att understryka att dramat framställs av handlande människor kommer jag i stället att använda ordet *story*. Aristoteles framhåller att det är människors handlingar som efterbildas i ett drama, och att dessa är viktigare än människors personlighet.⁵²

⁴⁷ Dahlhaus: *What Is a Musical Drama?*, s 95. "... dramaturgy is the composition of dramas tout court." "[Dramaturgy] denotes the essential nature of the categories that form the basis of a drama and can be reconstructed in a dramatic theory."

⁴⁸ Jag föredrar att kalla Aristoteles verk för *Poetiken* även om den på svenska kallas *Om diktkonsten*. På danska och engelska används min benämning.

⁴⁹ Ordet intrig är en översättning av *plot* och används bredare i anglosaxisk och dansk tradition än i svensk. Jag avser den bredare definitionen.

⁵⁰ Aristoteles: *Om diktkonsten*, övers Jan Stolpe, s 32 (1449b).

⁵¹ Här återspeglas den vanliga motsättningen mellan showing (*mimesis*) och telling (*diegesis*). Se t ex Suzanne Keen: *Narrative Form*, s 2. I Seymour Chatmans bok *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* (1978) nedtonas denna skillnad för att få fram en mer generell syn på narrativa strukturer (s 10). Även om Chatmans utgångspunkt är aristotelisk gör denna generalisering teoretiserandet mindre intressant från operans synvinkel.

⁵² På denna punkt har alltid striden stått. I företalet till Lajos Egris *The Art of Dramatic Writing* (s XIV) påstår han att Aristoteles förnekade karaktärsteckningens betydelse. Arne Melberg redovisar problematiken i inledningen till Stolpes översättning av *Poetiken*: "I modern tid gäller istället mänsklig karaktär: psykologin har blandat sig i estetiken." (s 21) Det är riktigt att hos Aristoteles underställs människans personlighet intrigens i enlighet med hans tänkande. Djupet i hans tankegång ligger i det att han fastslår

Ty lycka och olycka ligger i handling, och tragedins syfte är inte att skildra egenskaper hos människor, utan en handling, och till karaktären är människor-na så eller så, men lyckliga och olyckliga blir de efter sina handlingar.⁵³

En viktig sak att hålla i minnet är skillnaden mellan *intrig* och *story*. Skillnaden är inte helt lätt att upptäcka i *Poetiken* för Aristoteles koncentrerar sig på den konstfullhet som krävs av en *intrig (mythos)*⁵⁴, tragedins grundprincip, kedjan av noggrant utvalda situationer som framställs på scenen. Intrigen är det *sätt* på vilken dramatikern bygger upp förloppet. Storyn är det publiken *uppfattar* som handlingen, svaret på frågan '*vad hände?*' Scengestalterna förhåller sig till ett förlopp som en gång hänt, kanske under lång tid, för länge sen.

Den skillnad mellan *intrig* och *story* som Aristoteles upptäckte har gett upphov till en mängd likartade begreppspar, fyra av dem följer här:

- *berättad tid* – *berättartid*: skillnaden mellan den tidsrymd berättelsen skildrar och den tid i vilken berättandet sker;
- *framställd tid* – *framställningstid*: skillnaden mellan den tidsrymd dramat framställer och den tid dramat tar att uppföra;⁵⁵
- *fabula* – *sjuzet*: händelserna som de faktiskt sker i kontrast till hur berättaren framställer dem och ger dem avsedd innebörd;⁵⁶
- *story* – *intrig*: det förlopp åskådaren tycker sig se och vill återberätta, kontra dramatikers komposition av handlingen för att uppnå sina syften.

I denna framställning kommer begreppsparet *story* och *intrig* att användas. I bilradio-operan är det skillnad mellan *berättartiden* i radiostudion och den *berättade tid* i Oslo och New York under vilken försoningen ägde rum. *Framställningstiden* är 55 minuter medan den *framställda tiden* handlar om månader. De i radiostudion infogade porträtten är en del av den *intrig (sjuzet)* som skapats för att återberätta *storyn* i form av en bilradioopera.

vad som är *allra* viktigast. Egenskaper som gör dramat minnesvärt eller angeläget kan överskugga det *strukturellt* viktigaste: handlingen. På liknande sätt framhålls i denna avhandling *dramats* avgörande betydelse för operan, trots att en vanlig bedömning är att dramat har liten del i en operas storhet jämfört med musikens kraft, sångarnas insats, spektaklets lyskraft o dyl. I kapitel 15 i *Poetiken* behandlas faktiskt personlighet: "Vid karaktärsteckning bör man liksom vid komposition av händelseförloppet alltid sträva efter antingen det nödvändiga eller det sannolika ..." (1454a)

⁵³ Aristoteles: kap. 6 (1450b). Citatets avslutning om *katharsis* är mycket omdiskuterat men jag förbigår det, liksom *anagnorisis* (igenkänning), i detta sammanhang.

⁵⁴ Aristoteles är medveten om skillnaden. I kapitel 3 nämner han att Sofokles och Homeros är ute efter samma sak, för 'båda efterbildar goda människor' (1448a). Detta understryker skillnaden mellan en berättelse och handlande människor. I kapitel 9 sägs att "diktaren bör vara mer fabelmakare än versmakare, i den mån han är diktare genom efterbildning och det är handlingar han efterbildar." (1451b) Här avses alltså att den dramatiska diktaren utformar intriger. Dessa kan bygga på välkänt stoff, men intrigen blir likväl diktarens verk.

⁵⁵ Jag har översatt begreppen från Dahlhaus, *Vom Musikdrama zum Literaturoper*, s 29. Dock finns det en skillnad: Dahlhaus avser identiteten mellan dessa tider i dramat i förhållande till romanens möjligheter att pressa samman händelseförlopp. Det är en helt annan fråga än att dramat oftast framställer händelser ur det förflutna, vilket jag syftar på. Mats Ödeen använder uttrycken fiktiv tid och faktisk tid i *Dramatiskt berättande*, s 117.

⁵⁶ Chatman: *Story and discourse*, s 20.

Här följer två olika begreppspar för skillnaden mellan dramatisk och berättande framställning.

- *mimesis* – *diegesis*: dramatisk, representerande framställning kontra berättande, relaterande framställning;⁵⁷
- *showing* – *telling*: framvisa kontra återberätta;

Det speciella med dramat är dess avsaknad av berättare. Dramateoretikern Peter Szondi beskriver det utmärkt:

Dramat är absolut. För att kunna utgöra en självständig totalitet måste det stå fritt i förhållande till allt som ligger utanför. Det känner endast till sin egen realitet. Dramatikern är inte närvarande i dramat. Han talar inte, han har skapat replikskiften. Dramat skrivs inte, det slås fast.⁵⁸

Användningen av *intrig* avser att tekniskt skilja dramatikers konstruktion från den story som en gång har utspelas sig.⁵⁹ I *intrig* inkluderas även den musikaliska konstruktionen för att ge rättmätig plats åt musikdramatisk komposition. Men i begreppet *mythos* ligger också dramas egentliga innebörd och det som konstnären förmedlar utöver en följd av situationer. Jag kallar denna innebörd för dramas *andemening*. Utan en sådan blir dramat bara en tom konstruktion. Andemeningen är konstnärens avsikt och bör bestämma hela utformningen av dramat.⁶⁰ Det hjälper inte att andemeningen verbalt utsägs, om den inte uppenbaras genom gestaltningen av dramat. Väldigt tydligt blir det när en story används gång på gång. Operakonstens stora tema är Orfeus. I varje ny Orfeusopera är andemeningen den speciella innebörd som framställs; den utgör operans verkliga ämne bakom storyn och preciseras i uppsättningen.

Andemeningen i bilradiooperan uttrycks enklast med titeln: *Själens rening genom lek och skoj*.

Poetiken behandlar vad som kännetecknar 'en avslutad handling':

... låt oss då bestämma hur kompositionen av händelser [intrigen] bör vara, eftersom den är det främsta och viktigaste av tragedins element.

Vi har alltså 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).

⁵⁷ I filmmusik finns ett ofta använt begreppspar som använder *diegesis* på ett lite annorlunda sätt: *diegetisk* – *icke-diegetisk*: musik från filmens berättarvärld kontra pålagd filmmusik utan berättarlogisk grund, ingendera är mimetisk.

⁵⁸ Peter Szondi: *Det moderna dramas teori 1880-1950*. 1972, s 13.

⁵⁹ På svenska bör man undvika uttrycket fabel eftersom det i normal analys av epik ('berättandets dubbla kronologi') avser den ordning i vilken händelserna har utspelas sig i ett (fiktivt) förflutet och inte alls har att göra med textens komposition av händelser, dess *intrig*. Fabeln står alltså i motsättning till *intrig*. Men i Stolpes översättning används fabel för det som bör kallas *intrig*, diktarens framställning av handlingen för scenen. (I inledningen översätter Arne Melberg också *mythos* med "intrig eller plot eller fabel", s 17.) Alltså kan fabel både syfta på händelseförloppet och på hur händelseförloppet framställs!

⁶⁰ McKee använder uttrycket 'controlling idea' (s 114ff) för att slippa det vaga 'theme' som ofta används. En 'styrande idé' anger storyns centrala idé men även en funktion, att den ska forma dramatikers strategiska val. Lajos Egri inleder sin bok *The Art of Dramatic Writing* med ett kapitel om sitt eget uttryck för styrande idé eller andemening: 'premise' (s 1).

Helt är det som har början, mitt och slut. En början är det som inte nödvändigt följer efter något annat, men efter vilket något annat naturligen är eller händer. Ett slut är däremot det som naturligen följer efter något annat, antingen nödvändigt eller för det mesta, men efter vilket inget annat följer. Mitt är det som både följer efter något annat och följs av något annat.

Välkomponerade fabler [intriger] bör alltså varken börja eller sluta vid en godtycklig punkt, utan följa de framlagda principerna.⁶¹

Jag kommenterar nu fyra citat ur detta avsnitt från Aristoteles. 1) "En hel och avslutad handling av visst omfång" – detta är Aristoteles sätt att avgränsa dramat från epikens *många* handlingar och ofta episodiska form. Den avslutade handlingen tydliggör det mänskliga begärets möjligheter och begränsningar. 2) "Början, mitt och slut" är djupsinnigare än det ser ut vid första anblicken. Dramats början finns i den händelse som utlöser hela förloppet. ("The inciting incident" kallar filmdramaturgen Robert McKee denna händelse i boken *Story*.) Mitten är fördjupningen och slutet innebär en upplösning av den frågeställning som drivit på förloppet. 3) "Komposition av händelser" är detsamma som intrig (*mythos*) och är upphovsmannens sätt att presentera kedjan av händelser i en handling. Intrigen är tragedins grundprincip och själ enligt Aristoteles. 4) Helhet: "Ty det som kan vara med eller utgå utan att det märks någon skillnad är inte något element i helheten."⁶² Så förtydligar Aristoteles vad helhet är till en kompositorisk regel. Det är ett lättanvänt test på en story: tänk bort en händelse och observera effekten. Då ser man vad som är dramatiskt essentiellt och vad som är tillfälligt och ornamentalt. Till en helhet hör allt som binder samman slutet med början och mitten.

Handlingen för till lycka eller olycka – själva växlingen (*metabasis*) är central för intrigen i en tragedi. Aristoteles förordar omsvängning (*peripeteia*) och igenkänning (*anagnorisis*), men växling kan ske utan dessa specialformer.⁶³ Peripetin har blivit det mest kända begreppet på svenska. "Peripeti är en omsvängning av det som sker till dess motsats (...) efter sannolikhet eller nödvändighet."⁶⁴ Begreppet bör reserveras för den avgörande omsvängningen, som i *Oidipus* när Budbäraren tror att han ger Oidipus ett glatt besked men i själva verket uppenbarar för Oidipus att han själv är den skyldige.

Jag inför begreppet *vändning* för något som är centralt i dramatik i *varje* situation. En vändning innebär framgång eller motgång, inte bara i stort utan även i smått. Det är som att få svar på en fråga eller ej; något står alltid på spel. I modern filmdramaturgi har vändningen blivit högst betydelsefull för att säkra dramas framdrift. Den kan och bör infalla i varje scen, i varje akt och i dramat som helhet. Kommer rollfiguren att lyckas i sin föresats? Kommer han eller hon att hamna på plus eller minus? Vändningens utfall ger svaret på frågan; "... lyckliga och olyckliga blir de efter sina handlingar."⁶⁵ Den rollfigur som uppnår sitt mål i den dramatiska situationen hamnar på

⁶¹ Aristoteles: *Poetiken*, kapitel 7, s 35 (1450b).

⁶² Ibid, kap 8, s 37 (1451a).

⁶³ Ibid, kap 10, s 39 (1452a).

⁶⁴ Ibid, kap 11, s 40 (1452a).

⁶⁵ Ibid, kap 6, s 33 (1450a).

plus, den som misslyckas hamnar på minus. Begreppen avsikt, syfte, mål, begär, önskning – allt detta är uttryck för att det är människors vilja som styr dramat.⁶⁶

Utifrån Aristoteles har jag tagit fram ett koncentrat som kan provas på existerande operor och som jag strax ska använda på min bilradioopera. Nedanstående lista pekar ut kännetecknen som avgör om en opera kan kallas ett drama. För att konstatera om en opera *inte*, eller bara delvis, är ett drama är kännetecknen också till hjälp.

Min version av Aristoteles dramateori är inte avsedd som en norm för scenisk framställning; det är en modell för just dramat. För tonsättaren utgör den ett hjälpmedel för att hålla kvar blicken på dramat, så att inte de musikaliska frågorna överflyglar operans dramatiska grund. Detta är ingen modell för dramat som i franskklassicismen och deras kodifiering av tidens, rummets och handlingens enhet. Den här modellen ska ge en grundläggande förståelse för den dramatiska formen. Den knyter ihop en föreställning om människan och hennes begär med ett beprövat konstnärligt framställningssätt, nämligen dramatisk gestaltning för åskådare. När man tillämpar Aristoteles dramamodell framträder ett mönster som man upptäcker i de flesta operor.

Ett koncentrat av *Poetiken* kan lyda:

1. Dramat är en efterbildning av en *avslutad* eller *delvis avslutad handling*.
2. Formen i ett drama är *dramatisk*, inte berättande.
3. Dramats *intrig* (*mythos*) är en kedja av händelser som rör rollfigurerna.
4. Det är händelserna och hur de för till rollfigurernas *vändningar* i stort och smått (lycka/olycka; plus/minus) som utgör dramats handling.
5. I handlingens *avgörande vändning* (*peripeti*) ställs huvudpersonen inför sin motståndare.
6. Målet är åskådarens *medkänsla* (*eleos*) och *sympati* för huvudpersonen.
7. Varje rollfigur agerar utifrån sig själv eftersom en överordnad berättare saknas.
8. Intrigen framställer en story vars underliggande innebörd, *andemeningen*, kommer till syne i föreställningen.
9. Ett givet drama kan bryta mot vilken som helst av ovanstående faktorer, såvida det gagnar övriga faktorer (eller några av dem).⁶⁷

Dramat har gett musikdramatiken dess styrka och utvecklingspotential, även om det dramatiska kan tyckas vara en svag beståndsdel i många operor. Det är genom en rad specifikt *musikdramatiska* uppfinningar som operaformen utvecklats och stärkts.

⁶⁶ Jag har inga ambitioner att presentera Aristoteles egen teori annat än som koncentrat, utan hänvisar till originalet. Stephen Halliwell har skrivit en informativ bok, *Aristotele's Poetics*, som tolkar Aristoteles tankar och sätter in teorin i ett större sammanhang.

⁶⁷ Ett sådant brott redogör Slavoj Žižek för i slutkapitlet på *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)* (1992), s 240–44. Utifrån Lacans psykoanalytiska teorier försöker Žižek besvara den naiva frågan 'Varför kan inte storyns upplösning bli en annan?' Storyn upprätthåller för subjektet illusionen om att allt kunde ha gått annorlunda och att tillfälligheter avgör 'hur det går'. Žižeks slutsats är att "'Narrative closure' is therefore another name for the *subjectivization* by means of which the subject retroactively confers meaning on a series of contingencies and assumes his/her symbolic destiny: recognizes his/her place in the texture of the symbolic narrative." (s 243) Ett annat exempel, en berättelse som växlar förutsättningar är *Trollflöjten*. Översteprästen Sarastro växlar från tyrann till vis man och Nattens Drottning från omtänksam mor till rasande hämnarska. Žižek menar att en 'ologisk' omsvängning kan frigöra ideologikritisk potential (fotnot, s 267).

I föregångaren till operan, *intermediet*, står det fria samspelet mellan flera konstarter i centrum, ungefär som i *performances* och andra sceniska blandgenrer i dag. Man kan se intermediet som deras föregångare. Skillnaden mellan opera och intermedia ligger i synen på dramat och framställningen av människan. Opera utnyttjar både förhöjning och psykologisk fördjupning.

Min version av *Poetiken* är avsedd att vara en modell med stor bredd och jag använder ordet dramaturgi som ett allmänt uttryck för hur en handling är uppbyggd. Jag menar att både Shakespeares dramer och Brechts episka teater inkluderas i denna dramaturgi (trots att de ofta sätts i motsats till det aristoteliska). Läser man Brecht idag eller ser *Die Dreigroschenoper*, så upplevs det episka elementet mer som ett stildrag än som ett uttryck för en självständig teaterform.⁶⁸ Modernismen har varit skeptisk till intrigen men inte kunnat förneka människans drift att ta reda på hur det går, fast modernisten undviker att tillfredsställa driften.⁶⁹ Att genom dramateorin finna det väsentliga blir ett verktyg för att hålla sig nära människan och hennes intressen och handlingar.⁷⁰ Under hela min karriär har intresset för strukturer varit mycket stort bland komponister. Att använda struktur som ett raster för iakttagelser ger en formbestämd attityd till världen, genom vilken man lätt bortser ifrån det mänskliga perspektivet och föränderligheten i tid. I dramaturgi är det förlopp och mänskliga reaktioner hos individer som är det intressanta. Inte minst detta är en anledning till mitt intresse för dramaturgi.

Om man tittar på *Själen rening* och jämför med min modell så kan följande sägas. Bilradiooperan *efterbildar den avslutade handling* (1) där Berättarjaget under en krocketmatch först blir osams med sin bror, följt av flera situationer som avslutas med att de båda åter blir vänner. Formen är dock huvudsakligen *berättande*, utförd i imperfekt och bara delvis dramatisk (2). *Intrigen* (3) innefattar t ex möten med Børre, Lise och en tur till brodern i New York. Den inleds och avslutas med två sällskapslekar: krocket resp frisbee. Handlingen upptas till stor del av vad Berättarjaget *gör* (4). Bultbrädan, bilinköpet och samtalet till Lise ger små vändningar som för till *lycka*; krocketen och erbjudandet från brodern för till *olycka*. Mötet med brodern i New York för till storyns *avgörande vändning* (5): de blir åter vänner. Monologen som berättarform lägger upp till *sympati* (6) för Berättarjaget. Bara i de fristående sångerna får varje rollfigur tala *utifrån sig själv* (7). *Andemeningen* (8) uttrycks i titeln, eller med frågan: är jag en kärnkarl? Som synes *bryter* (9) jag ordentligt mot en av faktorerna: den dramatiska formen. Det görs för att det gagnar inlevelsen i Berättarjaget och hans perspektiv. Varje försök under librettoarbetet att åstadkomma en rent dramatisk form i stället för en berättelse försvagade storyns andemening.

⁶⁸ B Brecht: "Kring det icke-aristoteliska dramat", i *Teater 1*, red av Ingvar Holm, s 168-174. Se också Lehmann: *Postdramatic Theatre*, s 33.

⁶⁹ Seymour Chatman: *Story and Discourse*, s 47-48. "... theory must recognize our powerful tendency to connect the most divergent events." "A narrative without a plot is a logical impossibility. It is not that there is no plot, but rather that the plot is not an intricate puzzle..." Lite senare skriver han om den moderna intrigen: "It is not that events are resolved (happily or tragically), but rather that a state of affairs is revealed. Thus a strong sense of temporal order is more significant in resolved than in revealed plots."

⁷⁰ Jag undrar om man ska tänka omvänt: dramateorin är en nyckel till hur människors medkänsla och intresse väcks. Den är inte uttryckt i psykologiska termer, utan i konstnärliga verkkningsmedel. Allt detta står öppet för konstnären.

Dramat är en *nödvändig* förutsättning för opera, men den är ändå inte en *tillräcklig* förutsättning. Kompositionen av händelser är ett skelett som håller liv i den dramatiska huvudfrågan: hur ska det gå för dessa människor? Men för att det ska bli en opera så krävs det dessutom en utformning av helheten som ger plats för sång och spektakel (jfr avsnittet ”Operatriangeln”). Librettot skiljer sig från en dramatext genom att den är avsedd att sjungas. Carl Dahlhaus menar att sång förstör textens 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.⁷¹

I librettot finns operans dramatiska form förtäckt; förtäckt – för att det är nästan omöjligt att fastställa intrigen innan tonsättaren gjort sitt. Om man kan likställa tonsättarens arbete med regi inom partiturets ram, så innebär den sceniska framställningen regi där intrigen får sin slutgiltiga betydelse i en dramatisk-musikalisk-visuell helhet. Men i den här avhandlingen bortser jag från det stora arbete med insceneringen som sätter igång när librettist och tonsättare fullbordat verket.

⁷¹ Carl Dahlhaus: *What Is a Musical Drama?*, s 101.

Förlopp och tid

... eine Hörbarkeit des Zeitablaufs. Das, was Musik ist.⁷²

Förloppet

Förlopp som begrepp – det kan man inte slå upp i en encyklopedi!⁷³ Det finns bara i ordboken, fast det används i otaliga sammanhang för att beskriva något relativt avgränsat som förändras i tiden i en bestämd riktning (till skillnad från det mer allmänna begreppet *process* som ofta är sammanfattningen av ett förfarande eller en fastlagd procedur). I Svenska Akademiens Ordbok (SAOB) finns *förlopp* som substantiv under ”1) i fråga om tidrymd (eller ngt som är bestämt att vara en viss tid); 2) i fråga om handling eller skeende: försiggående, utveckling (från början till slut), gång; ofta: sätt varpå ngt har försiggått osv.” Ännu mer specificerat under *tidsförlopp*: ”om (begränsad) tid; särsk. med tanke på att tidsmoment följer på varandra (o. på den ordning i vilket detta sker)”. I Nationalencyklopedins ordbok (NE) står det: ”sätt på vilket ngt försiggår eller utvecklas i form av en följd av händelser e. d. med orsakssamband; om något som har en sammanhängande historia.”

Förlopp är ett abstrakt begrepp, men har en stark formell betydelse för det som sker i tidsdimensionen: *sättet på vilket något försiggår under viss tid*. Badkaret står i rummet och man kan alltid konstatera dess stilla existens med en blick. Men börjar man fylla det med vatten påbörjas ett förlopp där beroendet av ens uppmärksamhet och utvecklingen i tiden blir påtaglig. Nu är förlopp inte längre ett abstrakt begrepp, för hotet om översvämning kräver åtgärder i tid av en. Levandets modus är att hela tiden sätta igång och bli tagen i anspråk av förlopp. Men när man ägnar sig åt tänkande är det svårare att konkretisera tidsförloppen. Rummets realiteter tycks mer verkliga. Resultat av förlopp är lätta att konstatera men mödosamma att rekonstruera. Dock finns det konst som gör människor deltagande i förlopp: filmer, pjäser, musik, operor.⁷⁴

Slår man upp ordet 'förlopp' i Nationalencyklopedin på nätet hänvisar påtagligt många träffar till *musik*, och en till *Henri Bergson*, men också till *sjukdomar* och *biologi*. Under uppslagsordet *narrativ* kan man läsa: ”berättande, ... texter som framställer händelserna i ett verkligt eller påhittat förlopp i tidsordning.” Tonsättarna *Boulez* och *Xenakis* ger träffar, dessutom begrepp som *flerstämmighet*, *musikalitet*, *rytm* och *period*. Det visar att *förlopp* är ett tidsrelaterat begrepp som lätt förknippas med ett flertal musikaliska (och även dramatiska) tillämpningar.

Förloppet i sig materialiserar sig aldrig. Men människan är ständigt del av olika förlopp. Andning, blodomlopp och matsmältning är bara tre av kroppens funktioner som är förlopp och som man inte fokuserar på förrän problem uppstår. Under upp-

⁷² *Die Zeit flieht*, från Elfriede Jelineks hemsida.

⁷³ Jag avser *Nationalencyklopedin* och *Encyclopædia Britannica* (*becoming, course (of events), progress*).

⁷⁴ Det är intressant att allt med story i denna konst kan relateras till Aristoteles dramateori.

märksamheten existerar förloppet och blir uppfattat som ett sådant. Levandet, *fortvaron*, är förloppets modus och sinneshärvaron är det tillstånd i vilket förändringar i förloppet kan varseblivas. I efterhand, när uppmärksamheten flyttat på sig, är fotsteget i sanden mer påtagligt än minnet av det förlopp som gav fotavtrycket. Levandet i tiden lämnar knappt spår.

”Om jag till ögonblicket säger: O dröj! Du är så skönt ändå!” – så lyder den berömda repliken ur Goethes *Faust* (”Verweile doch! du bist so schön!”) i Viktor Rydbergs översättning. Den uttrycker människans intensiva längtan efter att förloppen ska upphöra och förblivandet ta vid. Det ödesdigra i förändringen står klar för människan och förloppet som sådant blir motståndaren. Motståndet går långt tillbaka. I antiken förnekade Parmenides förändringen som sådan och Zenons paradoxer skulle illustrera förändringens omöjlighet. Motståndet mot förändring är en mäktig kraft hos människan.

Förlopp är inte ett abstrakt begrepp medan levandet pågår. Då är förloppet det som sker, själva försiggåendet i tiden. Detta försiggående och upplevelsen av det kallar jag för *fortvaro*. Människan har ett starkt inre motstånd mot den förändring som förlopp och fortvaro innebär.

Henri Bergson

Det är svårt att hålla kvar uppmärksamheten vid förloppet och koncentrera sig på förändringen. Under antiken var Herakleitos en av dem som gjorde det. En filosof som helhjärtat ägnat sig åt förlopp är fransmannen Henri Bergson.⁷⁵ Ingen har som han beskrivit människans upplevelse av förloppet i sig och *sättet på vilket något försiggår under viss tid*. Bergson har gett namn åt den kontinuitet under vilken en handling fullbordas: *la durée*. Algot Ruhe översatte begreppet med *nuflöde*; jag kallar det i fortsättningen för *fortvaro*. Fortvaro råder, enligt Bergson, från början av en handling över mitten ända till dess slut. Varje moment i förloppet har sin tid och är kvalitativt skild från de andra, följderna är lagda och momenten smälter in i varandra.

... man ska (finna), att den rörliga kroppens successiva lägen visserligen upptar rum, men att den procedur, genom vilket det rörliga går från ett läge till ett annat, dels försiggår i nuflödet [fortvaron] och inte äger någon verklighet utom för en medveten åskådare, dels att den undandrar sig rummet.⁷⁶

Om vi ska förstå hur Bergson ser på förloppet i ett stycke musik så måste vi avstå från en mängd vanor som ”framställer rörelse med orörligheter”.⁷⁷ Vi måste tänka bort notpapperet med de prydliga raderna av nottecken, vi måste tänka bort uppdelandet

⁷⁵ Henri Bergson avvisar i sin första bok paradoxen om Achilles och sköldpaddan genom att säga att Zenon förväxlar rum och rörelse. *Tiden och den fria viljan*, s 86.

⁷⁶ H Bergson: *Tiden och den fria viljan*, s 84. Heisenbergs osäkerhetsprincip och Bergsons *la durée* har vissa gemensamma drag. Enligt osäkerhetsprincipen kan man inte samtidigt bestämma en elektrons position och dess riktning. Under fortvaron undandrar sig en rörlig kropp rummet även om den upptar rum, men i efterhand kan dess rörelse fastställas. Oförutsägbarenheten under förloppet är gemensam mellan de två tankegångarna.

⁷⁷ Ibid, s 87.

av musiken i enskilda element och att varje ton skulle kunna stå för sig själv, tänka bort att digitalt ljud på en CD består av 44100 samplingar per sekund som gör kontinuiteten till en illusion. Tänka bort *allt* som gör ett förlopp rumsligt och drar uppmärksamheten från det som verkligen sker i tiden. Vår hjärna vill tänka rumsligt och uppfattar inte det som ett problem. Först när man rubbat på den vanan kan förlopp formas bara i tidsdimensionen.⁷⁸

Låt oss titta på en fras. Ton 2 följer efter ton 1 och får därav sin position och betydelse. Den tredje tonen har två toner före sig och den fjärde tre toner – och så vidare. Varje tons betydelse beror helt på positionen i successionen. Rytmen som uppstått och gör tonerna till en fras, är den essentiella delen av förloppet, för den kan bara utföras i tid och utan rytmen finns endast fyra enskilda toner. Dessa fyra toner genomtränger och förutsätter varandra i den fras som växer fram i ett rytmiskt kontinuerligt flöde som kan fortvara länge och bildar en helhet. Var och en av tonerna bidrar till helheten och är en självklar del av den. Bergson säger att tonerna är solidariskt ansvariga för varandra.⁷⁹ Tonerna i frasen utgör en *kvalitativ mångfald*.⁸⁰ De är inte del av en kvantitet, för ingen av tonerna i frasen kan tas bort, bytas ut eller ändras utan att medvetandet märker det vid en jämförelse. Sådan är skillnaden mellan kvalitet och kvantitet. Helheten med sin kvalitativa mångfald lever bara i medvetandet. Början av musikfrasen bevaras i *minnet* när den fortsätter, ingen annanstans är den tillgänglig.⁸¹ Rörelsen vi förnimmar i musik är resultatet av en kvalitativ syntes i vårt medvetande. Den är virtuell och rörelsen existerar enbart där.⁸²

Kontinuitet är alltså inte detsamma som en följd av enskilda moment. Kontinuitet är en succession där varje moment har en unik position i en mångfald av parallella skeenden i olika tempi. Rytmen pressar på för att fullborda gestalt efter gestalt inom mångfalden och detta kallar vi *gestalttrycket*. ”Det att läsaren omedvetet strävar efter att bilda de gestalter som objektet/texten ger möjlighet till genom att själv förstärka de rytmiska mönster som erbjuds.”⁸³ Bara ett medvetande kan leva med i ett förlopp, för det finns inte som rumslig verklighet och lämnar knappt spår av sin framfart. Alla teorier om kontinuitet, orsakspåverkan och identitet över tid tycks väcka motstånd inom vetenskap, teknik och filosofi och det verkar bero på förloppets brist på rumslig realitet.⁸⁴ I den här framställningen ska jag försöka att prioritera det tidsliga perspekti-

⁷⁸ Ett exempel på detta är att Programpresentation och Resumé är en del av förloppet i bilradiooperan. Där finns inget 'rum' att placera information om det som pågår i tidsdimensionen. För att möjliggöra orientering i tiden blir resumén en del av konstverkets eget förlopp, något annat är inte möjligt.

⁷⁹ Ibid, s 78.

⁸⁰ Detta är ett centralt begrepp som Gilles Deleuze lyfte fram i *Bergsonism* (orig 1966, eng 1988). ”It is an internal multiplicity of succession, of fusion, of organization, of heterogeneity, of qualitative discrimination, or of *difference in kind*, it is a *virtual and continuous* multiplicity that cannot be reduced to numbers.” (s 38). Bergson, *Tiden och den fria viljan*, s 96: ”... en uppmärksam psykologi (urskiljer) ett nuflöde [fortvaro] vars heterogena moment genomtränger varandra; ... en kvalitativ mångfald [*une multiplicité qualitative*]; ... (och) ett jag i vilket succession innebär sammansmältning och organisation.”

⁸¹ Minnets roll i processen utreder Bergson i *Materia och minne* (Bergson 1968).

⁸² Bergson avser handlingens kvalitativa helhet när han avvisar den vanliga tolkningen av Zenons paradox om Akilles och sköldpaddan som utgår ifrån den avslutade och därmed uppdelbara rörelsen, s 86f.

⁸³ Lilja: *Svensk metrik*, s 36f, 76ff och 590. Mer om gestalttryck i kapitlet *Rytm följer kontinuitetens princip*. Jag sätter likhetstecken mellan gestalttryck i poesi och musik.

⁸⁴ Ibid, s 87ff.

vet och få det rumsliga att framstå som främmande.⁸⁵ Det betyder att kontinuitet och orsakspåverkan är *givna* kategorier för tanken och att bågge delar blir förstådda ur förloppets och fortvarons perspektiv.

Musikens grund är den rytmiska kontinuiteten; dramats grund är kausaliteten i en skapad intrig. Musiken sätter igång vågor av växlingar mellan starkt och svagt och på motsvarande sätt förhåller sig handlingen till konsekvenserna av en handling. Därmed är förloppet ett faktum. I opera är det kombinationen av dessa två förlopp som utgör genrens särart. Att förstå en musikalisk genre ur förloppets perspektiv är att göra musiken rättvisa; författaren Elfriede Jelinek skriver: "... tidsförloppets hörbarhet. Det är vad musik är."⁸⁶

Musik fyller nuet för den lyssnande, inte nödvändigtvis med reflektioner kring vad som avses (intentionerna), utan med 'upptagenhet', fokuseringen på musiken. Fortvaron i musiken är förbunden med dess alltid närvarande svängningsmönster av takter, fraser, delar (se avsnittet "Svängningsmönster"). Handlingens fortvaro är däremot vag, eftersom det inte existerar något flöde: aktion och reaktion kan följas av utsträckt väntan. Aktioner behöver inte lämna spår, gestalttryck saknas och kontinuitet upprätthålls aldrig. Även om en handling kanske *är* påtaglig, så blir vi i musik mycket mer upptagna av förloppet än i nästan någon annan fortvaro.⁸⁷ I sin analys av en klockas slag beskriver Bergson fortvaron som en musikalisk upplevelse.

I det ögonblick då jag skriver dessa rader slår ett ur i närheten; men mitt tankspriida öra lägger inte märke till detta förrän redan flera slag förklingat: jag har alltså inte räknat dem. Men ändå behövs det bara ett kraftgrepp av tillbakablickande uppmärksamhet för att jag ska kunna lägga samman de fyra slag som redan förklingat och addera dessa till dem jag hör. Om jag sedan går in i mig själv och noga utfrågar mig om vad som försiggått, upptäcker jag, att de fyra första ljuden träffat mitt öra och till och med satt mitt medvetande i rörelse, men att de sensationer som vart och ett av dem framkallat istället för att rada upp sig bredvid varandra smält in i varandra på så sätt, att det hela fått ett sär eget utseende, så att det uppstått ett slags musikalisk sats. För att efteråt uppskatta antalet slag som förklingat försökte jag att i tanken åter sätta samman denna "sats"; min inbillning anslog en gång, därpå två, sedan tre, och så länge den ännu inte hunnit fram till det riktiga talet fyra svarade den tillfrågade känsligheten, att helhetsverkan kvalitativt skilde sig från det riktiga. Denna hade alltså på sitt sätt bestämt de fyra slagens succession, men helt annorledes än genom en addition och utan att ta till hjälp bilden av ett bredvid-vartannatvarande av bestämda led. Kort sagt, slagens antal har uppfattats som kvalitet och inte som kvantitet, nuflödet framträder på detta sätt för det omedelbara medvetandet och bevarar denna form tills det lämnar plats för en symbolisk framställning, hämtad ur det rumsliga. Vi skiljer alltså, detta är slutsatsen, på

⁸⁵ Det är en utmärkt tankeövning att föreställa sig världen helt ur tidens perspektiv och att se tiden som det enda reella!

⁸⁶ *Die Zeit flieht*, från Elfriede Jelineks hemsida, min översättning.

⁸⁷ "Vi har här inte att göra med en *sak*, utan med ett *förlopp*: rörelsen, betraktad som övergång från en punkt till en annan, är en andlig syntes, en psykisk process och följaktligen rumslös." Bergson: *Tiden och den fria viljan*, s 84.

två former av mångfald, två helt olika värderingar av nuflödet, två aspekter hos det medvetna livet.⁸⁸

Ska man följa Bergson så strider indelning mot handlingens odelbarhet. Odelbarheten i ett händelseförlopp gäller medan det pågår, men i efterhand kan det uppdelas och bli en del av vårt tänkande. Susanne Langer kritiserar Bergson för att han motsatte sig all indelning av händelser under fortvaron och missade chansen att utforma en konstteori.⁸⁹ Fast i exemplet ovan visar han själv hur rytmen ger musik en självklar indelning, fullt uppfattbar under fortvaron. De fyra slagen, en helhet av distinkta delar, är den viktigaste orsaken till att han kvalitativt *kan* beskriva successionen i förloppet och göra det unikt.

Henri Bergson visar att ingen del av ett förlopp är utbytbar och att alla delar förutsätter varandras existens. Den succession som uppstår i fortvaron är lika absolut. Faktum är att ett förlopp inte *kan* delas medan det pågår för dess kvalitativa mångfald är en helhet. Men i musik får fortvaron en sinnligt uppfattbar kontinuitet som örat kan orientera sig i. Bergson påpekar hur oerhört lätt vi har för att formulera tidsupplevelser i termer av rum.

Det musikaliska förloppet

Det är svårt att hitta något som gör *förloppet som sådant* mer påtagligt än musik; även det långa citatet från Bergson visar det. Med sina följder av toner, klanger som lagras i minnet och sitt rytmiska driv blir musiken som en kontrastvätska i förloppets eget organ, fortvaron. Musik kan hjälpa oss att få grepp om förloppet.

Detta förhållande har fler påpekat. Förutom Elfriede Jelinek har filosofen Susanne K Langer skrivit:

Music makes time audible, and its form and continuity sensible. ... It creates an image of time measured by the motion of forms that seem to give it substance, yet a substance that consists entirely of sound, so it is transitoriness itself.⁹⁰

Förlopp i musik är sammanhängande därför att tonerna uppförs i en bestämd följd och rytm, inte för att en ton orsakar den följande. Att leta orsakssamband mellan tonerna, som ordförklaringen i NE av förlopp talar om ovan, är ingen framkomlig väg.⁹¹ Inte heller en semantisk förklaring för till något eftersom det inte finns någon

⁸⁸ Bergson, *Tiden och den fria viljan*, s 95f, övers Algot Ruhe

⁸⁹ "... in his horror of a pernicious abstraction, he fled to a realm of no abstraction at all, and having wounded his spirit on the tools of physical science he threw away tools altogether." Langer: *Feeling and Form* (1953), s 113-8. Hon är inte den enda. Bergsons kritik av filmen som ett exempel på indelad fortvaro genom sitt fasta antal rutor per sekund har inte accepterats. Se Gilles Deleuze i *Cinema* och Donato Totaro i *Time, Bergson, and the Cinematographical Mechanism* (Off-screen 2001).

⁹⁰ Susanne K Langer: *Feeling and Form*, s 110

⁹¹ Detta i motsättning till intrigen, där kausalitet närmast är oundviklig. Jämför citatet av Seymour Chatman i fotnot 69.

syntax som entydigt kan bestämma en tonföljds betydelse.⁹² En musiker övertygar om förloppets betydelse genom sitt framförande, tonsättaren genom en klar musikalisk formulering och lyssnaren kan övertygas att följa med i svängarna i vilket musikmontage som helst.⁹³ Vad som helst kan faktiskt följa på vad som helst. Vi är fenomenala på att höra musik som en helhet, öppna för nästan vilket förlopp som helst. Det betyder inte att alla förlopp fungerar lika bra eller är lika självklart sammanhängande, bara att 'orsakssamband' och syntax inte är korrekta frågeställningar i samband med musik.

Langer skriver att *tiden* är hörbar. Men om tiden genom musik får "form och fortvaro", menar jag att det är förloppet hon beskriver. Om vi tar fasta på definitionen av förlopp: *sätt varpå något har försiggått under viss tid*, eller kortare: *försiggående*, så är musiken med konkreta klanger i följd efter varandra själva försiggåendet. I abstrakt mening kan vi tala om tiden som det som ligger *bakom* förloppet, men det vi hör är själva *förloppet*. Utan musikens substans finns det inget förlopp, så tiden själv hörs inte. Snarare döljer talet om tiden att det är förloppet självt, försiggåendet, som blir tydligt för oss när vi följer musiken, lyssnar. Det kanske är att gå för långt att säga att vi får kontroll över förloppet, men när lyssnarupplevelsen kombinerar skeendets trygghet med en ström av olika händelser så infinner sig känslan av att behärska förloppet. Fausts önskan blir inte infriad, men det sköna ögonblicket kan åtminstone tänjas ut och återupplivas.⁹⁴ I musiklyssnandet uppenbaras att vi är tidsvarer, för där blir förlopp upplevbara och hanterbara. Vi kan uppleva att tiden 'stannar' – fast klocktiden så uppenbart fortsätter. Vi kan känna lust att dansa, röra oss och få något gjort till musik – fast rörelse i musik är som tankens rörelse: vår egen uppmärksamhet som flyttar runt eller blir kittlad. Det är ett typiskt exempel på förloppets inverkan när sinnesnärvaron är påkopplad. Vi såg att Bergson kallade denna rörelse för virtuell, en rörelse som finns enbart i vårt medvetande.

Även om vi fastslagit att det är handlingen som stannar när vi säger att tiden stannar, så måste vi förstå tidens roll i musik, förlopp och drama.⁹⁵

I musik blir förloppet i sig hörbart. Det musikaliska förloppet fäster sig i minnet och ger själva förloppet tydlig gestalt: succession, rytm och tempo. (Musik får en helt annan gestalt i halvt tempo, även om succession och rytm förblir oförändrad; så viktigt är tempot i förlopp.) Förloppet är det som blir kvar i minnet när musiken klingat ut. Det är inte tiden som saktar av eller stannar i musikupplevelsen, det är handlingens flöde som upphör medan hjärnan är upptagen av musikens förlopp. Musikens förlopp skiljer sig från händelseförlopp i det att rytm och toner kan fortsätta flöda

⁹² "Musiken kan således, till och med under uppbyggande av alla sina verkningsmedel, inte ens uttrycka de enklaste begreppen *Ja* och *Nej* ..." Carl Nielsen: *Levande musik*, kapitlet "Ord, musik och program-musik", s 29.

⁹³ John Zorns vildvuxna collage, t ex ger *Spillane* från 1987 den känslan.

⁹⁴ Bilradioopera är gjord för lyssning under bilkörning. Michael Bull har studerat hur människor har använt freestyle i vardagslivet i *Sounding Out the City. Personal Stereos and the Management of Everyday Life*. 2000. I kapitlet "The Re-appropriation of Time" säger han: "Time is transcended as the user [of personal stereos] maintains the mood within the flow of linear time. Users also endow time with their own meaning as they transform their mundane journey time into something more meaningful." (s 56) Jag föredrar begreppet 'förlopp' i stället för 'tid' även här.

⁹⁵ Här bortser jag från att en iscensättning kan upphäva att storyn stannar genom att visuellt införa nya händelser. Från bilradiooperans utgångspunkt kan detta inte inträffa.

utan att vi uppfattar det som händelser. Kontinuitet, med sin upprepning, saknar händelsens omstörtande ingrepp. När vi säger att tiden stannar är det handlingen som har stannat. Vi 'slipper' våldsamheten i den oväntade händelsen.

Förrumsligad musik

Det tidsliga i musikens natur har ifrågasatts. Tonsättaren och skribenten George Rochberg påpekar⁹⁶ att modernismen innebär ett storslaget försök att förrumsliga musiken. I den radikala meningen att vi skulle kunna överblicka ett verk i ett 'öronblick', som vi överblickar en tavla på ett ögonblick, går naturligtvis inte. Musik fortsätter att verka i tidsdimensionen. Men förrumsligande är icke desto mindre möjligt som ett estetiskt mål, och med konsekvenser för komponerandet och lyssnandet. Edgar Varèse var den förste tonsättaren som på 20-talet medvetet förverkligade sin musik som 'projektioner i rummet'.

It is the very self-sufficiency of these sounding spatial projections and configurations which requires that the temporal field in which they move be utterly free of an autonomous, self-generating rhythmic structure based on the beat, felt or heard.⁹⁷

Ljudobjektet är det primära föremålet för vår perception, rörelsen är sekundär. Rochberg avslutar essän med att säga att i ny musik blir tid som varaktighet en dimension av det musikaliska rummet. "It is an image of music which aspires to Being, not Becoming."⁹⁸

Musik är inte alltid förlopp. Repetitiv musik, loopar, borduner – det är tre kända musikaliska uttryckssätt som går emot tanken på förlopp. I de två första musiktyperna finns det dock ett flertal element som gör att man kan räkna ut musikens våglängd, längden tills en fras återkommer. Det betyder att successionen av toner fortfarande har stor betydelse. Varje förändring i tonföljden innebär en ny figur och inte en upprepning. Bordunen är annorlunda. Avsikten är att klangligt binda samman allt som händer till en enda händelse. En musik som undgår indelning är La Monte Youngs *Composition 1960 #7*. Det består av en ren kvint och en instruktion till utförandet: "To be held for a long time." Ett framförande kan vara i ett dygn och i sådana fall blir musiken en del av bakgrundsljudet. Andra händelser än de musikaliska kommer att indela tiden medan det uthållna ackordet binder ihop förloppet till en enda händelse genom att konstant pågå. Vill man generalisera kan man säga att orgelpunkten, bordunen, är ett sätt att motverka indelning och istället låter musiken bli en enhet på den högsta möjliga hierarkiska nivån.

Musikaliska förlopp är av mänsklig design. De avbildar inte livets förlopp. Schopenhauer, filosofen som påverkade Wagner, har uttryckt förhållandet mellan liv och musik: "För musiken uttrycker alltid kvintessensen av livet och dess förlopp, men

⁹⁶ Essän *The New Image of Music* i *The Aesthetics of Survival* (2004). Han skriver också "Bergson, the philosopher of pure duration, saw in music the embodiment of his ideas of 'lived time', the flux of change and becoming." Rochberg ser i modernismens föreställningar om rumslighet en helt motsatt attityd till verkligheten än Bergsons tidsmedvetande.

⁹⁷ Ibid, s 23.

⁹⁸ Ibid, s 24.

aldrig själva livet och dess förlopp, så skillnaderna dem emellan influerar inte alltid musiken. Just denna unika förmåga att vara generell, framställd med de exaktaste medel, ger musiken dess höga värde och gör den till ett botemedel för allt vårt lidande.”⁹⁹

Tid: från nu till *fortvaro*

Tid är musikens helt centrala kategori. Den är knappast mindre viktig i dramat. Inför den väldiga frågan om tidens natur känner jag mig som Augustinus: "Om ingen frågar mig [vad tiden är], då vet jag, om någon frågar mig och jag vill förklara det för honom, då vet jag det inte."¹⁰⁰ I bok 11 i *Bekännelser*,¹⁰¹ försökte Augustinus likväl beskriva hur tiden upplevs. Varje nu har förutom nu-upplevelsen ett minne av det förflutna och en förväntan om framtiden. Sådant är det mänskliga medvetandet. Det betyder att varje tidsmoment sträcker sig ut över sig självt, både framåt och bakåt.

Varje litet nu är en separat punkt, om än försedd med ett minne och en förväntan. Detta nu måste uppfattas som ett tillstånd, snarare än som en del av ett förlopp. Augustinus klagar flera gånger över hur svårt det är att förstå rörelsen och mäta tiden.

När jag mäter hur ett föremål rör sig i tiden, mäter jag då inte också själva tiden? Skulle jag kunna mäta ett föremåls rörelse – hur länge den pågår och hur lång tid den behöver från sin utgångspunkt till sin slutpunkt – om jag inte mätte den tid det rör sig i. Vad skall jag då mäta tiden med?¹⁰²

Augustinus märker svårigheten att mäta rörelse med orörlighet, för att använda Bergsons iakttagelse.

Tid är ett grundvillkor i världen, en dimension i vilken händelser uppträder i sekvens. Fysiken, som har fört samman rum och tid till rumtiden, har en särställning i modern tidsuppfattning. Den har problematiserat samtidighet och objektiv absolut tid genom Einsteins relativitetsteori. Samtidigt har fysiken stora problem med att acceptera tidspilen, den fundamentala asymmetri som skiljer tid från rum, och som varje människa som känt dödens obönhörlighet är klar över. Det enda accepterade exemplet på att tiden har en riktning i fysik har länge varit entropibegreppet. En revidering av determinismen har påbörjats hos de stora fysikerna, bl a genom Ilya Prigogines arbeten kring dissipativa strukturer långt från jämvikt och det irreversiblas realitet i biologiska sammanhang.

Filosofiskt kan man skilja på två positioner. Den ena, en bild av att tiden är en behållare för alla händelser, kallad realistisk (företräd av Newton), och den andra, en

⁹⁹ "Denn überall drückt die Musik nur die Quintessenz des Lebens und seiner Vorgänge aus, nie diese selbst, deren Unterschiede daher auf jene nicht allemal einfließen. Gerade diese ihr ausschließlich eigene Allgemeinheit, bei genauester Bestimmtheit, giebt ihr den hohen Werth, welchen sie als Panakeion aller unserer Leiden hat." Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, drittes Buch § 52. Sida 544 i den digitala filen.

¹⁰⁰ Augustinus: *Bekännelser*, Bok 11, kap XIV.

¹⁰¹ Augustinus text belyser det motsägelsefulla och svårbegripliga i tidsbegreppet. Han försöker också förstå evigheten och närvaron av alla tider i en, i förhållande till tidens gång. Tanken jag refererar till skrivs: "... följande tre tider finns – det förflutnas nu, det pågåendes nu och det kommandes nu. Dessa tre finns nämligen i mitt medvetande – någon annanstans ser jag dem inte." (kap XX)

¹⁰² Bok 11, kap XXVI.

föreställning om händelsers inbördes förhållanden som vi inte kan iaktta direkt, kallad konceptuell (företrädd av Leibniz och Kant). Man uppträcker att de filosofiska positionerna inte räknar med fortvaro som något grundläggande. Fortvaro tycks i filosofernas ögon inte vara en direkt erfarenhet utan en följd av rumsliga föreställningar, antingen det handlar om händelsers inbördes förhållanden eller en behållare för alla händelser. Den vardagliga uppfattningen är att tiden flyter fram; vi talar om tidens ström. Men eftersom tidens gång är helt automatisk och opåverkbar kan människan aldrig konstatera att så är fallet.

I inget av dessa fall kan jag se att den sinnliga upplevelsen av fortvaro uppmärksammas. *Nuet* – som inte alls är detsamma som fortvaro – har en helt privilegierad ställning i människans uppfattning av verkligheten, det ser man redan hos Augustinus. Det förflutna är människans minnen, framtiden är obekant. *Nuet* är ens enda påtagliga verklighet. Augustinus problematiserar *nuet* genom att påpeka att det i varje *nu* finns minnen från det förflutna och tankar om framtiden, men att dessa skiljer sig från det förflutna som människan inte har direkt tillgång till och den framtid som ännu är okänd. Det gör onekligen *nuet* rikare. Samtidigt är *nuet* det mest gåtfulla av allt. Hur långt är det? När kommer nästa *nu*? Är det momentant eller har det viss utsträckning? Är det ett nytt *nu* så fort något ändras eller kan ett *nu* rymma en hel figur? Eftersom *nu*-upplevelsen tillhör människans medvetande och försvinner när medvetandet upphör, så förvånar det inte att en del har sett *nuet* som det enda verkliga. På engelska får *nu* eller *nutid* ett mer intressant ord än på svenska: *present* – det närvarande, alltid insprängt mellan förflutet och framtid. Från vetenskapens synvinkel är det självklara i *nuet* kanske det mest svårförklarliga: varför upplever alla människor *samma nu*? Varje konsert, varje diskussion, varje möte, varje blick, varje upptäckt vittnar om det: mötet i *nuet*.

I musik är närvaron från moment till moment helt central. Och musikens rörelse är lika intuitivt självklar som tidens ström. När man tänker på och diskuterar musik uppstår ändå lätt uppfattningen att varje ton och varje taktslag står för sig själv. Medan man spelar och lyssnar upplevs allt självklart som övergång och rörelse, med stark närvaro i rörelsen medan den pågår. Jag menar att analysproblemet beror på att man börjar med *nuet*. *Nuet* är en punkt och tanken fäster sig hellre vid en stillastående punkt än vid den ogripbart flödande fortvaron. Tänk på Fausts replik! När man dröjer vid en detalj i musik, ett utvalt *nu*, då pågår inte längre musiken. Då går man runt en klang som stod den uppställd i rummet. Men om man fastnar i en detalj medan man lyssnar till musik tappar man tråden. Det *nu* man hört, blir omedelbart ett minne. *Något* blir ändå kvar efter koncentrerat lyssnande. Det är minnet av förloppet man bär med sig. *Minnet* av en musikupplevelse har snarare rumslig påtaglighet än tidslig utsträckning. Så blir musikens förlopp till ett rum i minnet.

Att tänka en ton, ett taktslag separat ger stora problem tankemässigt. Man studerar inte längre levande musik utan musikens tomma skal. Det är ett vanligt problem.¹⁰³ Följande står i artikeln om *Rytm* i *Sohlmans*: "Likväl är det orimligt att hävda att rytm

¹⁰³ Man kan se Wikipedias beskrivning under *Music theory* som ett symptom: "Rhythm is the arrangement of sounds and silences in time." Det tomma skalet av en rytm beskrivs och inte rytmen själv; bara enskilda punkter på en rad och inte den rytm som flödar och kan få kroppen att börja röra sig med flödet.

'finns' i själva ljudförloppet: där finns akustiskt sett blott ljud med varierande frekvenser, durationer och intensiteter." ¹⁰⁴ Det till synes objektiva begreppet 'akustiskt' förstör allt som ursprungligen var ett förlopp och gör enskildheterna till huvudsaken.

Föreställningen om *nuet* är ett perfekt exempel på medvetandets faustiska behov av att göra tid till rum. "Zum Raum wird hier die Zeit", som Gurnemanz sjunger när han visar Parsifal till den ritual där den heliga Gral avtäcks i första akten av Wagners opera. Alla dessa uppfattningar om *nuet* som jag presenterat omöjliggör känslan av fortvaro, rörelse, flöde, flow, förlopp. Vår oro inför det obeständiga i förändringen hindrar oss effektivt från att se världen som fortvaro. Längtan efter fixera det vi begär gör det omöjligt att ge sig hän till fortvaron.

Jag slutar alltså att tala om *nuet* och utgår i stället från *fortvaron*; går från punkt till flöde.

¹⁰⁴ *Sohlmanns*, band 5, s 248ff. Artikelförfattare: Ingmar Bengtsson.

Musik

Rytm följer kontinuitetens princip

Musik utan rytm är inte tänkbar.¹⁰⁵ Det är alla eniga om. Men när det handlar om en *definition* av rytm i musikaliska sammanhang så blir de stora uppslagsverken vagare (*Grove*, *Sohlmans*). Det beror nog på, som vi sett Bergson och Langer framhålla, att regelbundenheten blir rytmisk först i medvetandet. *Grove* använder definitionen i *Oxford English Dictionary*: "movement marked by the regulated succession of strong or weak elements".¹⁰⁶ *Sohlmans* framhöll som vi såg att rytmen inte finns i själva ljudförloppet. *Sohlmans* definition kan sammanfattas: "regelbunden upprepning av starkt/svagt (med svajbredd)". Även om vi blir överens om den sista definitionen så uppstår problem när man ska bestämma vad *regelbunden* och *svajbredd* kan innebära. Ungefär som med dramat anser jag att definitionsproblemet inte kan hindra mig att utforska följderna av mitt inledande påstående: Musik utan rytm är inte tänkbar.¹⁰⁷ Inte heller förlopp och fortvaro är tänkbara utan rytm. Rytmen är ett *faktum*, utgångspunkten för att förstå det musikaliska förloppet.

För att få grepp om rytm och fortvaro i musik så utgår jag från ett citat hos Susanne Langer, som uttalat har knutit an till Bergson i sin estetiska teori.

The essence of rhythm is the preparation of a new event by the ending of a previous one.¹⁰⁸

Langer tänker sig en person som rör sig rytmiskt. Då krävs att det finns *kompletta gester* så att man i rörelsen känner "a beginning, intent, and consummation" och att slutet på varje gest förbereder nästa gest – som inte behöver vara identisk.¹⁰⁹ Det viktiga, drastiskt uttryckt, är att: *varje rytmfigur förbereder nästa rytmfigur*. Varje metrisk grundfigur förbereder nästa figur; tick-tack förbereder nästa tick-tack; varje steg nästa steg; varje våg nästa våg; varje gest nästa gest. När rytmen är satt är det en större insats att stanna än att fortsätta. Ett stopp i rytmen tolkas snarare som en överraskning än som ett slut. Varje steg förhåller sig till de föregående och de kommande. Form och

¹⁰⁵ *Grove* skriver: "These durations may be more or less regular, may or may not give rise to a sense of beat or tempo, and may be more or less continuous, but as all music involves duration(s), all music necessarily has some manner of rhythm." Cooper & Meyer uttrycker sig mindre defensivt i boken *The Rhythmic Structure of Music*: "To study rhythm is to study all of music. Rhythm both organizes, and is itself organized by, all the elements which create and shape musical processes." (s 1)

¹⁰⁶ När ordet 'element' används i definitionen så försvagas förloppskaraktären. Antagligen borde man ha två definitioner, en för rytmiska förlopp och en för det rumsliga och visuella. *Grove* antyder direkt efter definitionen att det finns en sådan inbyggd motsättning i rytmbegreppet.

¹⁰⁷ Toulmin: *Return to Reason*, s 4. "... we fashion representations of situations (...) and rational inquiry helps us find the truth about these situations by examining the relations between such observations and the hypotheses to which investigation leads us."

¹⁰⁸ Langer: *Feeling and Form*, s 126-7.

¹⁰⁹ "Rhythm is the setting-up of new tensions by the resolution of former ones." (Langer, s 127) Det är ett annat sätt att uttrycka rytm som 'svängningar som sätts i gång' (se avsnittet "Svängningsmönster").

mönster tränger sig på, variationer fogas in i förloppet. Detta är *den rytmiska kontinuitetens princip*.¹¹⁰

I den rytmiska kontinuitetens princip ingår fenomenet *gestalttryck*.¹¹¹ I musik är fenomenet påtagligt, men det gäller även andra företeelser. I poesi ger växlingen mellan starka och svaga betoningar snabbt en mer eller mindre taktfast rytm som grund för att bestämma metrik, versschema, tempo och avvikelser. I förklaringen till gestalttrycket hänvisas till kognitionspsykologi och gestaltpsykologi med dess lagar. Den avser att människor självmant grupperar det hörda till mer eller mindre avrundade gestalter. Det är denna spontana disposition för att ordna det som hörs i större gestalter som ger styrka åt rytmisk kontinuitet. Den är självförstärkande, samtidigt är den lätt både att modifiera och bryta. Det sistnämnda gör att den aldrig kan bli en lag eller formel. Den kommer alltid att påverkas av kulturella och personliga preferenser, vilket vi också kan konstatera genom musikhistorien. Varje period tycks ha sin egen rytmiska signatur och förhålla sig till kontinuitet på ett specifikt sätt.

Jag tänker mig att den avsikt (*intent*) Langer talar om ger sig till känna i förloppets flöde av figurer och att människans medvetande trivs med avsikter och att avläsa dem: i andra människor, i naturen, i maskiner. Rytmens sinnliga fortvaro tycks mig fattas i de filosofiska utläggningarna om tid. Vi kan inte tänka bort människan ur förståelsen av rytm. Utan människa, ingen rytm – och ingen människa utan rytm.

Fortvaro är kontinuiteten i en sammanhållen handling från dess början till dess slut. *Den rytmiska kontinuitetens princip* är ett specialfall av fortvaron. I själva fortvaron går det inte heller att förhålla sig till ett enskilt, frikopplat moment. Det är lika omöjligt som att ge svar på zenbuddismens berömda koan: "Så här låter det när jag klappar med två händer. Hur låter en hand?"

En koan om rytm: "Det här är grundpulsen jag markerar med två slag efter varandra. Vad är grundpulsen om jag markerar ett enda slag?"

Det viktiga i denna rytmiska kontinuitet är, dels att den uppstår i det mänskliga medvetandet, dels att den är mångdimensionell. Växling mellan stark och svag sker samtidigt på väldigt många nivåer (tempooktaver)¹¹² som vi ska se i det följande. Människan kan sägas ha ett 'sinnesorgan' för tidsförlopp och förstår intuitivt den enorma spännvidden mellan tillvarons snabbaste och långsammaste rytmer och hur de opererar samtidigt och parallellt på en mängd nivåer. De temporamar inom vilken normal perception i musik fungerar kan sättas från puls 40 till 200, oftast någonstans i mitten, och om dessa mitskikt är aktiva kan man lätt följa med i mycket långsammare förlopp. Men snabba händelser under en tiondels sekund i korta förlopp ger ingen större mening. Det finns också en övre gräns för fortvaro i långa förlopp. Jag menar att de är kortare i ren musik än när det gäller drama – där kan långa förlopp sträcka sig över många timmar. Ibland kan människan få en känsla för det riktigt

¹¹⁰ Langer: "The principle of rhythmic continuity is the basis of that organic unity which gives permanence to living bodies – a permanence that (...) is really a pattern of change." (s 127)

¹¹¹ Jfr s 43. Lilja: *Svensk metrik*, s 36f, 76ff och 590. Det kan också kallas: *systemtvång* eller *systemvilja* och *mönstertvång* eller *mönsterupplevelse* (s 76).

¹¹² Cooper & Meyer: "As a piece of music unfolds, its rhythmic structure is perceived not as a series of discrete independent units strung together in a mechanical, additive way like beads, but as an organic process in which smaller rhythmic motives, while possessing a shape and structure of their own, also function as integral parts of a larger rhythmic organization." (s 2)

utsträckta, som årstiderna och livets förlopp. Men då rör det sig om momentana upplevelser som ger en förnimmelse av det större förloppet.

Kontinuitet är den princip som gör rytm till det primära i rörelsen som sådan. Gestalttrycket gör att *varje rytmfigur förbereder nästa rytmfigur*. Denna rörelse försiggår på alla temponivåer, från geologiska tidsåldrar till kvarkarnas vibrationer i atomkärnan. Men det är bara det mänskliga medvetandet som kan uppfatta rytmiska förlopp i tiden.

Svängningsmönster



När kommer nästa svängning?

Det är det korta sättet att fråga sig hur musik upprättar periodicitet på många nivåer samtidigt. Svängningsmönstret är den samlade bilden av hur musik är sammansatt: melodisk rörelse, harmonisk rytm, återkommande rytmmönster, fraseringsform. 'När kommer nästa svängning?' är att vara öppen för musikens alla nivåer när musiken sätts i svängning.

För att se på musik som fortvaro och kontinuerlig så ändrar jag mitt sätt att se och beskriva musik på. Jag *sätter* inte en ton och sedan en till som vore det föremål; jag sätter *igång* musiken, sätter den i svängning och varje betonad del i förhållande till den första blir en ny svängning. Så länge upplevelsen av fortvaro varar, kommer den första betoningen att vara förbunden med alla andra i ett mönster av många tempooktaver. De långsamma och snabba skikten implicerar varandra ömsesidigt. Svängandet (eller mönstret av betoningar i svängandet) är ett ord för det obrutna försiggåendet i många tempi samtidigt. Varje tempooktav innebär en fördubbling av räkneenheten, utifrån den grundpuls som musiken utgår ifrån.¹¹³ När man fastställt taktslaget blir frågan hur många slag det går på en takt. Redan där finns två nivåer, slaget och taktarten. Taktslaget kan också underdelas. Det finns god anledning att inte i förväg bestämma om gestalttrycket betyder att musiken kommer i egensvängning eller om jag

¹¹³ Cooper & Meyer talar om 'architectonic levels' (s 2). *Primary rhythmic level* är ett starkt slag plus ett eller flera svaga slag på taktslagets nivå och benämns '1.'. Till skillnad från 'primary rhythmic level' är svängning *en puls i en, flera eller många tempooktaver samtidigt* som upprättar ett mönster. (Dessutom är C & M:s arkitekturmetafor ett tecken på rumsligt tänkande.) *Svängningsmönstret* kan liknas vid hur en sträng vibrerar i ett stort antal harmoniska tal samtidigt. I efterhand kan vi avgöra hur många nivåer och fria underrytmter som en sats sätter i svängning. I svängningen finns latent periodiseringar och fraseringsmöjligheter. Jag tänker det som den musikaliska urbilden, ett kreativt begrepp, en tonsättares sätt att se möjligheter, snarare än analytikerns behov att fastslå ett förhållande. Att sätta musiken i svängning är tonsättarens motsvarighet till det vita papperet. Inget är givet förutom att rytmer kommer att uppstå.

kontrollerar svängandet. I musicerande ligger att det är en kombination av de två: påförd svängning och egensvängning.

Och den första frågan är alltså: när kommer nästa svängning (= betonad del i musiken)? Gäller frågan nästa *meloditon*, nästa *ackord* eller nästa *fras*? I ett pågående svängningsmönster av musikaliskt slag är svaret i äkta mening mångtydigt.

Frågan är enkel men blir snabbt komplicerad att besvara. I musik kan vi *välja* vad vi vill lyssna på och vi kan följa med i flera förlopp samtidigt. Sjunger vi Alice Tegnér's *Mors lilla Olle* är det otvetydigt vad nästa svängning är: den följande tonen i melodin. Om vi samtidigt stampar takten till melodin upptäcker vi att foten och sången inte gör samma sak. Melodins toner är av tre olika längder i första frasen, medan takten förblir rena fjärdedelar: melodins rytm sammanfaller inte med metriken's fotstamp. Läger vi till ett ackordinstrument är avståndet en hel takt mellan ackordbyten i harmonikens mönster. På det andra slaget är 'nästa svängning' olika i sången (en åttondel) och foten (en fjärdedel). Och harmoniken har ännu inte hunnit till sin 'nästa svängning' som kommer först med D7-ackordet i följande takt. Detta är ett exempel på tre skilda tempooktaver samtidigt. I den första frasen växlar **melodin** mellan åttondel, halvnot och fjärdedel i ett rytmiskt mönster i tre tempooktaver, **takten** går i fjärdedelspuls och **harmoniken** i helnotspuls, båda i överensstämmelse med metriken. Detta är en enkel övning jämfört med komplicerad musik. Men i all musik pågår en mängd olika svängningar samtidigt på skilda pulser, i skilda tempooktaver. 'Nästa svängning' är olika för alla oktaver (8', 4', 2', 1')¹¹⁴, samtidigt som musiken är en ström av toner efter varandra.

Var 'nästa svängning' i *Mors lilla Olle* kommer, det är alltså en bedömningsfråga. Det finns många svar och det är alltid väldigt tydligt i musik att svaret är mångtydigt. Redan i en så enkel musik som *Mors lilla Olles* två första takter finns fyra svar. Det fjärde svaret är att nästa svängning kommer med nästa **fras** i melodin: *Rosor på kind och solskens i blick*. Frasens svängningstal är 8 (taktslag) och den är två takter lång.

Kontinuiteten och gestalttrycket i musik ges av rytmen. När det etableras en puls inom någon tempooktav så blir pulsen gärna hängande, även med svajbredd. Det betyder att den flödande musiken sätter an en första *svängning* och bygger upp takter, fraser (t ex 4 takter), perioder (8-16 takter), avsnitt, delar och till slut en hel sats. Är det helt regelbundet blir det 1, 2, 4, 8, 16, 32, 64, 128, 256, 512, 1024 slag etc.¹¹⁵

¹¹⁴ Man kunde tänka sig en notering för tempots svängningstal utifrån notationen för register på orgel. 1' blir då grundpuls, oftast på fjärdedels eller den punkterad fjärdedels nivå. **Puls** är 1' och *melodins* nivå. **Takt** blir 2' = halvnot, två slag, 3' = tre slag, punkterad halvnot eller 4' = helnot, fyra slag, och kan utgöra den *harmoniska* nivån. **Period** blir 8' = två takter eller 16' = fyra takter, *frasens* nivå. **Satsdel** blir 32' och 64'. Underdelningar av slaget: 1/2', 1/3' och 1/4' är också en möjlighet. Svängningstalet = antalet pulsslag per svängning.

¹¹⁵ Detta tänkande är i högsta grad influerat av Per Nørgårds ∞ -system. Systemet är uppbyggt på tempohierarkier, både tydliga tempooktaver och helt andra proportioner. (Nørgård kallar dem våglängder.) Jag avstår från att använda begreppet hierarki eftersom det är ett rumsligt begrepp och visar förhållandet mellan skikten *efter* att musiken upphört. När vi spelade ∞ -serien var dock det intressanta hur väl man utan noter kunde *spela* hundratals toner rätt för att man med lite övning hade fått överblick över svängningsmönstret (som jag kallar det) i upp mot 9 tempooktaver (1-256) samtidigt och hur man ändå blev i fortvaron och formade musiken. Gestalttrycket i en så strikt ordnad tonföljd som ∞ -serien är så kraftfull att väldigt lite energi behövs för att behålla orienteringen. De många verk Nørgård gjort med blandningar av proffs och amatörer bygger på den hierarkiska musikens överblickbarhet. Erling Kullberg har skrivit har skrivit två läsvärda framställningar av ∞ -serien och den hierarkiska musiken: "Den

Genom en växling mellan starkt och svagt på alla nivåer bildas ett mönster av svängningar över hela satsen som under lyssnandet ger sig tillkänna som ett tryck framåt och en koppling bakåt i satsen. Inget tvingar musiken att vara så här välordnad, men ju tydligare indelningen i perioder och avsnitt blir, ju mer lättorienterad blir musiken för lyssnaren. Aktivt kan han eller hon vända uppmärksamheten mot någon tempooktav och fångas av en detalj. Det är naturligt att ha uppmärksamhet på åtminstone två tempooktaver samtidigt: medan man ton för ton sjunger en fras gör man sig klar för nästa fras. Lyssnaren hittar alltid ett svängningsmönster, en puls. Det är svårare att byta spår, att med viljan lyssna till musiken ur ett nytt perspektiv, hitta en ny puls.

Det finns musik som medvetet motarbetar denna självorganiserande, rytmiska ordning. I välspelad slumpmusik av John Cage är det mycket svårt att hitta skikt och delar, och det är också avsikten. Om man lyssnar till en inspelning av Cage flera gånger, t ex ett avsnitt ur pianoverket *Music of Changes*, så hör man ändå snart en rudimentär skiktning.¹¹⁶ Människans hjärna kan inte låta bli. Man ser mönster var man ser och man hör mönster överallt, oftast utan att anstränga sig. Det är en aspekt av gestalttrycket.

Musikalisk fantasi börjar i mönstersökning

Man behöver inte enas om hur svängningarna ska analyseras, det är en del av interpretationens möjligheter. Det är också *omöjligt* att bli eniga – av logiska skäl. Mängden av lösningar för svängningsmönstren är oändlig och oöverskådlig även i enkel musik eftersom mönstret interagerar med tonhöjd, harmonik, klangfärg etc.¹¹⁷ Svängningsmönstret är en orienteringshjälp, ungefär som upp/ner, vänster/höger är det i rummet. Mönstret ska uppfattas som en urbild i Goethes anda snarare än ett verktyg för rytmanalys. Det enkla kan ge perspektiv på det svåröverskådliga; som exempel kan nämnas gossopranernas koral i Bachs Matteuspässions inledningskör mot den komplexa kontrapunktiken i övrigt. Man skapar sig en uppfattning med egna sinnen. Den kan man också få andra att uppfatta, även om man inte blir enig om mönster och tolkning. I ett välkänt stycke kan man upptäcka en linje man aldrig hört förut. Därefter kan man alltid återfinna den linjen. Det är med lyssnandet man bekräftar dess existens. En tonsättare kan inte alls vara säker på att lyssnarna hör vad han eller hon avsett. Och tonsättaren kan själv finna nya samband genom komponerandet. Möjligheterna står öppna.

har skrivit två läsvärda framställningar av ∞ -serien och den hierarkiska musiken: "Den hierarkiske musik" i Nørgård (1982) och "Beyond infinity" i Beyer (1996).

¹¹⁶ Wolfgang Rihms *Klangbeschreibung 3* är ett enormt orkesterverk där tonsättaren har önskat att varje klanginsats är ny och utan förbindelse med den föregående. Enligt min terminologi upprättas icke-harmoniska svängningsmönster och gestalttrycket minimeras. När det spelades av danska radioorkestern på 90-talet hörde jag stycket live tre gånger. Vid tredje lyssningen upptäckte jag dock ändå mönster i musiken. Liknande oöverblickbarhet kan nås på omvänd väg. Minimalistisk musik byggd på korta motiv kan genom långtgående upprepning förvirra sinnet för att inga långsamma skikt bildas. Eftersom skiktning underlättar orienteringen förloras överblicken om långsamma skikt saknas. Sinnet blir fångat i en loop.

¹¹⁷ Man kan jämföra med det oändliga antalet lösningar till trekropparsproblemet i matematik. Se en genomgång av dess vetenskapshistoriska betydelse i Toulmin: *Return to reason*, s 48-54.

Den i ett överflöd av svängningsmönster indelade musiken är inget nytt för mig. Det är frukten av mina studier med Per Nørgård och hans oändlighets-system, vars framväxt jag följde på nära håll under 70-talet. *Symfoni nr 2*, som var det första Nørgårdverk jag lärde känna, är musik som sätts i svängning och fyller ut *hela* rytm-mönstret av 1-2-4-8 ända upp till 1024 och 4096 toner. Den mytologiska kraften i att symfonins början framställer urbildens svindlande mångfald av möjligheter och att tonsättaren efterhand suveränt påför sitt eget mönster; det har aldrig upphört att fascinerar mig. Musiken är snabb och kurvig samtidigt som den har symfonisk utvecklingskraft och ritualens långsamma obeveklighet. Själv har jag alltid komponerat musik utifrån svängningsmönstrens gestalttryck: att musik är mönstrad och att många förlopp pågår samtidigt i olika tempi. Men man kan inte utifrån teorin förutse mönstrets kraft, däremot kan man med örat leta upp mönstret i musiken.¹¹⁸ Det säger jag i anslutning till min favorit bland Nørgårdscitat: "*Skabelsen af uendlighedsrækken kan ganske vist reduceres til en formel (...) men fenomenet uendlighedsrækkefragmenterne tilbagestår som lige store udfordringer for anskuelse og tanke. Man er nødt til at først finde gestalterne som derpå evt. kan 'verificeres' i formeln. Men det omvendte er ikke muligt: man kan ikke udfra formlen forudsige fenomenene.*"¹¹⁹ De skal findes ved anskuelse."

Känslan av att det är svårt att avbryta musik hänger ihop med att musiken involverar flera förlopp varav en del påbörjades för rätt länge sedan utan att vara fullbordade, samtidigt som flödet pågår. Men det är också lätt att stiga in i musik. Man slår på radion och kan ofta snabbt komma in i vad som spelas. Jag gissar att man föreställer sig skikt som man inte har hört början på, ungefär som örat producerar grundtonen i en klang även om den inte spelas.¹²⁰

Nu sätter jag Bergson och hans syn på förloppet på min fråga "när kommer nästa svängning?" Inom en flerdimensionell mångfald förenas olika kvalitativa moment till en ständigt skiftande helhet så länge fortvaron pågår. Den vane och vakne musiklyssnaren skapar genom musikens sinnliga uttrycksformer ett förlopp i medvetandet. Langers insisterar på att den kompletta gestalten börjar, har en avsikt och fullbordas. Det finns en substans i kontinuitetsprincipen som kompletterar musikens expressivitet, för avsikten ger sig tillkänna i musikens rörelse. Medvetandet läser in avsikt i den rörelse som uppstår ur de kompletta gesterna och därför är musik meningsfull långt innan den blir uttrycksfull. När *varje rytmfigur förbereder nästa rytmfigur* är rörelsen

¹¹⁸ Det är lustigt att detta är omvänt mot vad man vanligtvis väntar sig av teorier. Styrkan i naturvetenskapliga teorier är att *förutse* fenomen. Den här inställningen siktar mot att öka möjligheterna att skapa nytt utifrån en bild. Vad det kunskaps-teoretiskt innebär kan jag inte bedöma. Men teorin beskriver i alla fall musikfenomenets generella natur och säger att utfallet av den är oändligt stort. Att musik består av svängningsmönster säger något om dess egenskaper men inget om musikens kvalitet. Komponerandet, musicerandet och lyssnandet är de praktiska verksamheter som vaskar fram det övertygande ur alla möjligheter.

¹¹⁹ Per Nørgård: "Bevidsthedsudvidelse ved fuld bevidsthed" i *Tilbageblik – undervejs. Artikler 1956-2009*, s 71 och *Nutida Musik* nr 4 72/73. Citerat efter förstnämnda källa, kursiveringar av författaren.

¹²⁰ Kombinationstoner är ett psychoakustiskt resonansfenomen. Om vi spelar delton 2, 3 och 4 i ett spektrum så bildas både differens-toner och summationstoner: 4-3=1, 3-2=1, 2+3=5, 2+4=6, 3+4=7. Fenomenet är väldigt tydligt med t ex blockflöjter, så tydligt att två blockflöjter kan producera differens-tonen som en i örat fullt hörbar basstämma. Summationstoner är svårare att höra än differens-toner.

ett faktum och fantasin börjar spela. Målet är inte att fastslå fakta utan att bygga världar. Teorin ska öppna möjligheterna.

Ett exempel på att jag inspirerats av Bergsons föreställning om flera tempooktaver av samtidig fortvaro är *Bilmusiken* i början av *Själens rening* (spår 3). Den musik Berättarjaget vill ha på när han kör bil eller cyklar, är en sats med många samtidiga tempi. Varje *svängning* ger nya *svängningar* på många olika nivåer parallellt och samtidigt (notexemplet visar fyra nivåer). Varje nivå är ett förlopp för sig, ändå är helheten överskådlig; *fortvaro* råder i stället för *nu*. Uttrycksfullheten finns i det här fallet på violinmelodins nivå.

A-64 Skridande (♩=72)

The musical score consists of four staves, each representing a different rhythmic level. The first staff is for Violoncello (Vc) and starts with a forte (f) dynamic. The second staff is for Violin (Vln) in the 8va register. The third and fourth staves are also in the 8va register. The score is divided into four measures by double bar lines. The first measure shows the Vc and Vln staves. The second measure shows the Vln and 8va staves. The third measure shows the 8va staves. The fourth measure shows the 8va staves. The score is marked with double bar lines and repeat signs.

Om det musikaliska förloppet sätts igång av att *varje rytmfigur förbereder nästa rytmfigur* så kan man undra hur dramats *händelseförlopp* fungerar med musik till. För mig förtydligas ett händelseförlopp när det tonsätts. Den krocketmatch som sätter igång storyn och tar stor plats i librettot har blivit formellt stramare när den ingår i bilradiooperan (spår 4, se analys s 94ff). Jag talar inte om det innehållsliga (Berättarjagets

förlust av mening i tillvaron) utan om följderna av händelser till musik. Komponerandet har styrts av den inläsning jag haft upplagd som ljudfil på datorn och det är den som hörs i det färdiga verket. För att musikaliskt hålla ihop den långa berättelsen har jag begränsat *kontrasten* inom partiet och låtit motiv och rytm först etablera ett svängningsmönster för att rytmisera partiet. Mot slutet blir mönstret allt friare i takt med att huvudpersonens nederlag blir uppenbart. Det musikaliska motivets snäva ramar och det rytmiska svängningsmönstret håller ihop Berättarjagets vildvuxna monolog genom att renodla storyns händelser. Den musikaliska organisationen begränsar antalet steg i storyn.

Musikaliska förlopp hålls vid liv av det rytmiska gestalttrycket. Svängningsmönstret indelar musiken i många olika tempootakter. 'När kommer nästa svängning?' är en mångtydig fråga, med olika svar beroende på vilken nivå i svängningsmönstret man följer musiken. Hela tiden formas en mängd gestalter i musik; samtidigt, men var och en på sin nivå, i sin tempootakt: taktslag, harmonik, fras, period, formdel, sats. Det rytmiska svängningsmönstret gör att musik hänger ihop så länge den pågår och förstärker lyssnarens orienteringsförmåga i musiken genom att mönstret fäster sig i minnet.

Dramatisk musik – två betydelser

Två olika betydelser av begreppet 'dramatisk musik' måste klargöras.

Dels kan det avse musik som är skriven för att framföras i en opera, en dramatisk konstart. Dels kan det syfta på musik som upplevs som *varande* dramatisk, även om det varken finns scen, handling eller spektakel. Den senare musiken får våra pulsar att öka och man kan hålla andan av den spänning musiken frammanar. Vill man jämföra dessa två olika sorters dramatisk musik kan man lyssna på genomföringen i första satsen av Beethovens *Symfoni nr 5* och sedan Butterflys centrala aria *Un bel dì* ur Puccinis opera *Madama Butterfly*. Då framgår att skillnaden kan vara betydande. Beethovens musik upplevs som omedelbart dramatisk, medan Puccinis inte upplevs som dramatisk utanför sitt sammanhang. Arian förfelar aldrig sin verkan i operahuset och utgör den dramatiska och känslomässiga höjdpunkten i operan. Men en konsertsallyssnare som intet vet om bakgrunden och dess plats i dramat, hör en förvisso vacker, men rätt enkel sång och blir inte alls lika berörd som operabesökaren. Detta är ett exempel på varför dramat är av avgörande betydelse för musikupplevelsen. Puccinis musik blir felbedömd i konsertsalen. Beethoven fungerar utan scen och är så tänkt.

Gustav Mahler är en av de viktiga tonsättarna inom operakonsten, eftersom han dirigerade operor nästan varje kväll och under en stor del av sitt liv var operachef. Med sin seriösa hållning till konstarten och som arvtagare till Wagner höjde han nivån på ett av de viktigaste operahusen. Mahler visste allt som var värt att veta om opera. Ändå komponerade han aldrig någon. Förklaringen är inte att han inte kunde eller såg ner på opera som konstform, utan att han inte behövde scenen. Han visste hur han skulle komponera musik som är så dramatisk att scenisk gestaltning inte bara är överflödigt utan direkt störande. *Todtenfeier* är ett av Mahlers första stora verk, skri-

vet 1888, senare blir den första satsen i andra symfonin.¹²¹ *Todtenfeier* är ett drama i musik. Mahler tar hand om både affekterna, aktionen och karakteriseringen i sin musik och spelar ut dem mot varandra i ett intensivt växelspel. Slutet av genomföringen innebär en stegring av Beethovens förmåga att med rent musikaliska medel höja känslan av att 'nu gäller det'. Lyssnaren är indragen i ett gastkramande förlopp, och denna upplevelse av förlopp kan instrumentalmusiken framställa utan iscensättning.

Puccinis aria är lyrisk och väl den viktigaste pusselbiten i hans porträtt av Cio-Cio-San, fastän arian inte förändrar operans förlopp. Handlingen är stoppad, dramat ger plats för fördjupning. Butterfly föreställer sig den underbara dag när Pinkerton återvänder till henne och deras son. Musiken aktualiserar hennes bergfasta tro, men den dramatiska potentialen består i att åskådaren vet att den aldrig kommer att besannas. Åskådaren lever i den smärta hon kommer att uppleva när detta står klart för henne. Denna kontrast mellan åskådarens och Cio-Cio-Sans kunskap öppnar för medkänsla och höjdpunkten kommer när melodilinen kulminerar och åskådarens närvaro är som mest intensiv. Men för att delta på fullt allvar så måste man vara involverad i dramat och dess fortvaro. Den som är i operan och följt handlingen tror på hennes sång, där finns ingen distans. Sitter man i konsertsalen utan att ha deltagit i den handling som för fram till arian så begränsas den musikaliska dramatiken, även om man följer med i texten som sjungs. Man hör en fristående unison stråkmelodi i fortissimo och ett välplacerat högt Bb från sopranen. Hur vackert en lösryckt *Un bel dì* än sjungs, så kan bara de som internaliserat *operans* intensivt dramatiska situation till fullo uppskatta Puccinis prestation.¹²² Det är dramatisk musik för att den ingår i ett drama, inte för att musiken är dramatisk i den andra betydelsen av ordet. Det är inte ens musik till handling, utan en ren aria inom ett dramatiskt förlopp.

Jag söker efter musikaliska egenskaper som kännetecknar musik för operascenen; både för affektframställning som i denna aria och för musik som följer handlingen.

Den dramatiska musikens struktur

Charles Rosen ger i sin bok *The Classical Style* ett signalement på musik som gestaltar en handling när han går igenom Mozarts operor, både seria och buffa.

The three points that made the new style so apt for dramatic action were: first, the articulation of phrase and form which give the character of a series of distinct events; second, the greater polarization of tonic and dominant, which allowed for a much clearer rise in tension in the center of each work (as well as more specifically characterizing the significance of related harmonies, which could then also serve a dramatic meaning); and third, by no means the least important, the use of rhythmic transition, which permitted the texture to change

¹²¹ Mahler hade ett mycket klivet förhållande till program. Han skrev många program till sina symfonier, men drog alltid tillbaka dem.

¹²² Egentligen tvivlar jag på att det räcker att internalisera handlingen ens för professionella operamännskor. Ett verkligt medkännande i Aristoteles mening kräver att man upplever hela handlingsförloppet. Det är anledningen till att man vill se en lyckad opera gång på gång. Musiken ger fortvaron och i kombination med dramat absolut närvaro.

with the action on the stage without endangering the purely musical unity in any way.¹²³

Rosen behandlar specifikt Mozarts operor, men jag menar att det här är riktigt även i mer generaliserad form. Detta är signalementet på musik som gestaltar ett förlopp. Rosen pekar ut tre saker som musiken måste uppfylla. Ett: *artikulerad fraserings och formgestaltning* gör att musiken utgör en följd av distinkta händelser. Två: *harmonisk och klanglig polarisering* gör att spänningen mellan delarna i ett förlopp förtydligas. Tre: *övergångar mellan rytmiska mönster* gör att den musikaliska kontinuiteten upprätthålls under det sceniska förloppets alla infall. Dessa tre punkter är det musikaliska förloppets hörnstenar. Jag skulle vilja sammanfatta de tre egenskaperna med ett enda begrepp: *kontrast*, fast den sista egenskapen gäller *kontinuitet* mellan kontrasterande avsnitt. Avgränsning – polarisering – övergång; alla tre begrepp pekar ut skillnader mellan avsnitt som avgörande. Skillnaderna mellan fraserna skapar åtskiljbara händelser; harmoniken kan utformas till stegrad spänning och motsättningar i förloppet; gradvis musikalisk omvandling ger rytmisk kontinuitet åt händelseförloppet. I en mer generaliserad form är det svårt att tydligt precisera de musikaliska verktygen. Fraserings, rytm och harmonik kan alla användas för avgränsning, polaritet och övergång. Det är den *kontrastrika* musiken som ger karaktär åt ett händelseförlopp i en opera.

Claudia Gorbman har en annan infallsvinkel i sin studie *Unheard Melodies*.¹²⁴ Som filmmusikteoretiker tycks hon ha lättare att slå fast musikens roll i ett musikdramatiskt projekt än musikteoretiker: "To judge film music as one judges 'pure' music is to ignore its status as a part of the collaboration that is the film." Byt ut film mot opera och jag har fått sagt det jag vill säga! "We may see music as 'meaning' or organizing discourse, on three different levels in any film." Dessa tre koder är *pure musical codes* (refererar till själva den musikaliska strukturen), *cultural musical codes* (refererar till en kulturell kontext och utlöser kulturbestämda reaktioner) och *cinematic musical codes* (upprättar specifika formella relationer till existerande element i filmen). Hon sammanfattar relationen mellan musik-bild-berättelse i uttrycket *mutual implication* (ömsesidigt inbegripande)¹²⁵ för att uppmärksamma en narrativ komplexitet som de vanliga begreppen i filmmusiksammanhang, *parallelism* och *counterpoint*, inte kommer åt.

Nicholas Cook är inne på samma spår i sin bok *Analysing Musical Multimedia* när han säger att målet inte är att få fram hur musiken 'förstärker' eller 'upphöjer' något i berättelsen, utan hur musik och berättelse verkligen interagerar. Problemet med att förstå det specifika i multimediet (opera är en sådan form), är att en av konstarterna alltid sätts framför den andra. Det är en påverkan tankegång att musik antingen går parallellt eller kontrapunktiskt till filmen, för det betyder att meningen redan finns färdig i filmen *innan* musiken tillkommer. Därmed saknas en reell anledning att söka efter detta tredje som uppstår i mötet mellan musik och film. När Cook gått igenom den långa historien av konflikter mellan text och musik så konstaterar han att varje skribent har valt sida. Även Joseph Kerman i *Opera as Drama* väljer musik som huvudsaken, inte dramat.¹²⁶ Om man vill förstå den interaktion som skapar något nytt ur

¹²³ Rosen, s. 289, revised edition 1976.

¹²⁴ Claudia Gorbman: *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, s 12-15.

¹²⁵ Bergsons begrepp 'solidariskt ansvariga' (se sida 43 och förnot 79) liknar Gorbmans.

¹²⁶ Citerat i Nicholas Cook: *Analysing Musical Multimedia*, s 107-115.

mötet mellan konstformer, så måste man ge upp den romantiska autonomiestetiken och tron på den strukturella enhetligheten.¹²⁷ För Cook handlar det om en dekonstruktion av de mediala identiteter och musikaliska värderingssystem som vi utgår ifrån för att upptäcka hur konstarna samverkar till något tredje.

Puccinis musik till *Madama Butterfly* bör, om Gorbmans resonemang ovan ska gälla, bedömas vara ett 'orent' multimedium där de operamusikaliska koderna "upprättar specifika formella relationer till element" i handlingen.¹²⁸ Att tänka i koder blir väl abstrakt för mig och jag lutar mer på kompositoriska verktyg för att utnyttja den synergieffekt som kombinationen av musikaliska och dramatiska element i opera ger.¹²⁹ Hennes slutsats om ömsesidigt inbegripande (*mutual implication*) mellan handling och musik är reell, även utan visuella element. I *Sjärens rening* finns ett ställe där man lätt kan försäkra sig om att musikaliska element får ny betydelse på grund av sammanhanget. Och det betyder att det upprättats 'specifika formella relationer' mellan musik och handling. Hör man *Lises cantabile* (spår 23) för sig, så handlar text och musik om en obestämd man utan särskilda egenskaper. De kastanjetter som dyker upp till sist kan inte sägas stämma med tanken på strukturell enhetlighet. Hör man sången i sammanhanget får kastanjetterna en annan betydelse. Börjar man lyssna till Berättarjaget en minut före sången börjar, så ingår alla delar i ett porträtt av den Lise som han har blivit förälskad i. Dessutom ersätter sången det samtal med Lise som Berättarjaget säger att han just ska ha. Lises cantabile handlar om en för lyssnaren högst välbekant ung man: den som berättar hela historien. Kastanjetterna blir ett uttryck för det som gör Berättarjaget intresserat av Lise. Dessutom pekar de fram mot den snabba sång som hon snart ska sjunga – något som Berättarjaget påpekar. Därmed driver kastanjetterna på handlingen. Det är inte svårt att konstatera hur påtagligt sångens sammanhang med berättelsen påverkar (den till synes oproblematiske) avläsningen av musikaliska koder. Står musiken för sig själv gäller autonomiestetikens koder, inom berättelsen gäller de operamusikaliska koderna. Det är skillnaden mellan ren musik ('music alone' med Peter Kivys beteckning, citerad i Cooks bok) och dramatisk musik, alltså musik i ett dramatiskt sammanhang. Kontexten utgör skillnaden.

Slår man upp ordet *form* i ett musiklexikon beskrivs en kombination av upprepning och kontrast.¹³⁰ Men det är ingen tvekan om att upprepningen har varit det huvudsakliga studieobjektet: hur något upprepas, på vilket sätt detta tema liknar ett annat, ja t o m dolda likheter har haft större betydelse än kontraster. Man har nöjt sig med att konstatera kontrastens närvaro. Längst inom studiet av kontrast har man kanske kommit i förståelsen av hur andratemat skiljer sig från det första inom sonatformen. Men i förhållande till mytologiseringen av repriserna som den stora återkomsten tycks det ändå rätt blygsamt. När man ska studera opera uppstår en ny situation, eftersom kontrasten är det som konstituerar genren. Det ligger i sakens natur att kon-

¹²⁷ Ibid, s 128-9.

¹²⁸ "... bears specific formal relationships to coexistent elements ..." (s 13) Det kan tilläggas att Gorbman har en semiotisk bakgrund som jag inte omfattar.

¹²⁹ Eftersom de visuella elementen ligger utanför ramen för en bilradioopera kommer jag inte att behandla dem, även om deras betydelse för iscensättning av opera är mycket väsentlig.

¹³⁰ *Sohlmanns: Form*, artikel av I Bengtsson och B Wallner, Schenker: *Harmony*. I *Grove Music Online under Analysis* §1:2: The central analytical act is thus the test for identity. And out of this arises the measurement of amount of difference, or degree of similarity.

trast är svårare att studera än likhet. Likhet innebär en begränsning medan kontrasten är gränslös. Själv har jag använt Charles Rosens iakttagelser som grund för att precisera kontrastens roll i musik för opera.

Jag har funnit tre element i den musikaliska satsen som avgör hur musiken följer den sceniska handlingen: avgränsning, polaritet och övergång. De två första kan sammanfattas med ett ord: kontrast; det tredje avser kontinuitet i kontrasten. I en undersökning av operamusikens formspråk är kontrast mellan avsnitt i musiken ett viktigare inslag än upprepning och likhet. Målet för att utveckla kompositoriska verktyg för opera ligger i att kombinera det musikaliska och dramatiska så att kontrasterna skärps.

Drama och musik, två förlopp i ett

Jag har nu tre iakttagelser om musik att koppla till frågan om den dramatiska musikkens särart. Det gäller förlopp, rytmisk kontinuitet och kontrast.

Jag har konstaterat att musikaliska förlopp kan följas med örat och därmed är sinnligt påtagliga och försiggående jämfört med händelseförlopp, där varje händelse endast är momentan, hur viktig händelsen än är för fortsättningen. Fortvaro görs upplevbar genom musiken, inte genom handlingen. Det speciella med dramatisk musik är att de två förloppen kopplas till varandra, utgör två förlopp i ett. Kontinuitetsprincipen betyder att *varje rytmfigur förbereder nästa rytmfigur* och att den rörelse som uppstår är nog för att vårt medvetande ska uppfatta en avsikt, samtidigt som rytmen tydligt indelar musiken och på så sätt ger en följd av avsnitt. Kontinuiteten gäller *all* musik. Om konsertsalsmusiken alltid mest utnyttjat den varierade upprepningen så ligger det nära till hands att den dramatiska musiken som ska följa ett skeende odlar kontrastens estetik. Konsertsalsmusik använder mest omtagningar medan dramatisk musik hellre vänder och överraskar.

De tre iakttagelserna appliceras endast på två av operans tre element, musik och handling, eftersom de är det enda som är tillämpliga i bilradiooperan. Jag lämnar spektaklet, allt visuellt i en scenisk operaföreställning, därhän. Det passar mig som komponist, då färdigställandet av allt material till en föreställning egentligen aldrig inbegriper den faktiska uppsättning som är avsedd för publiken.

Tajming

När man börjar tänka i fortvaro i stället för nu, inser man betydelsen av att alla moment i en handling inte bara kommer i rätt följd utan även i rätt ögonblick.

Tajming är en viktig förmåga för interpret. Det handlar inte bara om att ha rytmkänsla, utan även att vara agogiskt känslig. I överförd betydelse är det lika viktigt i komposition. Tajming är ett stort begrepp inom musikpsykologin.¹³¹ Tajming är att tidsmässigt anpassa och välja eller beräkna tidpunkt för en insats, både som rytmisk bedömning med tanke på helheten och människor emellan. Den tidsfaktor som gör *tajming* till ett speciellt begrepp saknas i det närliggande begreppet *interaktion*. *Resonans* och *sympati* är ord för besläktade fenomen, men inget av dem betonar tidsaspekten, inte heller *feedback*.

Det dagligdags förnimbara värdet av tajmingen i kommunikation är ett exempel på undervärdering av fortvaron som tankemodell i tid. Kognitionsforskaren Peter Gärdenfors¹³² refererar ett experiment med spädbarn som visar på mänskligt menings-

¹³¹ Dessa frågor tas upp av musikpsykologin i bred mening och av musikkognition i en mer specifik mening. I *Grove Music Onlines* artikel under *Psychology, Perception and Cognition* hänvisas till gestaltlagarna och i avsnittet om rytm nämns den hierarkiska grupperingens betydelse, kombinationen av gruppering och metrik och de olika skiktens betydelse. Ordet *timing* finns inte med i *Grove Music Online*.

¹³² Gärdenfors: *Den meningsökande människan*, 2009, s 86.

sökande i kommunikation redan vid två månaders ålder. Ett barn ser bara sin mamma via en skärm, men så länge gesterna är synkroniserade fungerar det utmärkt. Men när man ersätter den direktsända bilden med en inspelning av mamman så dröjer det inte lång tid förrän barnet börjar gråta. Samspelet bygger på delade känslor (*interaffektivitet*). Det kunde kallas den sociala formen för tajming. Den är ömsesidig och ett tydligt exempel på hur närvaro yttrar sig.

När jag hälsar på någon med ett handslag¹³³ är det en enkel men komplett handling. Dess tidsutsträckning är tre, fyra sekunder från det man mött den andres blick, sett att man är överens om att skaka hand, tills man genomfört handlingen och återfört handen till utgångspositionen.

Om jag vid ett möte skulle sträcka ut hela händelsen till en halv minut är jag säker på att motparten skulle hinna börja spekulera vilt över vad jag avser. Jag har brutit mot normal handslagstajming och det är socialt uppseendeväckande. Även om proportionerna mellan de olika delarna i handslaget skulle vara desamma så skulle var och en bli för lång. Och skulle jag förlänga bara en av delarna, t ex själva tryckandet av handflatorna, med 25 sekunder så torde resultatet bli dramatiskt. Motparten skulle undra: vad menar han? Kan det vara dolda kameran, en sexuell invit, maktutövning? Så känsliga är vi för tajming.

Betydelsen av scenisk tajming betonar de flesta som är verksamma med teater (speciellt fars), opera och film. I förhållande till ett drama är tiden närmast fastlagd i ett partitur, vilket ökar tonsättarens ansvar för tajmingen. Tajming innebär för mig bland annat att finna den rätta längden på varje avsnitt och hur de ska förhålla sig till varandra.¹³⁴ Inom varje avsnitt ska dessutom varje del få rätt längd. Ibland är lika längd mellan avsnitten, en fast rytm, det viktiga måttet; ibland är proportionen mellan avsnitten viktigare. I det första fallet kan jag behöva förlänga eller förkorta för att få jämn rytm; i det andra kan avvägningen bero på hur stor vikt ett avsnitt har inom helheten. Men även andra faktorer än längd är avgörande. Skillnader i tempo, dynamik och artikulation mellan avsnitten påverkar min bedömning och sist men inte minst den betydelsemässiga tyngden. Denna bedömning av varje avsnitt i förhållande till det föregående och efterföljande ägnar jag alltid stor uppmärksamhet. Ofta är rena uträkningar av tidslängder och proportioner till stor hjälp, men i slutändan är en intuitiv och kvalitativ bedömning avgörande. Även proportionen mellan tempi i samtidiga linjer i den musikaliska satsen är betydelsefull.¹³⁵ Om detta är tajming på den nivå där tonsättaren har kontrollen, så finns den nivå som interpreten tar hand om, den agogiska gestaltningen av fraseringen. Även inom ramen för tonsättarens proportionering

¹³³ J Asplund: *Munnens socialitet* (Korpen 2006). I essän "Skaka hand" använder Asplund handslaget som exempel och det har jag inspirerats av.

¹³⁴ I rytmforskningen finns en term för avståndet mellan två händelser. ("The time interval between the onset of one event and the onset of its successor is called the 'inter-onset interval' (IOI)" - *Grove Music Online*). Man har konstaterat att detta avstånd är viktigare än varje händelses tidslängd, dvs om det är staccato eller legato. Avståndet mellan steg är alltså det avgörande.

¹³⁵ Jag har genomgående arbetat med rytmiska proportioner i mina verk. Operan *Der Park* är genomströmd av relationen 3:4. Proportionering som metod löser onekligen en typ av tajming, men risken är att den för nya problem med sig. I interpretation krävs insikt om vad som avses i musiken. 'Spela bara precis som det står' – det säger man för att åtminstone få det korrekt och slippa en felaktig tajming. Men är musiken förstörd av interpreten är inte tajming så strikt upphängd på proportionerlig exakthet som jag förut trott.

finns det utrymme för en interpret som begriper sig på musiken som uppförs. Det kallas också tajming.

I en tidslig konstart som musik får man inte stirra sig blind på flödets betydelse för tajming. Kontrast och överraskning – dynamisk, harmonisk, klanglig, rytmisk – är väl så betydelsefull för förloppets dynamik som omtagning och variation. I musik kan tajming också uttryckas: att rätt *värdera* vad som framställs i ett förlopp.

När olika musikaliska avsnitt jämförs med varandra upptäcker man att en del avsnitt är viktigare än andra. Till sist uttrycker man det som motsvarar vad Alfred Hitchcock sagt om film: "... förändringarna i bildens proportioner stod i samband med den känsloladdning som varje moment hade."¹³⁶ Det viktiga tar mer plats eller framhävs i dramat på bekostnad av det triviala. Med det inte sagt att det utdragna är djupare än det koncisa! I Bergmans 50-talskomedi *Ansiktet* är ett kort utbrott av ohöjd förtvivlan ett mycket effektivt avbrott bland kasten mellan muntra och eftertänksamma tablåer. För ett dynamiskt resultat är tempo och tajming avhängiga av varandra. Tajming är att rätt värdera vad som framställs i ett förlopp och veta när det ska komma – praktiserad dramaturgi.

Tajming i social mening är samspelet människor emellan – en medfödd egenskap eller något av det första vi förvärvar oss. Men tajming finns även i dramatik och musik. Att rätt förstå tidsförhållanden och den uttrycksmässiga kontrasten mellan stegen i en scen är kännetecknet på tajming. Tajming är kommunikativ gestaltning, den upplevda tiden expressivt utformad.

Operans absoluta närvaro

I essän *Zeitstrukturen in der Oper* framhåller Carl Dahlhaus att teaterns och operans tid skiljer sig åt i grunden.¹³⁷ I teatern är tiden kontinuerlig och i operan diskontinuerlig (eller fragmenterad) därför att den framställda tiden i opera hela tiden växlar mellan stopp och gång, medan den i teaterns dialoger flyter på. (Själv menar jag som sagt att det är *handlingen* som stannar, inte tiden.) I teatern är det dialogen som är den verkliga handling som publiken upplever. Därför är framställningstiden detsamma som den framställda tiden i dialogteater av t ex Ibsen och Tjechov.¹³⁸ Dialogerna fylls av förväntningar, spekulationer, uträkningar kring vad framtiden skulle kunna innebära; eller fylls de av minnen, referenser, kommentarer till det förflutna och som direkt påverkar nuet. Den framställda tiden komprimeras i en föreställning, men det krävs musik eller dylikt för att en situation ska stanna upp, det som är normalt i en opera.

Dahlhaus kallar operan „ein Drama der absoluten Gegenwart“¹³⁹ – en utomordentligt skarp iakttagelse.¹⁴⁰ I operans *absoluta närvaro* förbleknar allt som blott omta-

¹³⁶ Truffaut: *Samtal med Hitchcock*, s 146

¹³⁷ Dahlhaus, *Vom Musikdrama zum Literaturoper*, s 27-40.

¹³⁸ Se sida 35 och fotnot 55.

¹³⁹ Dahlhaus, *Vom Musikdrama zum Literaturoper*, s 31.

¹⁴⁰ "Tidsförloppet i dramat är en absolut följd av nu-situationer. Dramat skapar sin egen tid." Peter Szondi: *Det moderna dramats teori 1880-1950*. W&W 1972, s 15. Man förstår att Szondi och Dahlhaus har Emil Staigers *Grundbegriffe der Poetik* som utgångspunkt.

las; varken framtid eller förflutet spelar någon roll i opera om inte upphovsmännen åskådliggör det känslomässigt. Endast affektivt och visuellt gestaltade situationer med musik äger verklig musikdramatisk kraft och detta gör operan som form skild från teatern. "Die Substanz einer Oper ist das Sichtbare, nicht das Erzählbare."¹⁴¹

All opera är inte den absoluta närvarons drama. Det krävs vissa förutsättningar. Musiken åstadkommer den grundläggande fortvaron, men bara i samspel med dramat kan synliga handlingar och musik tillsammans ge storyn musikdramatisk substans med absolut närvaro.¹⁴² Låt oss granska *Själen rening* ur denna synvinkel. Den centrala berättelsen om brodern utgör inte ramen för bilradiooperan, utan Berättarjaget sitter i en studio och gör ett program för radiolyssnare. Ramberättelsen är i presens medan försoningsstoryn berättas i imperfekt. Ändå är det försoningen som är affektivt laddad och operans känslomässiga fokus. Sålunda aktualiserar Berättaren i studion en story från det förflutna. Det kan tyckas paradoxalt i förhållande till Dahlhaus ord att det berättade inte ger substans i en opera. I normala fall är det sången som gör det affektivt laddade närvarande, men här är det den *lästa* texten i tät förbindelse med musiken som åstadkommer närvaro. Det är min något överraskande slutsats. Inte det berättade i sig, utan att lyssnandet med musik synliggör det berättade som drama. I begreppet absolut närvarokänsla ligger förståelsen för att *kombinationen* musik och drama blir extraordinär.

Det 'synliga' i en bilradioopera är inte lika lätt att peka ut som i en sceniskt realiserad opera. Ramberättelsen i bilradiooperan lägger inte an på det affektiva, den är känslomässigt neutral. Det gäller både resuméerna och de sjungna porträtten. Även om porträtten framställer affekter uppstår de inte ur händelser som Berättarjaget just berättat. I stället är det storyn om försoningen som upprättar närvaro, fastän den berättas i imperfekt. Mötet mellan Lise och Berättarjaget (spår 20) och högplatån (spår 40-43), där brodern blygt börjar banka, är de ögonblick som engagerar. Storyn förbinds med den musikaliska realiseringen och detta ger vad man rätteligen bör kalla synlighet i linje med Dahlhaus ord. Man kan med Dahlhaus hjälp gradera närvaron. *Absolut* närvaro uppstår i de ögonblick där de musikaliskt framställda affekterna restlöst förbinds med den situation som operan framställer. Sångerna med Lise är de mest integrerade i operans visualisering, eftersom de sjungs just då Berättarjaget i berättelsen möter Lise. Texten i hennes cantabile handlar dessutom om blicken och mötet. Även Balladen (spår 9) på kärnkarlstemat är en 'visualisering' av det som affektivt står i centrum i bilradiooperan. Det är därför jag alltid tänkt på Balladen som en aria. Børres sång (spår 16) är däremot ett intermezzo som 'vänder bort blicken' från det som i ögonblicket gestaltas musikdramatiskt. Broderns sång (spår 5) gestaltar en affekt som inte är direkt knuten till den situation i krokettspelet som just presenterats. Den kan i närvaro bedömas ligga mittemellan Lises och Børres sång. För att operakänslan ska infinna sig är det också viktigt att affekter framställs i steg- eller stopptid. Det räcker inte med att musiksätta situationerna i löptid som vore det recitativ. Bilradio-

¹⁴¹ Dahlhaus, *Vom Musikdrama zum Literaturoper*, s 32. Jämför min tolkning av arian *Un bel di ovan*. Man kan tro att Cio-Cio-San berättar om Pinkertons återkomst, men så är det inte. Hon framställer sin egen situation med operans alla medel, främst genom musiken och storyn.

¹⁴² Dahlhaus favoritexempel är *Il trovatore*, ibid s 32f. Tvärtemot den allmänna meningen ser han det musikaliska dramat väl utfört i arior och ensembler och visuellt gestaltat på scenen mellan huvudpersonerna, medan ramberättelsen om utbytta barn är perifer. *What Is a Musical Drama?*, s 102.

operan satsar på att läst text med orkestermusik ska få nästan samma affektiva värde som sång.

Det gäller att ha en bred blick för vad affekter är och att det är allt som väcker medkänsla och engagemang hos lyssnaren. Alla försök att i förväg avgränsa uttrycksregistret är ett misstag. I librettot gäller det att ta fram situationer som är komplexa och möjliggör sammansatta affekter. Lisesångerna framställer att Berättarjaget kanske inte duger åt Lise och att hon är osäker på vad han begär. Genom att Berättarjaget introducerar Lise är han implicerad i hennes affekt. Det gör sången mer komplex på sin plats i bilradiooperan än som en fristående sång.

Handlingen i ett libretto kan förminskas eller t o m försvinna om den musikaliska realiseringen inte verkar förbunden med storyn. Om lyriska fördjupningar och intermezzi tar över hamnar storyns driv i bakgrunden och dramat upphör. Sångcykler saknar oftast dramatiska ambitioner och i konsertsalen finns inte heller dramatiska förväntningar.

När Dahlhaus tittar på Verdis *Il trovatore* upptäcker han en avgrundsskillnad mellan operans absoluta närvaro i rollernas affektframställning och likgiltigheten i ramberättelsen om förflutna händelser som knappt gestaltas musikaliskt. Bilradiooperans ramberättelse har en viktig musikalisk funktion som möjliggör en omväxlande helhet där programpresentationer, resuméer och sjungna porträtt utgör kontrast till den laddade berättelsen om försoningen. Men försoningen är operans förutsättning.

Klocktid, framställd tid och framställningstid

Klocktid (*kronos*) är den tid som är helt opåverkbar av mänskliga önskningar och förhållanden. Den är en genial uppfinning som låter oss ta tiden på allt, jämföra allt, koordinera allt på hela jorden, blicka tillbaka på universums skapelse via bakgrundsstrålningen och uppnå en i historien oöverträffad precision i utnyttjandet av tiden. Klockans succé gör oss blinda för dess begränsning. Den upplevda tiden har otroligt lite med den faktiskt förflutna tiden att göra. Det vet varje barn som på julafton undrat vad som hänt med klockan. Detsamma gäller den musikaliska upplevelsens tid. I samband med musik, drama och opera används klocktid som objektiv referens. Men musikalisk fortvaro är skild från klocktiden.

Den tid en story utspelar sig under kallas i dramaturgi för *framställd tid*. I *Själen rening* sträcker den framställda tiden sig från krocketmatchen på Berättarjagets 25-årsdag till försoningen med brodern i New York och återkomsten till Norge. Den kan mätas i klocktid, men uttrycks bättre i det antal scener som intrigen innehåller för att storyn ska bli begriplig. Här råder stor frihet i framställningen. I en såpa kan en story bestå av ett närmast oändligt antal scener, medan som bihistoria kan samma story framställas i några få scener. Det finns en kausal följd scenerna emellan och en tidspil; varje scen bygger på de föregående, även om de inte behöver framställas i kronologisk ordning. Även om man kan ange en klocktid så skulle den vara ovidkommande.

Det spelade dramas tid är *framställningens tid* – den tid det tar att presentera storyn. Denna tid är också öppen, men kopplad till framställd tid.¹⁴³ De flesta händelse-

¹⁴³ Dahlhaus, *Vom Musikdrama zum Literaturoper*, s 29f.

förlopp förkortas, men vissa situationer blir i framställningen förlängda, uttänjda i förhållande till naturalistisk klocktid.

Den framställda tiden i *Själen rening* är månader men framställningstiden är en knapp timme. Att tiden kan förkortas så radikalt beror på att bara ett fåtal moment i handlingen är avgörande för att framställa storyn verkningsfullt. Detta är ett exempel på Aristoteles tankar om en trimmad intrig (*mythos*), en handlingens början, mitt och slut och om handlingar som för till lycka eller olycka. Detta befriar faktiskt storyn från klocktiden. Storyns avsikt är att ge svar på frågan: ska Berättarjaget försonas med Brodern och återfå sin tro på livets mening? Den existentiella frågeställningen är målet för storyns intrig. Intrigen kräver vissa scener, men det är andemeningen som avgör värdet av story och intrig. Men storyns klocktid är satt ur spel.

I opera skiljs framställningstiden radikalt från den framställda tiden.¹⁴⁴ Ett moment i handlingen som i realtid bara varar ett ögonblick kan bli en hel aria. Affekter och reflektioner som handlingen gett upphov till ges gott om utrymme i arior, ensembler och liknande nummer. Operans tempo är mycket långsammare än det reella tempot. Vi känner inte längre av handlingens 'världsliga' tempo. Typiskt är *largo concertato* i Rossinifinaler, där alla står som förstummade inför en ny komplikation i intrigen, eller utdragna dödsscener, som i tredje akten av *Tristan och Isolde*. Men tänjningen sker även i blygsamt format. I *Själen rening* tvingades jag förlänga librettot något för att ge Berättarjagets och Broderns lek med frisbeen mer musikalisk plats.

I starka musikupplevelser upphävs det normala händelseförloppet och vi blir upptagna av känslan. Tiden stannar inte, men storyn får en fermat. Vi blir fångade i speciellt tillstånd där musiken uttrycker förblivandet, trots att successionen av klanger inte alls upphör.¹⁴⁵ Tillståndet är inte enbart förbehållet musikaliska upplevelser, men det verkar som om musik äger kapaciteten i hög grad. *Musik som pågår kan sätta fermat på medvetandets ström av händelser*. Musikens förlopp hör precis som händelseförlopp till tidens dimension. Ingetdera är rumsligt.¹⁴⁶ När denna tanke står klar för en är det spöklikt hur lätt vår hjärna överger händelseförloppets normala flöde.

¹⁴⁴ Jag har undvikit att studera hur man inom narratologi och liknande teoribildningar för litteratur och film har behandlat området framställningstid, t ex Gérard Genette. Jag håller mig till det som framskymtar hos Dahlhaus och Aristoteles. Min prioritet är att förstå tidsbehandlingen i opera, framförallt ur upphovsmannens perspektiv. Jag känner mig inte övertygad av Dahlhaus paralleller mellan operans och romankonstens tidsbehandling. För mig beror det på att fortvaron i litteraturen inte kan jämföras med dess påtaglighet i musik. Läsarens frihet i en roman känns fjärran från musiklyssnarens inneslutenhet i musikens förlopp.

¹⁴⁵ I *Starka musikupplevelser* (2008) av Alf Gabrielsson finns flera kapitel om denna typ av upplevelser (s 93-132). I förordet går han in på skillnaden mellan att *uppfatta* ett stycke musik och att *reagera* på det. Hans bok behandlar och exemplifierar det sistnämnda: "... vi påverkas av musiken, den går in i oss eller vi i den. Musiken engagerar, utlöser tankar, känslor, rörelser, kanske får oss att glömma tid och rum, bli ett med musiken." (s 20)

¹⁴⁶ I *Story and Discourse* utgår Seymour Chatman från att händelseförlopp utspelar sig i tidens dimension medan roll och scenbild är rumsliga. "... story-time contains events. Events are not spatial, though they occur in space;" (s 96) På samma sätt finns klanger i rummet även om det klangliga förloppet inte är rumsligt. I en fotnot tillägger han: "The event-existent distinction is a purely folk ('commonsense') attitude taught us by the codes of our culture." Jag är inte så säker. Här är Bergsons precisering av händelseförloppets natur tillämplig, se avsnittet "Henri Bergson", s 44, fotnot 87. Bergson visar att frågan om rörelsens omöjlighet och Zenons paradoxer uppstår om förloppet betraktas som ett föremål.

Operans diskontinuerliga tidsframställning och upplevelsen av att storyn stannar tycks mig vara två sidor av samma mynt. Med musikens hjälp får lyssnaren makt över storyn. Och känslan den väcker får makt över lyssnaren.

Imaginär tid: *Stopptid, stegtid, löptid*

Drama och musik kombinerar två sätt att hantera tid. Det ena är skillnaden mellan framställd tid och framställningstid och det andra att handlingen stannar. Man anar att det finns musikaliska sätt att hantera den form av tid som ett ojämnt flöde av handlingar innebär. Denna tid kallar jag operans *imaginära tid*. Tid är fortvarons dimension där story och musik hör hemma. Genom att precisera olika tidsbegrepp hoppas jag bli mer hemtam i fortvarons värld.

Opera sätter sig över det naturalistiska tempot och är varken beroende av teaterns dialog eller filmens bildflöde för att framställa storyn, eftersom musiken hanterar växlingen mellan stopp och gång. Tjänningar i storyn är helt normalt i opera, svårare att göra på film men knepigast på teaterscenen. När storyn stoppas i film och teater sker det mycket ofta med hjälp av musik.

Förmågan att reglera gången i storyn är det centrala i operans imaginära tid. Jag arbetar med tre tidsbegrepp för att fånga det diskontinuerliga i operans sätt att verka och de kan sammanföras till det överordnade begreppet *imaginär tid*. De tre tidsbegreppen är *stopptid*, *stegtid* och *löptid* och de är intimt förbundna med var sin musikdramatisk uppfinning.¹⁴⁷ I *stopptid* har handlingen helt stannat och *arian* är den normala uttrycksformen. Musikalisk fördjupning och affektframställning är huvudsaken. 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). I *löptid* är textbehandlingen i fokus och musiken följer replikernas rytm och tempo men bara indirekt handlingen. Sången kan få nästan normalt taltempo och replikerna förblir sjungna, som i *recitativ*. Jag betraktar *löptid* som mindre viktigt än stegtid därför att musiken inte aktivt formar handlingen.¹⁴⁸ Dahlhaus framhåller ytterligare ett tidsbegrepp, *ritualtid*. Ritualtid kan användas som beskrivning på ett givet förlopp i slowmotion, till skillnad från stegtids sekvens av korta stopp, och är avsett för situationer som aldrig går i stå.¹⁴⁹

När man studerar musikdramatik och noterar hur den imaginära tiden formas med hjälp av de två viktigaste begreppen, stopptid och stegtid, så upptäcker man att det känsloladdade i storyn blir viktigt och ges god tid medan det likgiltiga hålls kort eller helt lämnas utan musikalisk behandling – för att åter apostrofera Hitchcock.

I *Sjärens rening* är alla arior i stopptid, fast Lises cantabile och cabaletta är väl det bästa exemplet. Nästan all annan musik i *Sjärens rening* är i stegtid. Jag tar hand om

¹⁴⁷ Dahlhaus, *Vom Musikdrama zum Literaturoper*. "Zeitstrukturen in der Oper", s 27-40.

¹⁴⁸ Dahlhaus har en liknande syn på recitativet i *opera seria*. Carl Dahlhaus har på flera ställen (*What Is a Musical Drama?*, kap 1, s 94-96 och *Dramaturgie der Italienischen Oper*, s 113-119) imponerande försvar för *opera seria* som en dramatisk konfiguration av rollfigurers monologer genom ett flertal arior. I teorin är det begripligt, i praktiken svårsmält, trots många imponerande Händeluppsättningar i vår tid.

¹⁴⁹ Dahlhaus, *Vom Musikdrama zum Literaturoper*, s 28. Dahlhaus nämner *Preghiera* i Rossinis *Wilhelm Tell* som ett exempel på ritualtid.

situation efter situation i librettot med musiken. Det kan inte kallas löptid, för musiken följer inte den lästa texten på det närgångna sätt som löptid kräver, även om jag under komposition och mixning har använt effekter som uppstår när musik och text läggs med millimeterpassning. Listorna är ett exempel på löptid, för listans rytm anpassas till musikens rytm. Krocketmatchen är ett exempel på stegtid. Matchen indelas av musiken i större enheter för att musiken på sitt eget sätt ska spegla storyns händelser (se analys 94ff). Dahlhaus talar om ett oändligt antal graderingar mellan real och utsträckt tid i den musikdramatiska verkligheten.¹⁵⁰ Med begreppet *stegtid* kan man upptäcka och få grepp om tidshandlingen i all musikdramatik, speciellt den moderna.

Med musikens hjälp kan storyn stoppas i princip var som helst och ge utrymme för affekt i bred mening. Det är betydelsefullt att ta reda på hur och var dessa stopp görs. Ett steg är handlingens minsta enhet. Detta ska vi se på senare i avhandlingen. Uttrycken *stopptid*, *stegtid* och *löptid* är begrepp som ska hjälpa oss att se hur storyns normaltid blir imaginär. Det kan tyckas paradoxalt att operans obrutna fortvaro består i att storyn går i stå. Men så yttrar sig vårt engagemang; vi går upp i något helt och fullt: *storyn stannar* – inte tiden. När vi känner oss som mest levande är tidens gång bortglömd och fortvaron det enda som gäller.

Översikt över tidshandlingen

De tidliga konstarterna företräder tre olika tidstillstånd och förhåller sig till klocktiden på skilda sätt.

1: Dialogteaterns *förtätade* handlingstid. Teaterns framställningstid är i dialoger snarlik den framställda tiden. Men ur replikerna når oss förflutna händelser och förhoppningar om framtiden från ett dolt skeende som vidgar vår upplevelse och förtätar handlingen men sällan stoppar dess gång.

2: Operans *imaginära* handlingstid. Handlingens flöde kan brytas upp och stanna helt, stegas fram eller löpa nästan normalt. Förloppet styrs av tonsättarens blick för känsloladdning i det omedelbart upplevda.

3: Performance och *icke-manipulerad rumtid*. I en performance är det normalt att handlingens egen tid gäller. Den finns ingen skillnad mellan framställd tid och framställningstid,¹⁵¹ för inget efterbildas, mimesis saknas. Det man ser är det som försigår. Man kan ha mönster av andra slag som styr föreställningen, eller helt avstå från sådana. Om klocktidens tempo inte manipuleras i en performance så är denna rumtid det närmaste man kommer upplevelsen av klocktid som sådan. Man kan också tänka sig performance i ritualtid; upplevelsen av ett förlopp, utan mimesis, som tänjs ut i *slow motion*.

Det är väsentligt att affektladdningen avspeglas i musikens tidsproportioner – ännu en anti-naturalistisk aspekt av opera. Det som är viktigt tar tid, klocktid. Klocktiden tas i anspråk av en imaginär tid med sina steg och stopp. Romantiken står för en

¹⁵⁰ Dahlhaus, *Vom Musikdrama zum Literaturoper*, s 27.

¹⁵¹ Ibid, s 39f. Dahlhaus framhåller operans simultanscen (t ex i Zimmermanns *Die Soldaten*, akt 2, scen 1) som en scen där framställningstid och framställd tid sammanfaller, ogenomförbart på teatern eller i romanen.

stilistisk subjektivism som låter den upplevda tiden ta kommandot. Utifrån en sådan definition står romantiken mot naturalismen, tidigt 1800-tal mot sent 1800-tal.

Tajming tillhör en annan kategori av tidskänsla. Den står för det sinnliga utförandets frihet. Uttrycksmässigt förstärker tajming förloppets dynamik genom att rätt värdera vad som verkligen ska framställas och hur lång tid det får ta. I tidsdimensionen kan inget smusslas undan, allt som händer *tar* tid.

Den *imaginära handlingstiden* får operans drama genom musiken. Musik har generellt förmågan att göra fortvaron påtaglig för sinnet och i opera förs vår reflekterande och kännande upplevelsetid samman med situationer i ett händelseförlopp. Musiken skapar obruten fortvaro genom att den sätts i svängning och sätter igång ett mångdimensionellt förlopp; varje ton är del av en takt som är del av en fras som är del av en period som är del av en formdel som är del av en sats. Kombinationen av drama och musik skapar en förbindelse mellan musikens fortvaro och känslomässigt fördjupade situationer.

Musik till handling och andra musikdramatiska uppfinningar

Dramat har gett musikdramatiken dess styrka och utvecklingspotential, även om det dramatiska kan tyckas vara en svag beståndsdel i många operor. Musikens tid och fortvaro är väldigt annorlunda än den handlingens tid som Aristoteles intrig är ett uttryck för. Det är genom en rad specifikt *musikdramatiska* uppfinningar som operaformen utvecklats och stärkts.

Monodin, den första, ursprungliga uppfinningen gjordes strax före 1600. Den uttrycksfulla *monodin* blir grunden för en musikdramatisk gestaltning som för första gången i historien inte är berättande.¹⁵² Mot slutet av 1600-talet växte den andra uppfinningen, *arian* i betydelse medan monodin övergick till att bli *recitativ*. Från att ha varit en ofta enkel, strofisk sång blev arian alltmer utbyggd och virtuos. Formtypen recitativ-aria blev standard runt 1700.¹⁵³ Därmed blev arian relativt fristående från dramat, vilket öppnade för en stark musikalisk utveckling inom den emanciperade ariaformen. *Arian* blir den musikform där affekten finner ett direkt musikaliskt uttryck. Dramatikerna (Zeno och Metastasio) förnyade däremot sitt intresse för Aristoteles *Poetik* och grekiskt drama. De såg recitativet som huvudsaken i opera och arbetade för att förminska ariornas betydelse.¹⁵⁴ Vid den här tiden existerar ännu ingen blandform för musik och handling.

År 1749 tillkom den tredje uppfinningen och det skedde inom buffaoperan av den venetianske teatermannen och librettisten Carlo Goldoni, tillsammans med tonsättaren Baldassare Galuppi: *den dramatiska finalen*, även kallad *kedjefinal*, med specifik musik till handlingens alla turer.¹⁵⁵ Den dramatiserade finalen i akt 1 – slutfinalen var oftast av enklare slag – spreds snabbt över Italien och fick sin höjdpunkt i och med

¹⁵² D Kimbell, *Italian Opera*, s 45.

¹⁵³ Ibid., s 188

¹⁵⁴ Ibid., s 185.

¹⁵⁵ Ibid., s 328-330. Kimbell beskriver den nya dramatiska finalens karakteristika: "... each little incident in the chain of events is highlighted by a change of metre, which in turn points to a change in the style of music." Det är en direkt beskrivning av steganalysens grunder.

andra aktens final i Mozarts fyraktare *Figaros bröllop* 1786. 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*. Musikdramatikens kombination av två tidssystem var egentligen omöjligt före denna, den viktigaste uppfinningen inom musikdramatikens område. 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.¹⁵⁶ *Stegtid* har därmed blivit det vanligaste tidsbegreppet för operatonsättaren.

Den form där musiken står i centrum och handlingen helt underordnas den musikaliska utformningen kallar jag *aria*, och den gäller inte enbart soloarian utan alla besläktade former: duetten, ensemblen etc. De flesta former däremellan benämner jag *musik till handling*. Musik till handling kan följa envar situation men fungerar bäst med det visuellt påtagliga. Så förutom reflektion och affekter är situationer och uppträden – från slapstick till sorgens åtbörder – porträttering och koreografiska scener mycket uttrycksfulla med musik till handling.¹⁵⁷

Det finns en annan typ av scener som är mer svårplacerade och kanske bör kopplas till begreppet *ritualtid*. Panoramat, tablån, fresken, den stora festen (med dans), opera i opera, simultanscenen är exempel på scener i opera som i tidshantering skiljer sig från både realtid och stopptid, bejakar uppvisandet och ställer tidshandlingen i tjänst hos operans visuella sida. Ett modernt exempel på denna speciella typ av *musikdramatik* är femte scenen i John Adams *Nixon in China*. Presidentparet besöker den kinesiska operan och handlingen i den i operan framförda reformoperan korsas med Nixons besök, operans huvudhandling. I scenen finns sålunda dubbla dramatiska tidssystem förutom musikens tidssystem. Det är ett panorama, en simultanscen och musik till handling, allt på en gång. Panoramat är framställningen av besöket på den kinesiska operan, musiken följer handlingen i den existerande reformoperan *Red detachment of women* och simultant med detta får vi ny förståelse för huvudpersonerna eftersom de börjar spela med i operan i operan.

*Parlante*¹⁵⁸ är ett värdefullt och snillrikt sätt att utnyttja orkestern musikdramatiskt. Vi möter det i Rossinis *Barberaren i Sevilla*, finalen, akt 1. Orkestern framför melodin medan sångarna lägger replikerna fritt. Eftersom orkestern genom att föra melodin befriar sångarna från att ta hand om det musikaliska flödet finns det spelrum för agerandet. Orkestern bär det musikaliskt väsentliga i skeendet.

Wagner utvecklade musikdramat i reaktion mot arians *stopptid*. Genom att odla dialogformen i stället för monologen kommer musikdramat att få *framställd tid* att närma sig *framställningstiden*, som i teater. Det betyder också att han använder teater-tekniker som budbärarberättelser och dold handling som genom sin brist på visualisering är operafrämmande.¹⁵⁹ Trots detta är han även en representant för visualiseringen

¹⁵⁶ Nästan all 1900-talsopera med handling är utformad som ett friare samspel mellan librettots framställning av scener med ett antal handlingsmoment och musikaliska satser med få renodlade arior: Britten, Birtwistle, Henze, Sjostakovitj, Ligeti, Schnittke...

¹⁵⁷ Ett slående exempel av nytolkning är Pina Bauschs iscensättning av *Orfeus und Eurydike*.

¹⁵⁸ *The New Grove Dictionary of Opera* och Dahlhaus: *Dramaturgie der Italienischen Oper*, s 111f.

¹⁵⁹ Dahlhaus, *Vom Musikdrama zum Literaturoper*, s 31. Dessutom: "Das Musikdrama ist eben nicht, wie Wagner glaubte, das Telos der Operngeschichte, sondern eher eine am gesprochenen Drama orientierte

av skeendet och den fortvaro jag pläderar för. Genom ledmotivtekniken fick musikdramat en utvecklingsbar dramatisk-musikalisk form.¹⁶⁰ Wagner talar om 'vergegenwärtigung'. Först presenteras en scenisk händelse kopplad till ett musikaliskt motiv. När motivet återkommer, så 'aktualiserar' *musiken* händelsen ifråga.¹⁶¹ Genom att brukas blir motivet allt mer betydelsebärande. I ett brev till Mathilde Wesendonck 1859 skriver Wagner om hemligheten med sin musikaliska form: "Vermittlung und innige Verbindung aller Momente des Überganges der äußersten Stimmungen ineinander".¹⁶² Här kan man se paralleller till det kontinuerliga svängningsmönster i musiken som jag ovan redogjort för. Men det finns en skillnad. I ledmotivtekniken ligger möjligheten att aktualisera det förflutna på ett sätt som operamusik annars avstår ifrån. Denna användning av ledmotivtekniken fjärrar musikdramat från den *absoluta närvarokänsla* som annars kännetecknar opera och för musikdramat närmare talteaterns dramaturgi.

Möjligheten att med ledmotiv aktualisera det förflutna har inte vidareförts av andra tonsättare i så hög grad som man skulle kunna tro. Richard Strauss anses som en arvtagare till Wagner, men när Dahlhaus skriver om Strauss *Elektra* är han påfallande ifrågasättande. Han anser storyn omgjord från tragedi till ett drama av patos.¹⁶³ "Neben der 'Seligkeit der Tat', die Strauss unersättlich auskomponiert, bleibt die Trauer der Tat im Schatten."¹⁶⁴ Jag tror att Strauss, till skillnad från Wagner, inte utnyttjade möjligheterna att göra det förflutna tillgängligt genom ledmotivarbete för att han *inte ville* komponera det tragiska. I stället vände Strauss komponerandet mot det sinnligt närvarande. Det är mer i linje med italiensk operatradition och *das Sichtbare*, och mer strausskt än vad man omedelbart tror.

Musikdramats ambition att behålla jämvikten mellan det mimiskt-sceniska skeendet och det musikaliska gör att en aria framstår som ett avbrott.¹⁶⁵ Möjligtvis är Alban Berg den tonsättare efter Wagner som verkligen lyckats med jämvikten mellan skeendet och musik. Dahlhaus konstaterar dock att det nät av minnen som Wotan är insnärjd i inte återfinns i Bergs operor. I Bergs operor är huvudpersonerna extremt upptagna av nuet och ledmotiven understryker detta. Dahlhaus talar i stället om 'balans i stilväxlingarna'¹⁶⁶ hos Berg. I bägge dessa fall kan man konstatera att användningen av det förflutna och icke åskådliggjorda i operasammanhang i praktiken är mycket svårt.¹⁶⁷ Wagner är således ett undantag mer än en möjlighet.

Ausnahme von den Gattungsregeln des Musiktheaters." Wagnerkännaren Dahlhaus poängterar alltså att musikdramat inte är operahistoriens mål utan ett mot taldramat orienterat undantag från musikteaterns genreprinciper.

¹⁶⁰ Dahlhaus, *Vom Musikdrama zum Literaturoper*, s 70 f.

¹⁶¹ Ibid., s 102f

¹⁶² Ibid., s 73.

¹⁶³ Ibid., s 164

¹⁶⁴ Ibid., s 169. Fritt översatt: I sitt komponerande har Strauss glupskt framställt handlingens salighet, men inte dess sorg.

¹⁶⁵ Ibid., s 173

¹⁶⁶ Ibid., s 178

¹⁶⁷ Ibid., s 31. Han skriver att dold handling som enbart omtalas på scen är "prinzipiell opernfremd, auch wenn sie manchmal unumgänglich erscheinen."

De två tidsliga konstarterna

Vi har inom operakonsten att göra med två parallella system av tid. Det ena är handlingens framställningstid. Det andra är det musikaliska förloppets av den rytmiska kontinuitetsprincipen drivna svängningsmönster som binder samman allt från början till slut. De två systemen samverkar så att musiken artikulerar de avgörande händelserna i dramat.¹⁶⁸ Då framträder något som är skilt från andra dramatiska former. Handlingstiden, som i dialogteater flyter relativt regelbundet, blir uppbruten. I opera kan varje handling stoppas i vilket ögonblick som helst och med musikens hjälp övergå i reflektion och/eller känsloutlevelse av betydande längd: en aria, en kontemplativ ensemble, en frusen tablå. Varje handling kan uppdelas i diskreta steg och varje steg artikuleras musikaliskt med *musik till handling*. Musikens precision i successionen av toner och rytmer överför precisionen till handlingarnas förlopp. Dessutom införs med musiken en obruten fortvaro i opera som inte finns i teater. Musik skapar närvaro i en subjektiv inomvärld, medan dialogteaterns typiska framställning av en möjlig framtid och skuggor ur det förflutna inte fungerar lika bra i opera.¹⁶⁹

En handling består av en rad händelser vars olikheter sinsemellan förstärks av musikens rytmiska och formella nätverk. Detta tycks förhindra kontinuiteten i det dramatiska förloppet, men det är en synvilla. Precis som de diskreta tonstegen och de distinkta rytmerna i en melodi uppfattas som en kontinuerlig melodisk rörelse, så kan en kontrastrik, stegvis framställning av ett händelseförlopp uppfattas som ett sammanhängande drama med musik. Detta är grunden i den steganalys jag presenterar i nästa kapitel.

Paradoxen, som tycks motsäga erfarenheten, är att en stegvis framställning av ett drama där handlingen till och med stannar upp, uppfattas som en giltig representation av ett kontinuerligt skeende. En kedja av musikaliska händelser där kontrasten är konstitutiv hålls samman av ett kontinuerligt svängningsmönster på flera tidsnivåer samtidigt. På detta sätt blir den extremt uppdelade musikdramatiken ett sammanhängande förlopp både dramatiskt och musikaliskt. Tajmingen mellan de ingående delarna och kontrasterna dem emellan blir den avgörande konstnärliga utmaningen i en konstform där tidsdimensionen härskar oinskränkt. Detta är musikdramatikens mönster som jag har funnit det.

Diskreta steg känns kontinuerliga, handlingen upplevs som den stannar eller stockar sig, musikens fortvaro överförs till dramat, två tidssystem med helt olika uppbyggnad samverkar, rätt tajming ger kontinuitet mellan extrema kontraster – det är de förutsättningar som gäller för musikdramatik. Det gäller att lära känna tidsdimensionens villkor. Musiken styr handlingens flöde i musikdramatik. Sagt på annat vis: musik behöver tid för att ge handlingens följd av moment synlig och hörbar gestalt.

I musikdramatikens musik styr inte det instrumentala formspråket, och i dess drama kan handlingen stoppas vid vilken punkt som helst utan att förloppet bryts.

¹⁶⁸ Man skulle kunna tänka sig att de *inte* samverkar och då inte heller har samma mål. Ett speciellt exempel är Robert Wilsons uppsättning av Parsifal. Musik och libretto framfördes som vanligt, men den sceniska handlingen förlades skevt till hur den framställdes i musiken. (Jag har bara läst om föreställningen.) En sådan syn på musikdramaturgi ligger utanför den här avhandlingen.

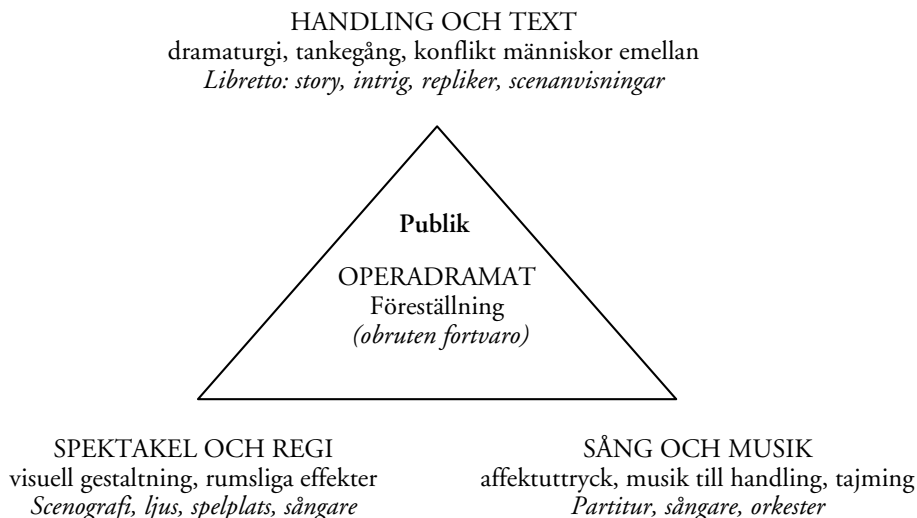
¹⁶⁹ Det är påfallande hur lite opera som är gjort på Ibsen, Tjechov, O'Neill, Norén. Och ser man Peter Eötvös *Tre systrar* inser man att den är omgjord till ett fragmentariskt drömspel.

Operans dubbla tidsförlopp

Dramat ger av sitt formspråk till musiken och musiken bidrar med sin kontinuitet till dramat. Operans dubbla förlopp är en viktig del av dess särart.

Verktyg och analyser

Operatriangeln



Operatriangeln är en figur gjord för att underlätta förståelsen av den sammansatta sceniska konstarten opera. En opera har tre väsentliga beståndsdelar: handling, sång och spektakel, – men hemligheten ligger i figurens mitt.

I figuren ovan står ordet 'handling' före 'text', det är avsiktligt. Förvisso kommer handlingen oftast fram i texten, men det är mer givande att tänka sig handling som kunde den mimas.¹⁷⁰ I opera sjungs texten och i arian styckas den upp, tänjs ut och har inte alls samma intellektuella och rationella kraft som om den talas. Texten i arian 'förstörs' när den sjungs.¹⁷¹ Även om handlingen i en opera inte alls har det driv som vi förväntar oss i en *story* inom andra genrer och publiken mycket sällan undrar hur det ska gå, så är handling ändå en avgörande faktor i opera. Dock är det först när handlingen gestaltas i musik – och det räcker inte med recitativ – som musikdramatik uppstår.

¹⁷⁰ "E. T. A. Hoffmann, though both a poet and a composer, postulated as the ideal operatic action one that was comprehensible through mime alone, in which it would not matter if the words necessary to sustain the singing remained largely incomprehensible." (Dahlhaus: *What Is a Musical Drama?*, s 104.)

¹⁷¹ Ibid, s 101. Citatet finns på sidan 40 ovan.

Musiken är först och främst sångarnas eftersom de gör rollerna på scenen, orkestern har en förtydligande och stödjande roll. Det är lätt att övervärdera orkestrens betydelse för inlevelsen i dramat, men sedan Wagner har den även haft del i den dramatiska gestaltningen.¹⁷² Sång är inte bara en musikalisk uttrycksform, det är också en väsentlig del av den sceniska gestaltningen.

Ordet 'spektakel' ska inte uppfattas negativt. Betydelsen ligger nära den franska och engelska ordförklaringen. Förutom regi är det allt som vi visuellt uppfattar under föreställningen: scenbild, rekvisita, kostymer och sceniska effekter, speciellt sådana som understödjer känslan av förlopp. Inte minst slående är entréer och sortier, artisternas gestik och körens skiftande formationer. Det visuellas betydelse för en lyckad operakväll är betydande. Andemeningen i en föreställning kan vara tydligare visuellt än musikaliskt.

Operadramat är *kombinationen* av operatriangelns alla delar utförda som ett skeende i tiden. Det är min poäng. Operans drama existerar inte *in abstracto*. Framför man handlingen i halvt tempo, uppstår något annat. Gör man ny musik till texten, uppstår något annat. Redan ett annat spektakel gör dramat nytt, vilket nyuppsättningar vittnar om. Först *i tempo*, med allting på plats, blottas dramats nerv, operatriangelns centrum. Detta är en väldigt konkret erfarenhet vid en operaproduktion, när man under de två sista veckorna sammanfogar allt det som har instuderats separat. Intensiteten i det som påtagligt uppstår efter månader och år av förberedelser är lika chockerande varje gång, även om man vet vad som väntar.

Operadramat finns till först när det framförs. Dramat existerar inte förrän vid uppförandet och finns varken i libretto, partitur eller regibok. Detta är värdet av operatriangeln och i linje med den uppfattning av förloppet jag skisserat ovan i anslutning till Bergson. Det som saknas i hörnen av triangeln är tajmingen, tempot, rummet det uppförs i, alla medverkande och publiken som tar del av det förlopp som plastiskt framställs inför alla våra sinnen. En operaföreställning är obruten fortvaro, där allt arbetsmaterial och förarbete är medlet som för till målet.

Spektaklet, operatriangelns tredje ben, kan sägas vara virtuell för upphovsmännen under arbetet med libretto och partitur men under iscensättningen blir den reell. I en bilradioopera förblir spektaklet virtuellt. Regi och 'rumsliga effekter' ligger helt och hållet i det akustiska. När mixningsarbetet på Sveriges Radio är avslutat så är iscensättningen färdig.

¹⁷² "The symphonic style of orchestral composition, as Wagner recognised, assists the dialogising of music and the musicalising of dialogue... (...) ... differentiated instrumental writing is the essential condition for an opera-as-dialogue whose dramaturgy reflects that of the spoken genre, then, on the other hand, the symphonic style in Wagner is the foundation of a leitmotivic technique which forms a counter-instance to the predominance, in opera-as-singing, of the musical and scenic present." (Ibid, s 103-4)

Steganalys

Scen och händelse

En *scen* i betydelsen 'avgränsat händelseförlopp' är tonsättarens viktigaste formelement i opera. En scen är den enhet som bygger upp akten.¹⁷³ Längden är oftast mellan 5 och 20 minuter, men kan vara både längre och kortare. Det inträffar att en akt innehåller en enda scen, men det vanligaste är flera.¹⁷⁴ Som dramatisk formdel innehåller scenen minst en *händelse* och oftast någon typ av musikalisk *fördjupning*, såsom aria, ensemble eller 'standardscen' (t ex fest, dans eller ritual). Följaktligen är en scen mycket fri i sin utformning. I klassisk italiensk opera är scenen väldigt formaliserad men fritt utformad i satser: *tempo d'attacco* (inte obligatorisk), *cantabile* (långsam sats), *tempo di mezzo* (med något inslag som påverkar händelseförloppet) och *cabaletta* (snabb avslutning). Scenen föregås ofta av en recitativisk inledning kallad *scena*.¹⁷⁵

I en story är det avgörande skillnad på viktiga händelser och händelser utan konsekvenser. En viktig händelse i storyn har betydelse för huvudpersonen. Den påverkar förloppet och ingår i den utveckling som huvudpersonen genomgår; något blir bättre eller sämre, plus eller minus. Om grannens hus brinner ner är det en betydelsefull händelse i grannens liv, men inte för huvudpersonen – såvida inte grannen har en roll i historien. Men brinner huvudpersonens hus ned och framtiden går upp i rök, då är det helt klart betydelsefullt. De flesta strider kring ett libretto handlar om huruvida en händelse är en del av historien (i Aristoteles mening) eller om man kan avstå från händelsen utan att storyn förändras. Det kan finnas lyriska, karaktärstecknande, publika eller andra skäl att framställa händelser som inte får konsekvenser. Men det kan också hända att konsekvenserna av en händelse visar sig först senare.

En scen är en händelse som påverkar huvudpersonens drivkraft på ett iakttagbart sätt.¹⁷⁶ När Cio-Cio-San i *Un bel dì* berättar om den dag när hennes man kommer tillbaka så är det ingen egentlig händelse i storyn. Arian ger uttryck för hennes stora förväntningar, men de ändras inte medan arian pågår. Hon tror bergfast på att han återkommer medan Suzuki, hennes tjänarinna, är misstroende. Det är allt vad inledningsscenen i akt 2 innehåller. När mannen återvänder, enbart för att ta med deras gemensamma son till USA, upphör Cio-Cio-Sans drivkraft. När verkligheten går upp för henne uppstår glappet till hennes förväntan och först då får arians starka affekt sin dramatiska konsekvens. Hon tar sitt liv som gensvar och det är den dramaturgiskt avgörande händelsen i *Madama Butterfly*. Man kan säga att arian i akt 2 laddar för operans vändning i akt 3.

¹⁷³ Det klassiska dramats strukturbegrepp innebär att varje entré är en ny scen, knutet till repetitionsarbets behov. Så är det fortfarande hos Mozart. Men i praktiken är den musikaliska scenindelning som jag här utgår ifrån etablerad redan hos Mozart.

¹⁷⁴ Antalet scener i mina helaftonsoperor: 15 i *Christina* (160 min), 30 i *Der Park* (170 min), 20 i *Vargen kommer* (120 min), 18 i *Clara* (120 min).

¹⁷⁵ I inledningsscener och finaler kan satserna få andra namn, men det går vi inte in på här.

¹⁷⁶ Robert McKee: *Story*, s 35.

För att upptäcka den förändring i huvudpersonens liv som kommer till uttryck i en scen och till slut ger utslag för historiens gång, så får man gå ner ett pinnhål, till de enheter som indelar en scen. Nu presenterar jag den dramaturgiska processens minsta enhet och som också förhåller sig till musikens enheter. En scens musikdramatiska utveckling hänger på sammankopplingen av de dramaturgiska och musikaliska enheterna.

Steg

Det viktigaste redskapet för att upptäcka dramatisk förändring är att bestämma varje enskilt *steg* (*beat*) i en scen. Begreppet *beat* kommer från filmdramaturgen Robert McKees bok *Story*.

Ett *steg* är ett mänskligt görande som får ett gensvar. Steg för steg får dessa skiftande göranden människor emellan en scen att vända.¹⁷⁷

Så lyder definitionen av ett *steg*, den minsta enheten i en dramatisk struktur. Den största enheten är storyn. Storyns höjdpunkt innebär en oåterkallelig, bestående förändring för huvudpersonen. En story består av flera akter som i sin tur byggs upp av scener. Varje akt innehåller en avgörande scen där huvudpersonens värderingar byter förtecken. Men varje scen förändrar något av betydelse, gör skillnad. "En scen är en berättelse i miniatyr: en händelse som genom konflikt under en begränsad tid vänder på ett betydelsefullt förhållande i en rollfigurs tillvaro."¹⁷⁸

Eftersom det är förändring som studeras, är stegen som för till vändningen tecknen på att något händer. Vid en scens slut är något avgörande annorlunda. Genom varje litet *steg* kan vändningen konstateras och värderas. Vid varje *steg* blir en del av konflikten synlig. Och konflikten gäller något betydelsefullt, det som står på spel.

Analys av *Casablanca*

En avgörande scen i filmen *Casablanca* ska noggrant studeras och bli förebild för mina operaanalyser. Exemplet är hämtat från McKees bok *Story*. I *Casablanca* är Rick (Humphrey Bogart) en cynisk kaféägare under andra världskriget. Tidigare var han motståndsmän i Paris och då hade han en kärlekshistoria med Ilsa (Ingrid Bergman). De skulle fly tillsammans när nazisterna kom, men hon dök aldrig upp på järnvägsstationen. Nu kommer Ilsa in på Ricks kafé arm i arm med sin man, Victor Laszlo, känd motståndsledare i behov av fri lejd. Senare på natten söker Ilsa upp Rick. Han är full och bitter och insinuerar att hon lättsinnigt byter män. Dagen efter utspelar sig den scen vi ska studera.

Hur ser konflikten ut? Rick driver scenen och önskar Ilsa tillbaka, även om han förolämpat henne. Ilsa älskar visserligen Rick, men uppfylld av lojalitets-konflikter vill hon låta kärlekshistorien förbli i det förflutna. Scenen är verbal, handlar om kärlek

¹⁷⁷ "A *Beat* is an exchange of behavior in action/reaction. Beat by Beat these changing behaviors shape the turning of a scene." Robert McKee: *Story*, s 37, min översättning.

¹⁷⁸ *Ibid.*, s 233.

och drivs av Ricks förhoppningar. Den börjar med att Rick uppträcker Ilsa hos en försäljare i basaren och närmar sig henne.¹⁷⁹

Steg 1	Ricks görande: Närmar sig	Ilsas svar: Ignorerar honom
Steg 2	Ricks görande: Skyddar henne (mot försäljaren)	Ilsas svar: Avvisar hans närmande
Steg 3	Ricks görande: Ber om ursäkt (för föregående natt)	Ilsas svar: Avvisar honom åter
Steg 4	Ricks görande: Urskuldar sig (<i>Jag kanske inte riktigt förstod din historia</i>)	Ilsas svar: Avvisar honom för 4:e gången
Steg 5	Ricks görande: Får upp dörren på glänt (<i>Kan du tala om varför du inte kom?</i>)	Ilsas svar: Ger med sig lite (<i>Ja</i>)
Steg 6	Ricks görande: Faller på knä (<i>Säg det nu när jag är nykter</i>)	Ilsas svar: Ber om mer (<i>Nej, jag tror inte det</i>)
Steg 7	Ricks görande: Förebråelse (<i>Jag blev trots allt kvar med en biljett</i>)	Ilsas svar: Förebråelse i retur (<i>Rick i går var en annan än Rick i Paris</i>)
Steg 8	Ilsas görande: Farväl (<i>Jag lämnar snart Casablanca, låt oss minnas kärleken i Paris</i>)	Ricks svar: Vägrar reagera. (–)
Steg 9	Ricks görande: Kallar henne feg (<i>Stack du för att du inte står ut med att vara på flykt?</i>)	Ilsas svar: Kallar honom dåre (<i>Du kan inbilla dig det om du vill</i>)
Steg 10	Ricks görande: Sexuellt förslag (<i>Kom upp någon dag, jag väntar på dig</i>)	Ilsas svar: Döljer sin reaktion (–)
Steg 11 Vändpunkt	Ricks görande: Kallar henne slampa (<i>En dag ljuger du för Laszlo och kommer till mig</i>)	Ilsas svar: Krossar honom med nyheten (<i>Nej, han är min man – och var det redan när vi sågs i Paris</i>)

Även om varje steg är framåtriktat så är det sista helt avgörande. Där vänder allt. Rick säger att hon är lätt på foten och Ilsa slår tillbaka. Vad hon förtiger är att hon trodde att Victor var död när de möttes i Paris. Men innan tåget skulle gå dök Victor upp och hon stannade kvar hos honom. Nu står scenens helhet klar, en följd av steg ger ett helt förlopp. Rick driver scenen – alla steg utom det åttonde är hans initiativ – men Rick är mer illa ute efter scenen än före. Ilsa har till och med avslutat Parishistorien. Scenen är bara två minuter lång och innehåller 11 steg. Så fort går det inte när det gäller opera. Redan på det sättet förstår man att tidsdimensionen i opera är en annan.

Steg i opera

McKee förklarade vad *steg* var i film: ett mänsklig görande som får ett gensvar. Ett *steg* i opera vill jag förklara ännu enklare: något händer – och det är ett steg. Lite mer utarbetat:

Ett *steg* är ett mänskligt görande i dramat kopplat till en märkbar musikalisk förändring. Steg för steg får kombinationen av musikaliska förändringar och följdriktiga göranden människor emellan, en scen att vända.

¹⁷⁹ McKee: *Story*, s 260-271.

Oftast hänger steg och musikalisk förändring ihop, men inte nödvändigtvis. Eventuellt bör görandets gensvar räknas till samma steg, men i musikdramatisk steganalys är det inte självklart. 'Musikalisk förändring' är ett uttryck vars utfall är obestämt. Tema, motiv, modulation, instrumentation, tempo, taktart, klangfärg, stil, genre, uttryck – praktiskt taget vad som helst kan bidra till musikalisk förändring. Ibland kan det vara svårt att avgöra *vilken* av alla förändringar i en scen som utgör ett steg – då blir det dramat som avgör. Det är onödigt att bokföra tydliga musikaliska steg som saknar dramatisk funktion; det kan vara ett tecken på att musiken är svagt kopplad till händelseförloppet. Men ibland kan en extra musikalisk förändring bidra till att nyansera händelsen; och flera dramatiska steg kan underordnas en musikalisk *cue* för att koncentrera aktionen. Sammantaget bildar i alla fall de musikaliska stegen en påtaglig förändring som blir uppenbar när man överblickar en hel scen och kan konstatera hur många olika slags musik som använts.

Det är möjligen enklare att bestämma stegen i en operascen än i film, för musikaliska förändringar är som kontrastvätska och förtydligar ett händelseförlopp (om det är upphovsmannens avsikt). Detta är välkänt i filmmusik, men ofta lika påtagligt i operamusik.¹⁸⁰ Är gensvaret enkelt kan görande och gensvar höra samman i ett steg, som i ett recitativ. Men i mer utarbetade operasituationer kan väldigt olika slags musik riskera att hamna inom samma steg, vilket försämrar den överblick som är analysens ändamål. Dessutom är operasituationer snarare monologiska än dialogiska och då upphör parallellen till filmens steg, som bygger på dialogprincipen.¹⁸¹ Jag förordar varje *görande* som ett steg och inkluderar reaktionen bara vid enkla situationer.

Steganalysen är inte bara en dramaturgisk analys utan också en enkel musikalisk formanalys. Den är enkel för att den inte försöker etablera eller framställa någon gemensam, formell norm för musikdramatik, utan enbart skapar ett överblickbart förlopp av distinkta avsnitt som följer på varandra. Ur det material analysen ger kan man avläsa en mer generell form eller stil. Man kan även använda McKees stegmodell strikt i operaanalys och applicera undertexter på varje steg. Men här tillämpar jag en mindre strikt användning för att lätt få en bild av den musikdramatiska strukturen. För att denna bild ska bli tydlig måste man ange vad som händer i dramat och kort karakterisera musiken, inklusive affektuttrycket. Dessutom redogör man för vad som dramaturgiskt skiljer scenens utgångsläge från slutpunkten, vad som får scenen att vända. Det rör sig om samma tankar som i Aristoteles idé om vändning.

Steganalysen delar in scenen i ett ändligt antal delar som tillsammans utgör ett musikdramatiskt skelett. De ofta disparata delarna i en scen bildar för det mesta ett förlopp som upplevs som kontinuerligt och fullständigt. Det är en specifik musik-

¹⁸⁰ Claudia Gorbman framhåller det som den fjärde av sju "Principles of Composition, Mixing and Editing: *Narrative cueing*: – *referential/narrative*: music gives referential and narrative cues, e.g., indicating point of view, supplying formal demarcations, and establishing setting and characters; – *connotative*: music "interprets" and "illustrates" narrative events." (Gorbman: *Unheard Melodies*, ch 4, s 73.) Ett *steg* innebär ofta bägge delar: förändringen i musiken klargör formen och musikens uttryck tolkar eller förtydligar händelsen.

¹⁸¹ "But non-dialogue elements are more prominent in opera because dialogue recedes from the foreground." (Dahlhaus: *What is...?* (1989), s 95.) "There is an apparently irreconcilable difference between a theory of opera that regards sung monologue as the primary form of expression (a view unaffected by the redefinition of opera as musical drama) and a theory of spoken drama centred on dialogue as the medium of personal communication." (Ibid, s 103.)

dramatisk upplevelse att skissartad dramaturgi med musikens hjälp får djup och sammanhang. Det är musikens förmåga att binda ihop det disparata i händelseförloppet som ger upplevelsen av enhet och följdriktighet i operadramat.¹⁸²

Det jag i anslutning till Bergson kallar ett förlopp kallar Dahlhaus för ”en konfiguration av rollfigurer vars affekter presenteras i arior”¹⁸³ – Dahlhaus avser den dramatiska strukturen i *opera seria*. I senare tiders operaproduktion har mycket blivit annorlunda. Men en sak är sig lik. Handlingen i operadramat hålls kort till förmån för den musikaliska framställningen, antingen den görs i dialogform i Wagners efterföljd eller på något annat sätt. I senare tiders opera är blandningen av handling och musik mer plastisk; vidare framställs inte enbart affekter utan även drömmar, fantasier och situationer med flera deltagare samtidigt; och kanske viktigast av allt, musik ackompanjerar synligt utförda handlingar.¹⁸⁴ Efter 1750 är därför *förlopp* ett mer träffande ord för operans handlingsstil än *konfiguration*, som ger associationer till något rumsligt och stillastående. Framåtdrivande handling och kausalitet kännetecknar italiensk 1800-talsopera och dess efterföljare, även om det inte är dess mest iögonenfallande drag. Om man tillämpar litteraturens uppdelning i tre huvudgenrer, episk–lyrisk–dramatisk, är dessa trådar till Aristoteles *Poetik* ett tecken på att opera är en lyrisk–dramatisk konstart och inte lyrisk *eller* dramatisk.¹⁸⁵

***La traviata*, steganalys av en klassisk operascen**

Giuseppe Verdis *La traviata* var helt i tiden när den hade urpremiär i Venedig 1853. Francesco Maria Piave byggde librettot på Alexander Dumas d y:s *Kameliadamen* som utkommit fem år tidigare. Romanen handlar om Violetta, en berömd kurtisan i det mondäna Paris salonger. Men eftersom historien ansågs ’oanständig’ flyttades handlingen från nutid till det förflutna vid urpremiären. Operans inledningsscen är en fest och det är den jag avser att studera. Violetta firar att hon har blivit frisk.

Om *Casablanca* bidrog med en scen från filmens mitt som krossade Ricks förhoppningar, så har en inledningsscen generellt sett en helt annan funktion. Det är inte bara så att huvudpersoner och tema oftast presenteras allra först, utan det dramatiska intresset knyts också till den händelse som utlöser storyn: *the inciting incident*, alltså det Aristoteles avsåg med *början* på historien. I filmen *Casablanca* dröjer detta rätt länge, men Verdi och Piave spiller ingen tid. Temat är döden som hotar livet och kärleken. När festen och festmusiken är igång och Violetta sagt till sin väninna Flora att ”nöje är den bästa medicinen mot sjukdom” kommer den utlösande händelsen. Violetta blir presenterad för en ny beundrare, Alfredo. Han ska göra hela skillnaden i

¹⁸² Gorbmans femte princip: ”*Continuity*: music provides formal and rhythmic continuity – between shots, in transitions between scenes, by filling ”gaps”.” (s 73) “At its most general functional level, film music serves as a kind of cohesive, filling in empty spaces in the action or the dialogue.” (Gorbman, s 89, citerar Tony Thomas: *Music for the Movies*.)

¹⁸³ ”Presenting a configuration of characters in a drama of affects is the stylistic principle opera imposes on the action represented, just as expressing human conflicts in dialogue is the stylistic principle of a play.” (Dahlhaus: *What is...?*, s 96)

¹⁸⁴ *Figaros bröllop* av Mozart börjar med en handling. Ännu tydligare är det i finalen, akt 2.

¹⁸⁵ Det är alltså inte den rätt vanliga beteckningen ’lyrisk drama’ för opera som jag avser.

Violettas fortsatta liv. Närvarande är också Violettas hittillsvarande välgörare, baronen. Men det är Alfredo som driver scenen: hans vilja styr.

Steganalys ger inte svar på alla musikdramatiska frågor, men hjälper till att tydliggöra intrigerna och den musikdramatiska strukturen. Det är i tajmingen mellan dramat och musiken som en stor del av konsten att göra opera ligger. *Tajming* betyder här att avsnittens längd (stor-rytmen) och intensitet i förhållande till varandra stämmer – som ett uttryck för en personlig värdering. Steganalys ger alltså inte lösningen på tajmingen, men klarlägger den musikdramatiska strukturen. Strukturen hjälper en med den intensitetskurva och rytmkänsla i stort som begreppet *tajming* avser.

Konflikten i operan ligger mellan Violettas omtalade, men än så länge 'osynliga'¹⁸⁶, sjukdom och Alfredos sanna kärlek. Senare tillstöter faderns motstånd som komplikation. Men i början är stämningen på topp och Violetta är en strålande värdinna. Hon blir presenterad för beundraren Alfredo, fortfarande en man i mängden. När och hur blir Alfredo Violettas nya moatjé? Var kommer vändpunkten?

I min analys gör jag inte riktigt som McKee i *Casablanca*. Jag använder tre spalter förutom en tidslinje och en stegmarkering. Spalt 1) avser dramatiska avsikter som ligger under det som utsägs och visas, ungefär som McKee uttolkar Rick och Ilsa men också för att utplacera dramaturgiska termer som *vändpunkt*, *konflikt*, *tema* och *den utlösande händelsen*. 2) avser handlingen, vad som kan ses eller utsägs på scenen. 3) avser musiken. Kortfattat noteras vad som tycks mig viktigt och hur det skiljer sig från föregående ruta.

Om jag funnit en dramatisk innebörd i steget får steget ett *d* efter sig. Annars är det en annan typ av scenisk händelse eller enbart ett musikaliskt steg. Det blir 13 steg totalt. *Scena*: 10 steg och *Brindisi* (Dryckessång) 3 steg. Tre av stegen i *scenan* saknar det görande/gensvar som leder mot vändningen enligt McKees definition. Steg 2 är samma melodi som steg 1 men på dominanten och kören börjar sjunga, annars är det samma situation som i steg 1. När Violetta bjuder 'Till bords!' i steg 4 så har det inga dramatiska implikationer. Man kan kalla det en utskriven fermat där Verdi väntar lite (i samma tempo) innan festen och musiken börjar om i steg 5. De tre stegen i *Brindisi* är inte dramatiska eftersom handlingen pausar. Textens tre avsnitt stiliserar därmed hela scenens konflikt mellan Alfredos passionerade kärlek och Violettas tankar på livets korthet. Detta är duettens affektinnehåll och den blir scenens avslutande bekräftelse på både deras samhörighet och konflikt. Just möjligheten att föra in dramatiska avsikter i ariornas huvudsakligen musikaliska utformning är ett av de stora musikdramatiska framstegen i opera under 1800-talet.

¹⁸⁶ jfr Operatriangelns visuella ben! Hostandet blir senare det synliga uttrycket för tuberkolos.

Schema 1: Verdi: *La Traviata*, Akt I, Scen och Brindisi, steganalys¹⁸⁷

Tid	Steg	Dramatiska avsikter och kommentarer	Handling	Musikaliskt uttryck och form
0'00 (44")	1d*	<i>Temat etableras:</i> Nöjen som bot för sjukdom är utgångspositionen	Fest hos Violetta: upptakt	Scena , Fest (<i>Tema 1</i>) Exposition: Ork A-dur
0'44 (45")	2		Väninnan Flora m fl gör försenad entré	Fest (<i>Tema 1</i>) Parlante Kör E-dur
1'29 (32")	3d	<i>Den utlösande händelsen:</i> Alfredos intresse för Violetta	Alfredo presenteras för Violetta av Gastone	(<i>Tema 2</i>) Dialog D-dur
2'01 (16")	4		Till bords!	Fermat, övergång Recitativ h-moll
2'17 (35")	5		Festmusik igen: allmän glädje	Repris Fest (<i>Tema 1</i>) Ork+kör A-dur
2'52 (34")	6d	Alfredo förklarar henne sin kärlek	Alfredo bryr sig om Violettas hälsa	Parlante (<i>Tema 2</i>) F-dur
3'26 (36")	7d	<i>Konflikt:</i> Violetta spelar ut de två älskarna mot varandra	Baronen visar sitt ointresse	Parlante (<i>Tema 2</i>) C-dur (ny tonart)
4'02 (12")	8d	Den som får sjunga ger Violetta evigt liv	Samling till skål: Violetta ber att få vara Hebe, den odödliga	Fest (<i>Tema 1</i>) crescendo F-dur
4'14 (30")	9d	Vem av de två männen ska vinna hennes gunst?	Maning till sång: Baronen avböjer och Alfredo tvekar men frågar Violetta: vill ni?	Coda: recitativ (legato) D-dur Utdragen kadens
4'44 (18")	10d	<i>Vändpunkt.</i> Violettas val bekräftas när Alfredo tar upp sången, Baronen svartsjuk	Violetta ger Alfredo i uppdrag att sjunga	Soli, tutti, F-dur Kraftfullt slut, modulation
5'02 (74")	11	<i>Festens höjdpunkt:</i> Kärlek med dubbla bottnar	<i>Alfredo:</i> Låt oss dricka en skål för kärleken. Passionen dör inte!	Brindisi , Libiamo Vers 1 (<i>Solo</i>): Bb-dur
6'16 (47")	12		<i>Violetta:</i> Låt oss festa för snart är vi borta	Vers 2 (<i>Solo</i>): Bb-dur
7'03 (66")	13	Huvudpersonernas första samförstånd och oenighet	<i>Violetta:</i> Att leva är att festa, <i>Alfredo:</i> Bara för den som inte känner kärlek!	Mittedel: Eb-dur Slutvers (<i>Duett o tutti</i>): Bb-dur
8'09	-		Övergång till dansen	

* d = ett steg som innebär en dramatisk förändring (inkl starten) och inte enbart en musikalisk eller scenografisk förändring.

¹⁸⁷ Tidsangivelserna utgår från en tv-produktion med José Cura som Alfredo (2000).

Man kan se i analysen, att efter den inledande etableringen av feststämningen (steg 1-5) kommer de dramatiska steg som mest liknar en filmisk steganalys. På två minuter hinner Alfredo utmana baronen om Violettas gunst och vinna. Det sker på fem steg (6-10) och är mycket effektivt utfört. Så effektivt att det ibland kommer bort i uppsättningar om regissören har andra avsikter. Det slutar med en vändpunkt: Violetta har en ny älskare. Men som man kan se är *Brindisin* (Dryckessången) inte bara ett uttryck för samstämmighet. Alfredo utmanar Violettas livsstil. I sin kärlek fordrar han något av henne, det förhindrar inte att de sjunger en duett.

Musikaliskt ser man att Verdi använder sig av två skilda teman utan temposkillnad, ett för festen och ett för Alfredo, för att kunna skapa kontraster i satsen. Ett par gånger stoppar han upp det snabba tempot i ett slags fermater. *La scena* står i sin tur i skarp kontrast till *Il brindisi*: Fyrtakt blir till tretakt, fjärdedel ca 168 blir till heltakt ca 69, A-dur och D-dur blir till Bb-dur. Sett i sin helhet lyckas Verdi behålla feststämningen scenen igenom. Han sätter igång storyn, han spelar igenom en konflikt och när scenen är slut har man två huvudpersoner att intressera sig för; Violetta anar att hon snart ska dö och Alfredo vill satsa på den passionerade kärleken.

Hur har Verdi det med *tajming*? Om man följer stor-rytmen mellan de två temana och episoderna däremellan, och i sitt sinne följer den *melodi av andra ordningen* som uppstår om man i minnet håller kvar de olika stegen som kvalitativa helheter, då erfar man hur förrädiskt enkel hela scenen framstår! Det är just denna formella självklarhet och skarpskurna musikaliska dynamik som röjer den musikdramatiska mästaren.

Själens rening: "Meningslöshet/Bultbrädan" – en steganalys

Jag har för steganalys valt ett mindre, men tydligt avsnitt ur bilradiooperan. Det kallas "Meningslöshet/Bultbrädan". I "Krocket" har Berättarjaget berättat hur han förlorar tilltron till sin bror när han förödmjukas i ett krocketparti. Som en följd av den förlusten lägger han om hela sitt liv och bor nu i broderns lägenhet och tar hand om hans post. Han förlorar all entusiasm i livet, tvivlar på att han kan bli en kärnkarl som sin morfar och finner allt meningslöst. "Meningslöshet/Bultbrädan" (spår 10-13) visar hur han för första gången kommer på något som kan få det att vända.

”Meningslöshet/Bultbrädan”, libretto:

(Steg 1: *Programpresentation* – spår 10) Detta är bilradiooperan *Själens rening genom lek och skoj*. Ett radioprogram som jag gjort speciellt för dig, en av de många ensamma lyssnare som sitter i en bil på väg hem. Eller bort. En berättelse om mig och min bror. Med musik till.

(Steg 2: *Bottenläge* – spår 11a) Det gick några veckor. Jag satt i min brors lägenhet. Jag bläddrade i tidningen eller låg på soffan och tittade rakt ut i luften. Jag tänkte att jag måste börja om från början. Hur börjar man om från början? Jag bestämde mig för att gå ut och köpa något som kunde få mig att tänka något fint, eller helst småle.

(Steg 3: *Aktion* – spår 11b) Jag gick till en leksaksaffär. Jag skrev en lista. Jag ville ha något som: kunde hjälpa mig att få ut aggression - hade starka färger - kunde användas många gånger - gjorde ljud - fick mig att glömma tiden. Detta var att begära mycket av ett föremål i en leksaksaffär. Det vore att begära mycket av ett föremål i vilken affär som helst. Genombrottet kom framför Brio-hyllan.

(Steg 4: *Stegring* – spår 11c) Där stod en leksak som jag kände till från det jag var liten. Den hade potential att uppfylla alla punkterna på listan. En bultbräda. Asken var röd och fin. Pinnarna som skulle bankas var gula och benen var blå. Hammaren var röd och grön. Jag fick en härlig känsla i hela kroppen.

(Steg 5: *Vändpunkt och uppfyllelse* – spår 12) När alla pinnarna är bankade jäms med brädan, uppstår en känsla av sammanhang. Saker och ting passar ihop. De har en mening. Så vänder man brädan och bankar en gång till. Det är en evighetsmaskin som ger den som använder den känslan av sammanhang. Mer fordrade jag inte av något. Varken av människor eller föremål. Om jag bankade tillräckligt länge, skulle jag kanske uppnå en känsla av mening på ett såväl globalt som personligt plan. Jag började. (*Bankandet börjar och orkestern fortsätter.*)

(Steg 6: *Resumé* – spår 13) Jag är 25 och undrar om jag är en kärnkarl som min morfar. Men jag saknar entusiasm, känslan av att saker och ting hänger samman och att allt ska gå bra till slut. Jag har börjat banka på min nya bultbräda från Brio. Det är en evighetsmaskin som ger den som använder den en känsla av sammanhang. Kanske är det ännu bättre än musik. Men bara kanske.

Schema 2: *Själens rening genom lek och skoj*: ”Meningslöshet/Bultbrädan”. En dramaturgisk steganalys av spår 10-13 på CD:n.

Spår (Tid)	Steg	Dramatiska avsikter och radioegna inslag	Handling	Musikaliskt uttryck, musiker och form
10 (35”)	1	<i>Programpresentation</i>	Detta är en berättelse om mig och min bror med musik till	<i>Bild i musik av storyns och Berättarjagets karaktär</i> Signatur med Ritornell. För 2:a gången i verket
11 (27”)	2d*	<i>Bottenläget</i> (Berättarjaget sporrar sig själv till aktion)	Meningslöshet och hopp-löshet, men föresats att börja om från början.	<i>Depression</i> Kadenser från slutet av Balladen
-- (30”)	3d	<i>Försök att ta sig ur dödläget</i>	En ny lista leder Berättarjaget till leksaksaffären	<i>Förväntan</i> Listmusik (för 3:e gången) Allt rör sig mot ett A
-- (29”)	4d	<i>Stegring</i>	Framför Brio-hyllan hittar han vad han söker: en bultbräda. Den ger en härlig känsla.	<i>Förhöjd förväntan</i> Listmusik fortsättning Från unisont A till ackord
12 (37”)	5d	<i>Vändpunkt och positivt testresultat</i>	Bankandet på brädan ger Berättarjaget känslan av en evighetsmaskin som ger sammanhang	<i>Målmedveten verksamhet</i> Bultbrädemusik (premiär) Mål för Listmusik
13 (44”)	6	<i>Resumé</i>	Undrar om han kommer att bli en kärnkarl och om bultbrädan är bättre än musik	<i>Reflektion</i> Passacaglia Ren fortsättning på Bultbrädemusik

* d = ett steg som innebär en dramatisk förändring och inte enbart en musikalisk eller scenografisk förändring.

Det är Berättarjaget som helt och hållet återger historien. Men alla delar av berättelsen har inte samma status. I steg 1 kommer en *programpresentation* som de som har varit med från början hör för andra gången och där nytillkomna blir orienterade om sammanhanget. I det sjätte och sista steget kommer en *resumé* som sammanfattar vad som hittills hänt. Dessa två steg är en funktion av att det är en bilradioopera och kan betraktas som ’orienteringsskyltar’, ljudande scenografi. Ändå har de musikalisk mening eftersom de är en del av operans tid. I ett tidsförlopp kan man inte bortse från *något som tar tid*, på det sätt som visuell information kan sorteras bort i rummet. *Signatur med Ritornell* är en återkommande signal till lystring. Och musiken till resumén en förlängning och intensifiering av den *Passacaglia* som redan påbörjats under bankandet.

Steg 2-5 innehåller storyn: soffan – leksaksaffären – bultbrädan – bankandet. Dessa fyra steg är dramatiska steg. Konflikten har Berättarjaget i den här scenen med sig själv. Han vill verkligen ta sig samman men är sin egen motståndare. Drivkraften är Berättarjagets önskan att upptäcka meningen med livet. Det är en scen som börjar i olycka och slutar i barnslig lycka. Bultbrädan ger den som använder den en känsla av

mening med tillvaron. Han är på väg mot sitt mål. Resumén konstaterar just detta, ett delmål har uppnåtts. Men det är långt kvar till en försoning med Brodern som är hela berättelsens mål.

Musiken till programpresentationen är densamma under hela verket. Den sätter tonen för programmet. När *signaturen* kommer som steg 1 är det en tydlig signal på att ett nytt avsnitt har börjat. Musiken till steg 2 drar ner tempot kraftigt och *balladens kadenser* från före signaturen återkommer. Steg 3 och 4 är *Listmusik* som används varje gång Berättarjaget drar en av sina listor. Musiken fastnar på tonen A; med förhållningsackord görs det pulserande A:et dissonant (stegring). Vid vändpunkten, steg 5, kommer *Bultbrädemusiken*. Det är en musik som sträcker ut och under bankandet omärkligt går över i den kommande *passacaglian*. Resumén görs över *passacaglian*. Det finns ingen markerad skillnad mellan musiken till de radioegna avsnitten och de dramatiska. De radioegna avsnitten orienterar lyssnaren i tidsdimensionen för att dramaten ska fungera utan visuellt stöd. Resuméns början sätter jag som steg 6.

Det är lätt att överblicka den dramatiska strukturen i denna scen, från Berättarjagets bottenläge i början till euforin i slutet. Tonen är helt annorlunda i slutet än i början och det är bultbrädan – inte visuellt men väl auditivt framhävd – som åstadkommit förändringen. De fyra steg som omfattar storyn är ca en halv minut var, ytterstegen något längre. Alla steg i denna scen är sålunda nästan lika långa. Tjänningen på kulminationen när bultbrädan tas i bruk avviker en aning men är knappt märkbar sett från stor-rytmens perspektiv. Som svängningsmönster betraktad är scenen lätt att överblicka. *Kontrasterna* i musiken är tydliga, utom mellan de sista två stegen. *Förloppet* är tydligt och spelar på olika slags kontraster men upplevs ändå som formad i ett enda stycke. Detta är den musikdramatiska paradoxen:¹⁸⁸ den stegvisa framställningen blir ett sammanhängande musikaliskt och dramatiskt förlopp.

Musiken förtydligar förloppet; inte som tolkning av Berättarjagets sinnestillstånd, men väl stadierna i utvecklingen. Även om det i denna typ av prosa är mindre uppenbart var stegen sker än i en dramatisk dialog så pekar musiken ut aktionspunkterna. Vändpunkten infaller just där förändringen av känslan omnämns (steg 5). Den kunde också ha placerats vid det förlösande ordet "En bultbräda" i steg 4. Men jag fann det vara en sämre lösning. Det är bankandets inverkan på Berättarjagets humör som är huvudsaken även om han själv gärna talar om föremålet som det avgörande.

Musiken är komponerad till inläsningen och bara på några ställen har jag justerat avståndet mellan de inlästa meningarna. Jag har musikaliskt inspirerats av den närmast grafiskt tydliga beskrivningen av ett 'supernaivt' genombrott. När Berättarjaget bankar på bultbrädan utgör det en auditiv *illustration*. Musik och handling *inbegriper varandra ömsesidigt* som dessa två exempel visar.¹⁸⁹ Berättelsens bultbräda dyker upp i musiken och musiken pekar ut den emotionella kulminationen. *Bultbrädemusiken* förstärker genombrottet och ger det en egen gestalt. Det är närvaro-upplevelsen som stärks, i linje med Dahlhaus iakttagelse. Musiken kanske kan sägas ha samma funktion som Erlend Loes personliga stil har för boken; ett *soundtrack* som vill vara den värld där en bultbräda ger "en känsla av mening på ett såväl globalt som personligt

¹⁸⁸ Jfr avsnittet "De två tidsliga konstarterna", s 74f.

¹⁸⁹ Cook talar om interaktion som målet i multimedier och Gorbman om *mutual implication* i filmmusik. Se avsnittet "Den dramatiska musikens struktur", s 59.

plan”. Genom bokens stil blir historien framlagd som en självklarhet. Musiken stödjer medlevandet i handlingen genom att ge fortvaro åt en story berättad i imperfekt. Den fastslår sin egen värld.¹⁹⁰ Målet är att övertyga besökaren i den världen.

Aria/sång i *Sjärens rening*

En steganalys på *Lises cantabile* spår 23, längd 3'20, ger ingenting.¹⁹¹

Arian stoppar upp handlingen och kommer i stället för ett telefonsamtal mellan Lise och Berättarjaget (jfr sidan 61). Huvudsaken i bilradiooperans story är den orkesterackompanjerade inläsningen, inte ariorna. Den intima rösten framställer skeendet med en följsam orkester och det är den verkliga musiken till handlingen. De sex ariornas betydelse i *Sjärens rening* är svårbedömd. De fyller mer än en fjärdedel av operans längd, men de kan ändå inte sägas bli den tyngdpunkt som arior brukar få i sceniska operor. Deras viktigaste funktion är att ge röst åt de personer som annars bara Berättarjaget framställer. Själva den musikaliska kontrasten till den inlästa huvudhandlingens är väsentlig: framförallt sången, men även ackompanjemangets kammarbesättning (syntkvintett = klarinett, elgitarr, elbas, slagverk och synt). Även Bengt Emil Johnsons dikter med rimmad vers och ett annorlunda tilltal spår på kontrasten. Fast ariorna inte riktigt är inarbetade i handlingen på operavis så utnyttjas de som fördjupningar till Berättarjagets berättelse och ökar omväxlingen. Omväxling som formprincip ska inte underskattas i opera.¹⁹²

Det är inte helt lätt att precisera vilken slags opera *Sjärens rening* är. Först och främst är det ett radiofoniskt hörspele. Men det finns två underavdelningar från operahistorien som ligger nära och som det finns anledning att kort kommentera: *opéra comique* och *melodram*.

Opéra comique är en fransk operaform med lång historia som blandar talade partier med sånger och instrumentalmusik.¹⁹³ Ordet 'comique' ska förstås i bred mening som den mänskliga belägenheten och innefattar dramatiska ämnen. Georges Bizets *Carmen* Charles Gounods *Faust* är i sina originalversioner *opéra comique*. Nummeroperan¹⁹⁴ med sina avgränsade partier, 'nummer', råkade i vanrykte genom Wagners kritik och framgångarna för den genomkomponerade operan. Igor Stravinskis *The Rake's Progress* är det mest kända exemplet på nummeropera från 1900-talet. *Sjärens rening* är tydligt påverkad av ett tänkande i nummer, inte minst eftersom sångerna färdigställdes efter att orkesterpartituret gjorts klart. Det tilltalande med nummeropera är snabbheten med vilken den rör sig mellan stilnivåer.

Melodrama är enligt *Grove Music Online*: "A kind of drama ... in which the action is carried forward by the protagonist speaking ... during a musical accompaniment." Den var speciellt populär i början på 1800-talet. Arnold Schönberg och Alban Berg

¹⁹⁰ Jämför citat från Peter Szondi s 36.

¹⁹¹ De sex sångernas längd: 4' + 2' + 3'20 + 2'40 + 3' + 1'44 = ca 17'

¹⁹² Jag kan inte bestämma mig för om detta är arior eller sånger. Från operans synvinkel är det arior, men sånger när de uppförs lösruckta.

¹⁹³ "Term for a French stage work of the 18th, 19th or 20th centuries with vocal and instrumental music and spoken dialogue (though it may also include recitative)." *The New Grove Dictionary of Opera*.

¹⁹⁴ "Term for an opera consisting of individual sections or 'numbers' which can readily be detached from the whole, as distinct from an opera consisting of continuous music." *The New Grove Dictionary of Opera*.

använde talroller och utvecklade notationen för att förstärka uttrycket och precisera samspelet med musiken. Igor Stravinskij utnyttjade berättare med ett mer stiliserat uttryck.¹⁹⁵

Huvudpersonen i *Sjärens rening* är tveklöst en talroll med musikaliskt ackompanjement som driver fram handlingen. Men berättarröstens karaktär ligger långt från melodramens expressionistiska grundton hos Schönberg och Berg. *Många ensamma lyssnare*, mottot för bilradiooperan, pekar på betydelsen av berättarröstens intimitet. Som verk ligger bilradiooperan nog närmare en *opéra comique* än en *melodram* genom sin blandning av berättelse, talade dialoger och sånger som fristående nummer. Den relativt genomkomponerade musiken till berättelsen är varken främmande för *opéra comique* eller *melodram*. Men det intima tilltalet i bilradiooperan skiljer den från det sceniska uttrycket inför sittande publik i båda dessa genrer.

¹⁹⁵ *The New Grove Dictionary of Opera: Melodrama.*

Melodi²

Melodi och Melodi av andra ordningen

Skillnaden mellan en melodi och en godtycklig följd av toner är att melodin har en gestalt. Sohlmans musiklexikon ger följande definition av melodi: "en tonföljd vilken kännetecknas av att den som helhet eller partiellt framstår som en tonande gestalt".¹⁹⁶ Gestaltpsykologerna har alltid framhållit just melodins helhetsprägel.¹⁹⁷ Melodier kännetecknas också av en egendomlighet: de kan på en gång överblickas som "för-rumsligade helheter och upplevas som skeenden".¹⁹⁸ Rytmen ingår som en självklar del i en melodis gestalt. Även tempo och harmonisk karaktär (tonal, modal, fritonal eller annan) kan vara given fast det inte är helt självklart. Melodik kännetecknas av att alla musikaliska uttrycksmedel är eller kan knytas samman i en enda linje. Melodin innehåller allt och är det musikaliska element som är svårast att teoretiskt utforma som en systematisk lära. Kontrapunkt, harmonik och rytm finns framställda i många lärosystem, men melodin i några få¹⁹⁹ och ingen har stark ställning inom undervisningen i musikteori. Detta ger melodin en särställning. "I konsekvent genomförd serialism har begreppet melodik förlorat all tillämpbarhet."²⁰⁰ Det finns åtskillig ny musik i vilken melodin inte har någon som helst plats, ja där den är genrefrämmande och oönskad. Ofta är tonsättare mer intresserade av musikaliska idéer som ännu inte har någon tydlig gestalt och, efter serialismen, av musikaliskt material som inte alls har någon given gestalt.²⁰¹

Själv intresserar mig melodin just för att alla musikaliska uttrycksmedel går samman i en upplevbar gestalt, en helhet. Det är lättbegripligt att den inte kan bli en lära, för den välgjorda melodin är en kompositionsuppgift – utan facit. En melodi kan vara välbalanserad och anonym, drastisk och oförglömlig, etc. Varje förändring ger utslag i helheten, och samtidigt är en melodi med gestalt hållfast. Den tål en hel del utan att

¹⁹⁶ Sohlmans musiklexikon (1977): *Melodi och Melodik*, skriven av Ingmar Bengtsson.

¹⁹⁷ Ibid. Även *Filosofilexikonet* (1988): *Gestalt*: "Enl. Christian von Ehrenfels (1859-1932) är våra perceptioner präglade av de s k *gestaltkvaliteterna*, som strukturellt tillkommer den varseblivna helheten (t ex en melodi), och som delvis kan bevaras även om delarna förändras (t ex om melodin spelas i olika tonarter), liksom gestaltkvaliteten endast är given i och med helheten och inte i de enskilda delarna tagna var för sig (t ex en enskild ton)."

¹⁹⁸ Ibid. Jag tror att det är just överblickbarheten hos en melodi som gör att den lockar fram epitetet 'för-rumsligade helheter'. Jag menar att det mönster som en fortplantad svängning skapar hjälper medvetandet att få en virtuell rumskänsla av melodins hållfasta gestalt.

¹⁹⁹ L U Abraham och C Dahlhaus: *Melodielehre* (1972) och D de la Motte: *Melodie* (1993). Den förstnämnda är uttalat ingen lärobok i melodikomposition (s 7) utan en introduktion till analys. I litteraturlistan finns ett halvt dussin melodiläror sedan 1700-talet omnämnda. Dahlhaus betraktar melodin som den disciplin som sammanfattar musikteorin (s 11). Den sistnämnda är en arbetsbok för en mängd skilda meloditraditioner och i förordet (s 7) sägs uttryckligen att avsnittet "Elementare Formenlehre" är av högst begränsad giltighet.

²⁰⁰ Sohlmans musiklexikon.

²⁰¹ I *Melodielehre* står det att melodin "gehört einer Tradition an, von der es scheint, als sei sie abgebrochen." (s 7)

förlora sin identitet och är ändå känslig som en mimosa. För mig är det musikens gåta, löfte och förföriska mål. Jag är oförmögen att intressera mig för en godtycklig följd av toner eller en följd av abstrakt strukturerade toner utan ett gehörsmässigt upplevbart uttryck, framförallt inte som utgångspunkt för komponerande. Melodins hemlighetsfullhet är fortsatt intagande.

Melodi av andra ordningen²⁰² (Melodi²) innebär att man i stället för att frasera en följd av enskilda *toner*, fraserar en följd av *avsnitt* som vore det en följd av toner. Intuitivt bildar avsnitten en helhet, de "framstår som en tonande gestalt", för att travestera kapitelinledningens beskrivning av melodin. För tonsättaren blir det ett verktyg, att med fantasins hjälp sammanfatta varje avsnitt i ett parti till en kvalitativ helhet, ungefär som en ton i en melodi är en kvalitativ helhet och har ett egenvärde, samtidigt som den har sin givna plats i följd. Jag har funnit detta vara till stor hjälp, framförallt i musikdramatik, där följderna av avsnitt kan vara väldigt heterogen och sakna instrumentalmusikens strukturerade form. För praktiskt bruk kan man låta varje musikdramatiskt avsnitt vara lika med ett steg i steganalysen och därmed få överblick över en hel scen.

Formelaktigt kan det uttryckas: Varje steg som dramat tar motsvaras av en ton i en melodi. 'Melodin' är en hel scen (eller till och med akt), som på det sättet uppfattas som en meningsfull följd av musikaliska avsnitt, en *fras*. En 'ton' är i denna mening långt mer innehållsrik än en vanlig ton. Men parallellen är inte långsökta. Den som har sett en tons klangspektrum vet hur komplex den är akustiskt sett, fast själva tonen uppfattas som enkel. Tempo, satstyp, mönster, skikt, längd, register, harmoniskt fält, instrumentation, dynamik och artikulation samverkar till en helhet. Fastän många element ingår, så har musiken en specifik karaktär. Musikerna (se s 9ff) är de enheter som fungerar som 'toner' i en Melodi². Ett steg blir sålunda också som en 'ton'. Det dramatiska steget är dramaturgiens minsta byggsten, men det musikaliska steget är en individuell kombination av en mängd egenskaper. För att tänka ihop ett flertal på varandra följande steg till en 'melodi' krävs abstraktionsförmåga och ett intuitivt grepp över ett långt parti. Det blir en Melodi av andra ordningen, en Melodi²; ett formbegrepp som ska underlätta överblicken och behålla upplevelsen av förlopp. Man avstår därmed från arkitektoniska formbegrepp, sådana som pekar ut symmetrier och likheter i musiken mellan avsnitt på stort avstånd från varandra.²⁰³ Dessa motverkar förmågan att se musiken som förlopp. I stället är det förhållandet mellan ett steg och det följande som är utslagsgivande. Varje steg visar också upp en annan sida till det steg som följer än det som varit. Har vi följden A B C, så är B när det kommer från A något annat än B när det ska till C. Följden B A C ger ett annat utfall. I ett förlopp har positionen inom följden betydelse. I praktiken flyttar man lätt runt på stegen, mentalt eller i ett notskrivningsprogram, för att höra de musikaliska konsekvenserna av olika följder. Så komponeras melodier av andra ordningen. Man kan ändra på libretto eller musik på en överordnad nivå och på en nivå som är relevant för dramat och musiken i förening.

²⁰² Jfr med 'strukturer av andra ordningen', jfr s 302 i Marc-Wogaus text om Lévi-Strauss: "... en struktur av första ordningen är då element i strukturen av andra ordningen."

²⁰³ Dahlhaus: *The Idea of Absolute Music*, s 108.

Krocket-spelet i *Sjärens rening* är ett exempel på Melodi² där storyn ger avgränsningen. Librettot består av en story om krocketmatchen som är två och en halv minut långt i inspelat skick. Matchen börjar med spår 4 (2'50" in i operan) och avslutas med Broderns sång, spår 5. Jag planerade en sammanhängande musikalisk utveckling och ville inte kommentera Berättarjagets berättelse, utan bara låta musiken följa den. Krocketmatchen är den utlösande händelsen i operan, och den får sin avslutning först till sist när bröderna försonas. Hela avsnittet bygger på ett varierat, motoriskt 1/16-delsmotiv som fraseras tydligt:



Min uppgift var att hålla fokus utan att bli monoton eller tappa tråden och likväl stödja konfliktens utveckling i krocket-spelet. De 50 takterna kan indelas på flera sätt, men i form av en Melodi² har jag valt en indelning med tio avsnitt på ca 4 takter och 15 s var²⁰⁴. Här följer steganalysen och ett förenklat notexempel på melodin:

Takt	Dramatiskt innehåll	Musikaliskt innehåll	Dramaturgi*
A-84	Min osympatiske bror	Inledning i c-moll, ¼-delar	Negativ mot brodern
A-89	Krocketmatch där jag blev övermodig	1/16-delsmotiv i C-dur	⊕
A-95	Brodern kikar åt buskaget	dur/moll, 1/8-delar	⊖
A-99	Han krockar mig mot trädgårdens utkant	Dominantiskt	⊖
A-103	In i det stora buskaget	modulerande	⊖
A-109	Jag kröp in i buskaget	kromatiskt, intensivt	⊖
A-113	Det här skulle gå bra	ciss-moll, pp	⊕
A-115	Jag skulle ta min bror, men...	c-moll, höga violiner i långa toner, mp	⊕⊖
A-119	... han slog in mig i buskaget igen	Kulmination med hel orkester	⊖⊖ Vändpunkt
A-124 (-133)	<i>Själv</i> skulle jag bara slagit in honom en, inte två gånger i buskaget.	Fem tvåtaktsfraser, <i>Kehraus</i> i växlande taktarter	⊖

* Tecken för att markera stegets positiva, ⊕, eller negativa, ⊖, karaktär.

²⁰⁴ 5+6+4+4+6+4+2+4+5+10(5x2) = 50 takter. Hela avsnittet är 2'36" långt.

Krocketmatchen

Spår 4, starttid: 2'50

A-84 (J=72) Jag fyllde 25. Det var då det började. Min bror och jag åt middag hos våra föräldrar. Jag tyckte inte han var lika sympatisk som jag, men han var OK.

Harpa *p*

A-89 På kvällen spelade min bror och jag krocket. Det gick bra en lång stund. Jag hade övertaget.

Vcl *p förgrund*

Jag blev fribytare långt före min bror, och jag placerade mitt röda klot bakom ett träd och låg bara och väntade på honom, medan jag skämtade och skrattade.

Sen blev jag övermodig.

A-95 När min bror började kika mot buskaget hade det slutat vara roligt redan för flera minuter sen.

Vibr

Jag förstod vad han hade i tankarna. Det där är väl onödigt, sa jag. Men jag visste att han inte

Vcl

skulle ta någon hänsyn. Han placerade högerfoten på sitt eget klot och manipulerade riktningen dit där han trodde att slaget skulle vålla mest skada.

A-99

Han stod länge och siktade mot utkanten av trädgården.

Slutet på trädgården.

A-103

Där gräset slutar att vara gräs och blir mer mossa. Så krockade han in mitt klot i det stora buskaget.

Han krockade mitt röda klot riktigt jävla långt in i buskaget.

In i buskagets centrum.

Operans dubbla tidsförlopp

A-109

Dit där solen aldrig skiner.



Jag kröp in i buskaget. Jag har hatat dessa buskar så länge jag kan minnas.



A-113

Nu skulle jag snart slå. Jag siktade. Det här skulle gå bra. Jag var övertygad



A-115

om att det var en fråga om sekunder
innan jag skulle ha övertaget igen.

Jag skulle ta min bror, den jäveln.



Men jag använde tre slag för att ta mig ut ur buskaget. Och medan jag stod där



A-119

och borstade av mig
blad och mylla, krockade min bror mig igen och slog in mig i buskaget en gång till. Detta...



...är en av orsakerna till att jag trodde att han innerst inne möjligen var mindre sympatisk än jag.



Svängigt (i samma tempo) (♩=72)

A-124

Jag skulle inte ha slagit in honom i buskaget två gånger.



En gång, ja. Men knappast två. Jag slog mig ut ur buskaget på nytt.



Därefter gjorde han processen kort. Han krockade mig på pinnen och spelet var över.



Förenklad notbild av krocketmatchen A-84 – A-133.

Scenen kulminerar när Berättarjaget för andra gången får klotet inslaget i buskaget och han inser att brodern nog är mindre sympatisk än han själv. Berättarjaget tappar fotfästet i tillvaron. I utklngen av kulminationen ändras taktarten och krokettspelet avslutas. Tonartsbyten, modulationer och förändringar görs alla inom en snäv ram för att behålla den musikaliska karaktären. Det betyder att 'tonerna' i Melodi² (dvs avsnitten) är mycket enkla och *liknar* det barnsligt enkla grundmotivet, bara på en högre nivå. I fjärde spalten *Dramaturgi* kan man se en förenklad framställning med inringade plus och minus för hur varje steg förhåller sig i den grundläggande konflikten med Brodern. De dubbla minustecknen betyder att konflikten kulminerar. Vändpunkten har påbörjats redan i föregående avsnitt. Berättarjaget hinner återfå sin tro på vinst innan den totalt grusas.

Sambandet mellan de musikaliska avsnitten och själva berättelsens indelning är inte snörrät. Melodi² gör så att säga 'synkoper och förhållningar' i förhållande till texten. Musiken komponerades direkt till Jonas Malmsjös flödande inläsning men fraserar i hela takter (förutom att sista avsnittet byter till växlande taktarter). Jag förhöll mig känslig till inläsningens varierade tempo och bevarade samtidigt musikens autonomi genom taktfraseringen. Musiken tycks skriven till en *sjungen* melodi, fast den skrevs till en inläst text. Överklivningarna *ökar* känslan av att läsningen hör ihop med musiken. De avslutande fem meningarna får var sin tvåtaktersfras. Varje kort mening passar till en fras, det ger en förstärkt avslutseffekt. Antagligen kommer de subtila rytmiska effekterna att försvinna vid ett live-uppförande. De finns bara i det digitala originalet.

Alla de inlästa delarna av *Själens rening* är komponerade på detta sätt. Musiken blir en akustisk regi av texten. Jag undviker att reagera på enskilda ord och använder inte ordmåleri i toner. Däremot följer musiken handlingen och berättandet tätt, både i monologer och spelscener. Det betyder att det är uteslutet att jag skulle ha komponerat musiken utan librettots text. För att skapa den täta förbindelsen har jag en mängd små avledda motiv från ovanstående huvudmotiv för att åstadkomma en varierad och formbar satsbild. De flesta motiv är unisona med huvudmotivet. Träblåsare gör en komplicerad hoketusversion av motivet. Altflöterna gör en snabb figur i 32-delar. Harpan spelar i 1/4-delar och vibrafonen i 1/8-delar. Mest spektakulärt är de höga, långa tonerna i violin I som sätts an två oktaver över ursprungsmotivet i cello. I krocketmatchen är det tio avsnitt med *cirka* 4 takter var. Denna överslagsberäkning till ett närmevärde på fyra takter är ett sätt behålla den hierarkiska överblicken och ändå ligga tätt till texten. Man kan säga att det är ett konkret uttryck för att text och musik *ömsesidigt inbegriper varandra*, en pardans helt enkelt. Att jag bara indirekt uttrycker Berättarjagets känsla inför krocketmatchen ser man tydligt i slutet. Medan Berättarjaget är helt förkrossat över sin förlust, är musiken upptagen av den rörelseenergi som upparbetats under krocketen. Denna rörelseenergi får sitt utlopp i de eleganta 9/8-delsfraserna till sist. Här anser jag det mycket viktigare att ta hand om musikens rörelseenergi än att spegla nederlaget. En sådan 'förhandling' mellan musik och drama är typiskt för operakomposition.

Jag har 'tajmat om' en del av den lästa texten för att musik och handling ska passa ihop. I frisbee-episoden fattades det text. Librettisten löser komponistens problem genom att upprepa samma textrader tre gånger. Följden blir en quasi-aria; eller ett orkesterparti med verbal refräng.

Ariorna (sångerna) har en helt annan roll i bilradiooperan. Även om delar av berättelsen har quasi-aria-form – *Balladen* och ett par gånger *Passacaglian* – så tillhör de Berättarjaget. Ariorna är den verkliga och enda fördjupningen av de andra rollfigurerna. De blir avbrott i orkestermusiken och enligt fiktionen är de förinspelade. Bengt Emil Johnson har specialskrivit dikterna och jag har komponerat dem som porträtt. Till gengäld är orkestermusiken fiktivt 'live' (till synes diegetiskt) i studion. Berättarjaget säger redan i programpresentationen att det finns musik i programmet och spelar upp vad han gillar att höra när han kör bil eller cyklar. Den är som en klingande scenografi till den historia han berättar.

Högplatån – Melodi² och verkets andemening i musikalisk form

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 musikerna 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. Eftersom storyns kulmination pågår parallellt så ökar komplexiteten i hela förloppet. Musiker och story förstärker varandra ömsesidigt – om man som tonsättare förmår leva upp till de möjligheter som yppas!

Det gäller att undvika det episodiska även om materialet man arbetar med är heterogent. Aristoteles är skoningslös mot dem som ersätter ett förlopp med det episodiska. Han skriver i kapitel 9: "Med episodisk fabel menar jag en där episoderna inte följer på varandra med vare sig sannolikhet eller nödvändighet. Sådana görs av dåliga diktare därför att de är dåliga diktare ..." I opera ska både storyn som enhetlig handling och musikens svängningsmönster av kontrollerade kontraster ge ett sammanhållet förlopp och därmed undgå det episodiska.

En *högplatå* med musiker som förberetts väl har en speciell form för komplexitet. Eftersom varje musik har en egen identitet som etablerats under verkets gång så är kombinationen av flera musiker lika svår att beskriva som den är lätt att lyssna på. Bergson beskriver omöjligheten av att rangordna estetiska uttryck.²⁰⁵ Den kvalitativa mångfalden gör att de ingående elementen är heterogena och i egentlig mening ojäm-förliga. Just denna ojäm-förlighet gör komponerandet av en *högplatå*, sammanfogandet av ett flertal redan presenterade musiker som inte kan rangordnas extra spännande. Det är väldigt påtagligt att den estetiska bedömningsförmågan sätts på prov för att utförandet inte kan rationaliseras eller förenklas. Äpple, päron, smultron, blåbär, kiwi... *Tutti frutti* som konstfull helhet, utformningen av den musikdramatiska andemeningen.

Tydligt är också att musikerna får laddning i förhållande till motiv i berättelsen och när och i vilket sammanhang musikerna uppträtt. I berättelsen är det de associativa elementen som ger utslaget, och i förhållande till tiden om de nyligen hörts eller om det var länge sen. Detta associativa nät skapar högplatåns *meningsfyllda fortvaro*.

²⁰⁵ Bergson: *Tiden och den fria viljan*, s 18ff.

Ju mer man känner igen var de ingående delarna kommer ifrån och hur de hänger ihop, ju mer tyngd får denna Melodi² som *högplatå*.

Melodi² är motsatsen till en arkitektonisk formmodell för operamusik. Melodi² konkretiserar de formella konsekvenserna av ett komplext svängningsmönster i flera tempooktaver. På frågan 'när kommer nästa svängning?' blir svaret att en musik följer på en annan musik ungefär som tonerna i *Mors lilla Olle*. Uppfattar man inte följden som en gestalt blir den alldeles för vag och generell. Det är musikerna som ger karaktär åt Melodi². Färgrikedomen på detaljplanet ger uttryck och mening åt helheten.

Man ser också att librettot är väldigt avgörande för möjligheten av att göra en *högplatå*. Librettot är planen för den musik som blir möjlig i Melodi². En lång monolog på höjdpunkten hade förstört möjligheterna att göra ett musikaliskt vältajmat förlopp. Den mänskliga uppmärksamheten kräver något slags flyt för att inte gå förlorad. Librettots utformning måste fungera inte bara innehållsligt utan även tidsligt.

Själens rening – analys av Melodi² på högplatån

Detta är en analys av hur följden av sex olika musiker från verket på högplatån förhåller sig till de dramatiska stegen.

Högplatån sträcker sig från spår 40–43 och indelas i sju avsnitt:

Steg 1	spår 40a	<i>Balladvariation del I</i>	längd: 32"
Steg 2	spår 40b	<i>Passacaglia</i>	längd: 1'14"
Steg 3	spår 40c	<i>Bultbrädemusik</i>	längd: 12"
Steg 4	spår 41	<i>Tersett (cabalettan)</i>	längd: 1'44"
Steg 5	spår 42a	<i>Bilmusik</i>	längd: 33"
Steg 6	spår 42b	<i>Frisbee</i>	längd: 57"
Steg 7	spår 43	<i>Balladvariation del II</i>	längd: 1'18"

Efter att Berättarjaget har uttalat de förlösande orden när de kastat frisbee i parken, "Jag tänkte att jag tror på själens rening genom lek och skoj", och en kort bekräftande dialog under en övergång, börjar *högplatån*. All musik som sedan kommer har hörts förut. Balladen och passacaglian mycket tidigt i verket, medan frisbeemusiken och cabalettan är de senaste tillskotten.

I storyn försonas han med sin bror (*Ballad I*) och Brodern öppnar sig för honom (*Passacaglia*) vilket slutar med att han börjar banka på bultbrädan (*Bultbrädemusik* – kort). Tersetten blir den sista arian och den bekräftar försoningen (*cabalettan*). De tre avslutande musikdelarna är sammanbyggda. Sista programpresentationen för till att Berättarjaget åter talar om vilken musik han gillar när han kör bil och en sista dialog med Brodern på väg hem till Norge (*Bilmusik* går över till *Frisbee*). Till sist får vi veta att Berättarjaget åter tror på kärleken och att han kanske är en kärnkarl (*Ballad II*).

Musikaliskt återkommer här de viktigaste musikerna i verket. *Balladen om den goda världen* introducerade kärnkarlstanken och möjligheten av att det är någon mening med världen. Första delen av *Balladen* inleder Höjdpunkten och dess slutdel avslutar den. *Passacaglian* är en ackordföljd som går i cirkel. Den hördes första gången i spår 7 och ackompanjerade berättelsen om hans problem med tiden och rädslan för att bli gammal. Den återkommer flera gånger tillsammans med resumén. *Bultbräde-*

musiken är bara en antydning i utklängen av *passacaglian* och med bankandet som ljudillustration. *Tersetten* bygger på *Lises cabaletta* och är euforisk. *Tersetten* ger uttryck för försoningens *jouissance* och besvaras av ett orkestertutti, en annan euforisk musik, *bilmusiken*, som han spelar när han kör bil eller cyklar. Den går direkt över i *frisbeemusiken* för att musikaliskt visa hur han rört sig från *bilmusikens* starkt hierarkiska musik till tretakten (egentligen 12/8) i *frisbeemusiken*; från det fyrkantiga till det svängiga. Det avslutas alltså med *Balladens* slut och förlängs. Därefter kommer *avannonsen*.

Längden på avsnitten i högplatån varierar väldigt mycket inbördes i förhållande till de jämnlånga avsnitten i "Meningslöshet/Bultbrädan" (schema s 88). Det är ett tecken på att det dramatiska trycket är mycket högre i Högplatån.

Ser man högplatån som en enda båge har jag infogat fem avsnitt mellan *Balladens* två delar. *Tersetten* med alla tre sångarna delar högplatån på mitten. Den första delen är inåtvänd och stämningsfull, den andra utåtvänd och intensiv innan kadensen. Det är egentligen bara den andra delen som *låter* som en högplatå i symfonisk mening, men jag har arbetat på hela avsnittets sex och en halv minut som en samlad kulmination. Bara i ett dramatiskt sammanhang, ja bara i den här operans *eget* sammanhang, kan detta uppfattas som en högplatå. Det är medlevandet i *hela* operans förlopp som ger det fulla utbytet av en högplatå. För lyssnare som kommer in senare och inte har hela associationsnätet så minskar den specifika högplatåupplevelsen. Naturligtvis kommer man att uppfatta att storyn avslutas i klassisk mening. Det framgår av berättelsen själv. Men innebörden av musikens förhållande till storyn kommer att minska; precis som *Un bel di* minskar i uttrycksfullhet utanför *Madama Butterflys* dramatiska sammanhang. Ser man på det omvänt, förstår man hur värdefullt det är att upparbeta en dramatisk helhet för att öka värdet av musiken i opera.

Musikernas olika funktion i *Själs rening*

Broderns sång kommer 5 ½ minut in i bilradiooperan (spår 5). Innan dess har fyra olika musiker presenterats: *Signatur + Ritornell*, *Listmusik*, *Bilmusik* och den långa *Krocketmusik I*. De fyra takterna *Signatur* och den sammanhörande *Ritornellen* är funktionell musik. Egentligen inte musikdramatisk utan radioegen, en jingel för programmet. *Listmusiken* är också funktionell, knuten till librettots placering av Berättarjagets listor. Som del i ett musikdramatiskt verk kan den kallas för *musik till handling*. En gång har *listmusiken* en dramatisk roll – när Berättarjaget hittar bultbrädan. Musiken är tajmad efter den rytmiserade inläsningen av listan och framhäver listans förlopp i högsta grad. *Bilmusiken* är autonom och på ett obestämt sätt knuten till verkets grundläggande idé utan att jag visste vad det innebar när jag komponerade den. *Krocketmatchen* är renodlat musikdramatisk. Den ger karaktär och styrrel åt krocketmatchen som förlopp utifrån ett litet material och är redan analyserad. *Bilmusiken* ska jag nu undersöka närmare (jämför analysen s 57f).

Bilmusiken i klaverutdragsform:

A-64 Skridande (♩-72)

Bilmusiken är musik helt utan styrning från handling. Det är musik från den tid då jag ville göra hela musiken enstämmig och provade mig fram rent musikaliskt.²⁰⁶ Melodin är komponerad så att den ger mening på sextondel, åttondel, fjärdedel, halvnot, helnot och dubbeltakt. Dessutom har jag lagt in vissa rytmiska mönster. Det mest framträdande är den långsamma melodin i violinerna uppe i tredje oktaven. De allra

²⁰⁶ *Bilmusiken* kommer i skiss den 29 juli 2006 (skiss 11). Även om det i skisserna finns liknande idéer så är de inte utarbetade. Kompositionsarbetet påbörjas den 30 juni. Idéerna kommer i följande ordning: *Listmusiken* (benämnd så), *Lises cabaletta*, *Balladen* (benämnd så, men bara första halvan i skiss), *NYC-marschen* (med osäker placering i verket), *Passacaglian* med de 3x9 ackorden, *Signaturens* fyra första takter. Sedan kommer *Bilmusiken*. Mitt i juli fanns inget av allt detta och *Krocketmusiken* var en helt annan. Man kan se hur jag famlar efter det rätta tilltalet. Efter den 19 juli går det sedan relativt fort. Det överraskande är att *Balladen* är tidigt färdig och att idéerna kommer huller om buller i förhållande till librettot och det färdiga resultatet.

flesta meloditoner är unisona men jag använder även de andra tonerna i en C-pentatonisk skala. Min avsikt var att göra en melodi som har fraseri i två- eller fyrtaktersperioder, och att den är uppbyggd på ett antal liknande men ändå varierade celler. Stilistiskt är det en hommage till den musik den danske tonsättaren Hans Abrahamsen skrev på 70-talet och tekniskt påminner den om Per Nørgårds oändlighetsserie. Den är svindlande hierarkisk och fungerar på minst sex nivåer trots eller på grund av sin enkla grundform. 'Nyenkelhet' kallades denna stil i Danmark och för mig ger den uppenbara associationer till den troskyldiga attityden i Loes bok.

När jag tittar på den i Bergsons ljus och försöker utröna dess helhetsverkan, ser jag på *bilmusiken* som en enda rörelse där alla toner genomtränger varandra. Genom att varje slag bygger på en fyrtonsfigur och där varje figur liknar varandra intill förväxling så är fraseringen subtil. Den största förändringen är ackordbytet i den tionde och sista takten, annars tycks takterna utbytbara med varandra. Den stora violinmelodin ger den helhet. Men annars säger inget att bilmusiken ska stanna efter tio takter.

En stor del av musiken i verket är byggt på en fyrtonsfigur där två toner är likadana.²⁰⁷ Alla variationer på figuren ger olika melodier utifrån en gemensam idé som ger karaktär åt hela verket (Verdi skulle säga *tinta*, färg). Nästan hälften av de första 13 minuterna domineras av den enkla fyrtonsfiguren. Den dominerar *Bilmusiken*, *Krock-etmusik I* och senare *Faxmusiken*. Den ligger nära barnramsan *Skvallerbytta bing bång* men kan låna sig till det mesta utan att ta syre från berättelsen. Den kan ta huvudrollen i den storslagna violinlinjen eller långsamt skruva upp temperaturen i krocketscenen. Och framför allt passar musiken till repliken: "Det här är musik jag gillar när jag kör bil eller cyklar."

Jag gick ifrån tanken på att göra enbart enstämmig musik när jag insåg att det skulle betyda att jag ägnade mer tid åt musikaliska problem än dramaturgiska!²⁰⁸ Fast redan innan dess undrade jag om enstämmigheten var en känsla mer än en teknik. Jag kommenterar i dagboken hur jag under dessa första veckor riktar in komponerandet: "... på jakt efter musikens stil. Hur den rör sig, hur den verkar, hur den skapar förlopp."²⁰⁹ Användningen av fyrtonsmotivet påverkades av Albert Lords bok *The Singer of Tales* i så motto att barderna under den muntliga traditionen ända sedan antiken har arbetat med små musikaliska motiv när de utan stöd av nedskrifter berättar stora epos med bland annat stående epitet.²¹⁰

I verkets början, innan *Broderns sång*, kan man se att delar av musiken komponerats utan specifik musikdramatisk avsikt. Genom att musiken anpassas till librettot och handlingens förlopp blir musiken musikdramatisk.

Tre situationer som påverkat musiken i *Själens rening*

1) Tanken att ge upp idén: om jag inte hade fortsatt att ha Loes bok som grund för librettot så hade ingenting av denna musik existerat. I den meningen är librettot en plan för musiken. Inte heller tolkningarna kan påbörjas. Först måste verket existera.

²⁰⁷ Förutom i ett fall: takt 3, slag 3 i *Bilmusiken*.

²⁰⁸ Musikdramatisk Dagbok 060714.

²⁰⁹ Musikdramatisk Dagbok 060705.

²¹⁰ Ibid.

När jag hade arbetat med librettot i ett par år utan att finna en förlösande idé tappade jag modet och tänkte ge upp hela idén med att använda *Naiv.Super* som underlag för min bilradioopera. Utbildningsledaren och tonsättaren Johannes Johansson, som då ledde doktorandkursen, bad mig göra ett seminarium den 22 oktober 2004 med just den titeln: *Att ge upp en idé*. ”Det är lika intressant som att genomföra något, om du motiverar varför”, sa han till mig. På det sättet fick jag möjlighet att *utifrån* undersöka mitt arbete ditintills. Att förbereda ett seminarium inför några kollegor är som att få ögonen på sig. Till seminariet skrev jag en lista på fördelar och nackdelar, precis som huvudpersonen i boken skulle ha gjort.

Fördelar:

- Det är verkligen en story om försoning; att försona sig med livet och med sin bror. Alltså inte att sona fruktansvärda misstag, utan att försona sig med sin ambition och sina orimliga krav på livet, bli en bättre människa.
- Den har en intim vardaglig prägel, perfekt för radio. Jag hörde talas om boken första gången genom en radiouppläsning i bilen och gillade den.
- Den är berättad med ett leende.
- Den är en samtida berättelse, ingen kanoniserad litterär produkt. Kanske kan man göra det till en myt?

Nackdelar:

- Kan musik verkligen lägga något till den här historien?
- Den är skriven i monologform. Bra skriven, men svår att göra musik till. Jag har svårt att se hur musiken ska kunna lyfta detta. Det skulle bli en recitativopera och det tänker jag inte göra.
- De andra karaktärerna är skissartade.
- Romanen är för omfattande för att rymmas i ett ca 30-45 min. långt verk
- Det faktum att det är en roman. Jag strävar efter att göra saker från scratch. I så fall måste denna göras från scratch.

Jag förmådde inte göra ett libretto *utan* berättare i Aristoteles anda som jag föresatt mig, eftersom jag då förstörde det som gör idén perfekt för en bilradioopera: berättarens sätt att uttrycka sig. Och jag kunde inte heller för mitt inre föreställa mig en musik som kunde göra boken rättvisa. Men seminariet förde till att jag återupptog idén med mindre förutfattade föreställningar om hur jag skulle gå till väga. Det tog ett tag att inse att jag skulle lägga in sånger som porträtt av de andra rollerna för att ge röst åt dem och att jag skulle använda radioprogrammet *Sommar* som förebild, om än med musik till de talade partierna. Librettot blev platsen där kompositionsproblemen löstes.

Men detta är ändå den punkt i processen där projektet kunde ha blivit något helt annat. Och jag lovar att musiken till denna bilradioopera då aldrig hade blivit komponerad. Dess existens vilar helt på att idén blev genomförd. En upphovsman tänker på att fullborda sitt verk. Det är också därför jag är skeptisk till att tala om hermeneutik och tolkningar i skapande sammanhang. Det handlar om vara eller icke-vara.

2) Magnus Lindman, dramaturg på Radioteatern, tyckte i juni 2006, strax innan inspelningen, att jag skulle sätta Berättarjagets första lista i början på librettot. Jag

tyckte det var ett utmärkt råd och flyttade upp listan från avsnittet *Meningslöshet* till dess nuvarande plats direkt efter programpresentationen. Detta förändrade den musikaliska strukturen innan musiken ens var komponerad. *Listmusiken* följer listans placering i librettot och hade följaktligen annars inte kommit direkt efter *Signatur med Ritornell*. Även här ser man att *librettot är en plan för musiken*. Det finns alltså inga rent musikaliska skäl till att *Listmusiken* har sin nuvarande plats.

Magnus Lindman gjorde flera retuscher i librettot innan vi gick in i studion. Han strök förklarande meningar där själva tonfallet i radioteater bättre uttrycker saken. Han var också uppmärksam på tillfällen där Berättarjagets illusion hotades, sett från en radiolyssnars synvinkel. I operans nu sitter Berättarjaget i en studio och talar om något som *har* hänt. Allt i texten upprätthåller denna illusion ända fram till avannonsen. Vid något tillfälle ville han av längdskäl stryka där jag redan visste hur musiken skulle vara. Det behöll jag, för musiken bestämde textlängden.

3) Den sista förändring jag gjorde i partituret innan orkesterinspelningen gällde fyra tacters övergång innan *högplatån* (spår 39, takt E-1205-8). Librettot föreskriver en liten dialog:

BRODERN: Är du nöjd med dagen?

BERÄTTARJAGET: Ja. Jag vill leka mer imorgon.

BRODERN: (*leende*) Där har vi min grabb. Vänj dig av med alla de dystra tankarna. Glöm det där med världsrymden.

Ursprungligen hade jag lagt in dialogen i *Frisbeemusikens* kulmination. Vid en genomlysning via syntar blev jag plötsligt rädd att dialogen skulle dränkas av musiken eller mista i betydelse och att övergången till *Balladen* som inleder *Högplatån* skulle bli för direkt. Det var alltså både dramatiska och musikaliska hänsyn som fick mig att lägga in en stillsam övergång på fyra takter, en fallande basgång i harpan. Idag är jag mycket nöjd med att denna sista ingivelse. Som musik betraktad är den av ringa intresse, men när övergången nu finns döljer den de problem som annars skulle ha uppstått. För en utomstående betraktare är det mycket svårt att ställa en sådan kontrafaktisk fråga: Om inte denna övergång funnits och librettot var detsamma, hur skulle verket då sett ut? En sådan analys kan nog bara upphovsmannen göra. Man kan också tänka på de otaliga möjliga *andra* versioner av denna bilradioopera som är möjliga... För en upphovsman är fullbordandet av verket viktigare än tolkningarna av det. Här blev följden av en vag oro vid en rutingenomlysning att verket ändrades lite och en otymplighet försvann.

Förhållandet mellan verktyg och konstnärligt skapande

Förvisso är *steg* och *Melodi*² verktyg för mig som tonsättare. De har uppstått som lösningar på musikaliska problem i musikdramatiskt komponerande eftersom instrumentalmusikens formtänkande har så lite bäring på opera. *Steg* och *Melodi*² är sprungna ur mycket praktiska situationer.

Steganalysen använder jag på två sätt. Jag kan analysera alla typer av operor i repertoaren för att snabbt få syn på hur det centralt dramatiska är löst musikaliskt sett.

För mig som tonsättare är det en del av det basala musikdramatiska vetandet. Jag har inte suttit och gjort steganalyser på librettot innan jag började komponera. Däremot tänker jag *alltid* på det exakta moment i musiken där något ska hända och är beredd på att realisera rätt typ av kontrast i det ögonblicket, och det är kärnan i steget som dramaturgiskt verktyg.

Melodi² är en teknik jag använder vid tre situationer i kompositionsarbetet. Mot slutet, när allt är nästan klart, vill jag alltid bedöma tajmingen i en hel akt eller ett helt verk. Inom mig väger jag varje avsnitt, både mot det som just försiggått och det som ska komma, för att ta ställning om det är riktigt i konstnärlig-estetisk mening. Då hör jag hela verket för mig som en enda Melodi² och undrar vad jag ska göra för att förbättra dess gestalt. Det är ett förlopp med olika slags kontraster som avgränsning mellan 'tonerna' i en jättelik melodi av andra ordningen. Vi det laget sjunker storyn i bakgrunden eftersom den delen redan är avklarad. Det andra tillfället då jag använder Melodi² gäller högljålten i ett verk och infaller tidigare i kompositionsprocessen. När alla trådar ska samlas och knytas samman så är föreställningen om Melodi² oersättlig för att upprätta kontroll över ett komplext skeende. I stället för att ge upp inför den kvalitativa mångfaldens anstormning av musikaliska detaljer behåller jag överblicken. Det tredje tillfället är när en följd av snabba händelser kräver snabba musikaliska kontraster. Varje händelse blir en 'ton' i en Melodi².

Dessa verktyg är konkretiseringar av tankar jag formulerat i kapitlet *Teori*, en omvandling av teoretisk insikt om musikdramaturgi till handfasta analys- och kompositionsredskap. Just handfastheten tenderar att minska deras betydelse för det mer uppenbart kreativa i komponerandet där man med fantasins hjälp leker fram motiv, harmonik, rytm och melodier som är den musikaliska basen i ett verk. Denna period är barnslig, vildvuxen och kaotisk. Självkritiken är bannlyst och jag skriver ner allt jag kommer på. Under juli månad 2006 komponerade jag på det viset. Jag vägledades av storyn som helhet, försoningsdramat om en naiv ung man på kant med sin bror: vilken slags musik passar? Det färdigutformade librettot lät jag förbli i bakgrunden och tog fram det först när idéerna började utformas till ett förlopp. Musiken komponerades alltså inte kronologiskt. I mitten på oktober börjar jag sätta in de lästa replikerna och därmed påbörjades formgivningen av operan utifrån librettot. Orkestermusiken blev färdig i maj och spelades in i juni 2007.

Instrumentalmusikens slutna former passar dåligt i operamusik. Men det dramatiskt influerade formtänkande som Melodi² och steganalys bygger på gör att instrumentalmusikens former mer bildar ett bakgrundsvetande för mig som operatonsättare. Det finns ingen anledning att tänka i termer av sonatform eftersom dramatisk formgivning ger en väl strukturerad musikalisk form.²¹¹ Musiken upprätthåller kontinuiteten i den dramatiska situationen. Det finns en stor frihet att utforma händelseförloppet musikaliskt som bygger på vad som följer efter vad och hur följden utvecklas. Om musik och drama betingar varandra, alltså skapar varandras förutsättningar samtidigt som de behåller autonomin, så är komponistens uppgift klar: att gestalta ett

²¹¹ Dahlhaus är mycket tydlig i *Vom Musikdrama zum Literaturoper* när han avfärdar att Alban Berg skulle ha återinfört de slutna formerna i operan: "Insgesamt kann man also ohne Übertreibung behaupten, daß die 'Formen', auf die Berg scheinbar zurückgriff, in Wahrheit bloß Stillagen, Satztechniken und Tonfälle sind, deren Funktion darin besteht, eine dramaturgisch motivierte musikalische Diskontinuität ... zu begründen." (s 176)

musikdramatisk skeende för ögon, öron, hjärna och hjärta: hela den mänskliga kapaciteten. Det skissartade dramat och den öppna följden i musiken ger stor frihet i gestaltningen av musikdramatik med handling.

Mixning och OmniAudio

Mixningen av *Sjärens rening* är en integrerad del av det fullbordade verket eftersom det är ett radioeget verk och uruppförs i radio. Dessutom är det avsett för bilradio och ska kunna avlyssnas i stökiga miljöer. Bilen är en sådan miljö. Även lyssning i hörlurar utomhus eller i kollektivtrafik fungerar på samma sätt.

Ljudteknikern Jan Waldenmark, producenten Ann-Charlotte Larsson Waldenmark och jag kom till Studio 5 i Radiohuset med tre separata ljudfiler: en inspelning från Radioteatern med talpartierna, en inspelning av ariorna från Studio 2 för sångare och syntkvintett och en ljudfil från Berwaldhallen med Sveriges Radios symfoniorkester under Thomas Söndergaards ledning. Vi hade librettot, partituret på sångerna och det stora partituret där all text var införd och sångerna placerade i helheten. Dessutom hade vi en ljudfil från mig som referens, en syntdemo från min egen studio där partituret spelas upp från syntarna i studion med infogade talpartier och ljudeffekter.

Målet var *OmniAudio* – allt hörs. *OmniAudio* blev mitt namn på den teknik som prövades fram av Jan med Ann-Charlotte och mig för att uppnå målet. Det är inte en helt lätt uppgift att få en intim berättarröst, ett flertal dialoger, sex sånger och en stor orkester att bli till ett radioprogram för lyssning under landsvägskörning *utan att något väsentligt går förlorat*. Lyssnaren ska kunna följa med i berättelsen och musikens röda tråd måste förbli obruten.

Den huvudsakliga tekniska apparaten för att åstadkomma en sådan mix är *kompressorn*. I grunden kan man se en kompressor som en ytterst snabb volymknapp som direkt reagerar på det som kommer in. En kompressor jämnar till ljudnivån genom att höja nivån på tysta signaler och dämpa starka signaler. Man kan ställa in olika parametrar: den decibelnivå där den börjar dämpa (*threshold*), hur hårt den ska dämpa (*ratio*), hur snabbt den ska reagera på inkommande signal (*attack*), hur mycket den ska höja den dämpade signalen (*gain*), med mera.

Inom konstmusik är kompressorn starkt ifrågasatt eftersom den förändrar dynamiken på inspelat ljud. Ett kännetecken på konstmusik är oftast stor dynamik. Inom populärmusiken är det ett av de främsta verktygen inom ljudmixning. Dess vanligaste användningsområde är att höja den allmänna ljudnivån på inspelat ljud till ett maxvärde och i extrema fall helt utesluta dynamiska skillnader i en ljudfil. Oftast stöter man på det i reklaminslag där ljudnivån ligger högre än det omgivande programmet, vilket är mycket störande inslag i reklamradio och kommersiella tv-kanaler.

Målet med användning av kompression i *Sjärens rening* är ett annat. För det första är målet att *allt* ska höras under lyssning i stökiga miljöer, *OmniAudio*, för det andra bör det *inte* höras att musiken är komprimerad. Det starka får inte dränka det subtila och det svaga får inte dränkas av omgivningens ljud. Att efterlikna klangen i en konsertsal har aldrig varit avsikten. Redan i utgångsläget önskar jag något som är omöjligt att uppnå i en konsertsal: en intim röst till stor symfoniorkester. Jonas Malmsjös röst är inspelad med närmikrofon nästan utan rumsklang medan orkestern är inspelad i

den stora Berwaldhallen. Han talar direkt till oss, intim som bara en radoröst kan bli medan lyssnarna sveps in i det storslagna orkesterljudet.

Det finns en modell för den ljudbild som mixen upprättar: Berättarjaget ligger närmast åhöraren i mono. I koncentriska cirklar kommer därefter dialogerna, sången, syntkvintetten och i en breddad stereobild orkestern. Ju bredare ljudbild, ju mer efterklang.

Flera olika kompressorer är inblandade för att ingen ska dominera. Det talade är komprimerat för sig. Ariorna är mixade och komprimerade för sig. Orkestern har så kallad additiv kompression, vilket innebär att det kommer två signaler från mixerbordet, en ren och en komprimerad signal som adderas till varandra i det man hör. För signalen i alla 32 inspelade kanaler finns en hårt inställd kompressor som lyfter de svaga delarna med 20 dB, vilket betyder att dynamiken minskats med 20 dB underifrån. Men förhållandet mellan den komprimerade och den rena signalen är sådant att när orkestern spelar för fullt så är det nästan ingen komprimering alls. Alltså förstärks de svaga partierna medan de starka förblir obearbetade. Följden är att man som lyssnare aldrig tappar greppet om musiken eftersom den hänger ihop dynamiskt. Förutom kompressorerna på de tre separat inspelade delarna finns det en slutkompressor. Slutkompressorn är långsam och försiktig. Den reagerar inte omedelbart på starka ljud och är varsam i sin komprimering. Det betyder att den knappt ger sig tillkänna, vilket annars är en fara med för hårt inställda kompressorer.

Det finns ytterligare ett hjälpmedel för att öka detaljrikedomen i orkestersatsen: närmikrofoner. Dessa får man använda med försiktighet. En orkestersats upphör snabbt att låta som en orkester om man hör närbilder på instrumenten. Men om man blandar närbildsklang med den stora klangen så kan man komma långt med att balansera det storslaget orkestrala och detaljer. En annan viktig sak som Jan arbetat med är efterklangen. Den stora orkestern har stor efterklang och i mindre format blir den torrare. Målet är att rummet 'sjunger med', att musiken får resonans i rummet. 'Efterklangen gör musik av inspelningen', som Jan Waldenmark uttrycker sig.

Det finns två slags dynamik i musik. Den ena uppstår i framförandet. En violin som spelar starkt har ett helt annat uttryck än en som spelar svagt. Det skiljer i övertonsrikedom i klangen, i artikulation och fraserings och vad som är möjligt att göra. Detta hörs i en inspelning, hur långt man än skruvar ner volymen. Och även om ett forte på violin inte kan mäta sig med fortet på en trumpet så hörs dynamiken i spelet på bägge instrument. Denna dynamik försvinner inte vid komprimering och är en viktig del av det musikaliska uttrycket. I stället bevarar komprimering den spelade dynamiken genom att göra den elektroniskt hörbar där rummet skulle omöjliggöra det. Att man kan höra en intim stämma till stor orkester är nog det tydligaste exemplet.

Efterklangens betydelse hörs nog tydligast i verkets första takter. *Signaturen* i unison oboe och klarinett med harpa är, på min begäran, helt torr och hörs nästan enbart på närmikrofonerna. (I hörlurar hör man faktiskt instrumentens mekanik.) I stråkorkesterklangen fyra sekunder senare tillkommer hela rummet och ger en klangbotten för Berättarjagets presentation. Detta är en följd av att *Signaturen* har en uppgift, att ge signal om att '*här börjar det!*' Det är alltså en *radioegen* del av kompositionen, eftersom den är omöjlig att åstadkomma i en konsertsal.

OmniAudio ser jag som en teknik att göra detaljerad musik och komplexa radio-program lyssningsbara i bullriga miljöer. Jag har inte sakkunskap för att omforma det till en mixningsmanual, men jag redovisar mina erfarenheter från det omfattande mixningsarbetet. Det är avgörande att musikens röda tråd ska kunna följas. Man skulle kunna säga melodi – om det inte gav fel associationer. Musiken behöver inte alls bestå av en melodi utan kan innehålla vad som helst. Det avgörande är att man hör den musikaliska tankegången, helt enkelt kan följa med i musiken. Musik som försiggår i mellan- eller basregistret är svår att följa och blir lätt täckt av tal eller miljöljud. Den musik man inte kan följa blir bara störande. Det är också viktigt att kunna följa historien, både som berättelse och dess emotionella värde. Man ska inte behöva justera volymen mellan olika avsnitt. I mixningen förbereds och genomförs allt sådant.

Den dynamik man finner i en konsertsal, från det välartikulerade men mycket svaga pianissimot till det kraftigaste fortissimot, den förlorar man i en *OmniAudio*-produktion. Men radioproduktioner och även andra inspelningar används sällan under de optimala förhållanden som de är gjorda för. I stället förblir det mesta av konstmusiken otillgänglig i vardagens svårhanterliga miljöer. Så själv tycker jag fördelarna överväger. Att höra en okomprimerad version av första satsen i Schuberts *Ofullbordade* i en bil är inte roligt. Inledningstemat i basen uppfattas knappt. Och skruvar man upp, får man en chock när hela orkestern senare sätter in i fortissimo. Det ultimata skulle vara att ha två versioner: en för perfekta lyssnarsituationer och en i *OmniAudio* för bullriga miljöer där man utan vidare ska kunna följa den röda tråden även i Schuberts symfoni.

Mixningen av *Själens rening* är mycket tillfredsställande eftersom den fungerar i flera besvärliga lyssnarsammanhang. Den låter bra på Radiohusets förnämliga uppspelningsanläggningar, liksom när vi tog ut en bil på Sveriges Radio och testade en mix genom att köra till Arlanda och tillbaka. Jag har inte något behov av en 'annan' version. Det beror på att det är komponerat som ett radioeget verk, men också för att alla detaljer är med när det färdigmixade verket spelas upp även under optimala förhållanden. Det fanns aldrig några avsikter hos mig att använda hela det dynamiska registret. Den intima radorösten mot den stora orkesterns fond är det väsentliga.

Slutdiskussion

Bilradiooperan hade sin urpremiär i P2 lördagen den 30 oktober 2010 klockan 15. Helt enligt anvisningarna hörde jag den under en biltur på landsvägar i Skåne. *Det blev som jag tänkt mig*. Det betyder inte att jag en gång föreställde mig precis det som nu existerar som verk, men verket uppfyller de förväntningar jag en gång hade. Det blev en opera om försoning, en komisk opera med lätt anslag och allvarlig underton, den intima radorösten samsas med operasångare och stor orkester till ett vältajmat flöde, mixningen gör den hörbar även under svåra förhållanden, den... *Det blev som jag tänkt mig*. Diskussionen av avhandlingens forskarfrågor kommer inte att föra till samma slutsats!

Avhandlingen blir aldrig fullbordad på det sätt som ett verk fullbordas. Inget behövs tilläggas i konstverket, medan avhandlingens innehåll alltid är möjligt att förbättra, komplettera, modifiera. Den är en del av mitt fortgående tänkande över komponerandet och av den konstnärliga forskningens kunskapsutveckling. Avhandlingen presenterar verktyg för musikdramatiskt tänkande och artikulerar de tankegångar som ligger bakom komponerandet. Den konstnärliga forskningen lyfter fram förloppets icke-deterministiska grundval.

Bilradiooperan är visserligen ovanlig i form och produktion, men först på detaljnivå i text och musik blir verket unikt. Även om ackompanjemang, harmonik, rytm och formstruktur ingår i ett verks karaktär så brukar dessa beståndsdelar känneteckna en personstil snarare än göra ett verk unikt. Endast på nivån melodi och Melodi² blir verket omöjligt att förväxla med något annat. Slutsatsen blir att melodiken ger *Själen*s rening dess etos.

Mest slående med det fullbordade verket är att det *lever*. Detta är inte avsett som en biologisk metafor som ska skilja god musik från dålig, utan skilja musik under uppförande från den som finns på papper. Den fortvaro som uppstår i den obrutna uppförelsens helhet, men trots detta inte existerar i avskilda delar, gör verket levande.²¹²

I *Själen*s rening ska storyns illusion fungera inom ramen för verkets lyssnaröverens-kommelse: Välkommen till ett radioprogram! Programmets avsikter i förhållande till lyssnaren läggs i öppen dag i verket självt. Mina tankar om musikdramatik och förlopp är däremot dolda i verket – men presenteras i avhandlingen. Alltså försöker avhandlingen 'artikulera verkets förkroppsligade kunnande', medan bilradiooperan inte kan sägas reflektera över sig själv.²¹³

²¹² Man kan ifrågasätta *élan vital* (Bergson) och liknande tankar om 'livskraft'. Men jag avser med liv inte någon mystisk substans utan helt enkelt förloppets försiggående i tid. Skillnaden mellan en följd av noter på papper och ett uppförande av dem förblir slående.

²¹³ Jämför diskussionen i avsnittet "Konstnärlig forskning enligt Borgdorff...", sida 27ff.

Utgångspunkten för min studie är att musikdramatiska verk kopplar musik till handling, systematiskt och avsiktligt. Därur uppstår avhandlingens tes: Opera har dubbla tidsförlopp, ett för handlingen och ett för musiken – samtidigt. Med denna tanke för ögonen har jag undersökt det specifika i opera. Undersökningen har fört till utvecklandet av analysverktyg och teorier om musikdramaturgi.

It cannot be stated too clearly that in opera, if it is musical drama at all, the drama does not take place somewhere apart from the music, but happens in the closed musical numbers.²¹⁴

Carl Dahlhaus uttalar sig om klassisk opera. När det gäller modern opera vill jag omformulera saken något: dramat försiggår inte utanför musiken, utan samman med musiken i både scener och arior. Slutdiskussionen handlar om hur de dubbla förloppen påverkar komponerandet och sättet att tänka musik utgår ifrån de tidigare ställda frågorna:

1. I opera länkas musik till handling. Vad innebär det att kombinera *två förlopp* som har så skilda verkningsätt?

En stor frihet öppnar sig när man kombinerar handlingens och musikens förlopp för att artikulera dramat. Även om handlingen är given betyder det inte att musiken är given. Men i samma ögonblick det finns musik till en situation så tar situationen färg av musiken och musiken tolkas i termer av situationens betydelse. De implicerar varandra ömsesidigt. Handlingen kommer dock oftast först, musiken därefter. Men *hur* handlingen ska framställas för att ge musiken utrymme och *hur* musiken ska hantera storyn, däri ligger skapandets möjlighet. Som Aristoteles framhållit komponerar upphovsmannen handlingsförloppet. Detta är *mythos*, intrigen. I min utvidgade betydelse av begreppet intrig, anpassat för musikdramatik, blir story och musik librettistens och tonsättarens gemensamma sak.

Krocketpartiet i bilradiooperan är ett exempel på hur handlingen färgas av musik som inte illustrerar den dramatiska situationen (spår 4). I librettot är krocketmatchen i text ungefär hälften så lång som i boken och förenklad:

²¹⁴ Dahlhaus: *What is...*, s 99.

Jämförelse mellan krocketmatchen i boken Naiv. Super. och librettot

Jeg fylte 25. Det er noen uker siden. Min bror og jeg spiste middag hos våre foreldre. Samme kveld spilte min bror og jeg croquet. Jeg valgte rødt og min bror valgte gult.

Vi begynte å spille og det gikk godt en lang stund. Jeg var ovenpå. Jeg ble røver lenge før min bror, og jeg plasserte den røde kule min bak et tre og lå bare og ventet på ham, mens jeg lo og spøkte. Så ble jeg overmodig.

Da min bror begynte å se mot busken, hadde det sluttet å være morsomt allerede for flere minutter siden.

Jeg kunne se hva han tenkte på. Det der er vel nødvendig, sier jeg. Men jeg visste at han ikke kom til å ta hensyn. Han plasserte høyrefoten på sin egen kule og manipulerte retningen dit han trodde slaget ville vinde mest skade. Han sto lenge og siktet mot utkanten av hagen. Enden av hagen. Der hvor gresset slutter å være bare gress og blir mere mose. Han foretok et par forsiktige testbevegelser. For at forsikre seg om at han var i stand til å maksimere kraften i slaget, og for å unngå å treffe sin egen fot, det mest ydmykende av alt. Så klinker han kule min inn i den store busken. Han klinket den røde kule riktig jævlig langt inn i busken. Inn til buskens sentrum.

Dit hvor solen aldri skinner.

Det var egentlig et fantastisk slag. Jeg bebreider ham det ikke. Jeg hadde uten å tvile gjort det samme selv.

Min reaksjonen min. Det var den som overrasket meg.

Min plan hadde hele tiden vært enkel og ganske feig. Jeg skulle ligge nede i målområdet og late som ingenting, og så skulle jeg klinker kule hans på en avstand som han ikke trodde var mulig. Og hvis jeg bommet, hadde jeg ryggen fri, fordi han ennå ikke hadde fullført runden. Men hvis jeg traff, skulle jeg dunke ham på pinnen i mange kilometer i timen, og toppe det hele med å si nei når han foreslo å spille en gang til.

Alt det kunne jeg bare glemme.

Jeg hadde bommet en gang for mye. Min bror hadde blitt røver og nå lå den røde kule min under den store busken.

Jeg ga meg ikke. Jeg ville komme tilbake. Jeg planla å slå hans kule under bilen. Det var det eneste som holdt meg gående. At han skulle få svi. At kule hans på en eller annen måte skulle sette seg fast under bilen. At jeg skulle få se ham krype på alle fire, eller på magen, slik at han blev skitten og begynte å banne.

Men først måtte jeg slå kule min ut fra busken. Jeg løftet bladene og bøyde dem unna. Så lyste jeg med en lommelykt. Frem og tilbake i sentrum av den store busken. Langt der inne Z

kunne jeg se kule min. Det var umulig å se at den var rød, men det var ingen tvil om at det var min kule. Min bror sto naturligvis og lo.

Jeg tok lommelykten i munnen og krøp innover i busken. Det var fuktig, og antakelig bare en håndfull grader over frysepunktet. Jeg har hatet denne busken så lenge jeg kan huske. Nå skulle jeg snart slå. Jeg siktet. Dette skulle gå bra. Jeg var overbevist om at det var et spørsmål om sekunder før jeg var ovenpå igjen.

Jeg skulle ta min bror, den jævelen.

Men jeg brukte tre slag på å komme meg ut av busken. Og mens jeg sto der og børstet av meg blader og muld, fremdeles med lommelykten i munnen, klinket min bror meg på nytt og slo meg inn i busken en gang til. Dette er en av grunnene til at jeg tror at han innerst inne muligens er mindre sympatisk enn meg. Jeg ville ikke ha slått ham inn i busken to ganger. En gang, ja. Men neppe to.

Jeg tenkte lommelykten og slo meg ut av busken på nytt. Da min bror ville klinker meg for tredje gang, bommet han, og jeg klinket ham istedet. Men da jeg skulle slå ham under bilen, traff jeg ikke kule min skikkelig og slaget ble mislykket. Jeg må ha vært overivrig. Deretter gjorde han kort prosess. Han klinket meg på pinnen og spilte var over.

Jag fyllde 25. Det var då det började.

Min bror och jag åt middag hos våra föräldrar.

Jag tyckte inte han var lika sympatisk som jag, men han var OK.

På kvällen spelade min bror och jag krocket.

Det gick bra en lång stund. Jag hade övertaget. Jag blev fribytare långt före min bror, och jag placerade mitt röda klot bakom ett träd och låg bara och väntade på honom, medan jag skämtade och skattade. Sen blev jag övermodig. När min bror började kika mot busket hade det slutat vara roligt redan för flera minuter sen.

Jag förstod vad han hade i tankarna. Det där är väl onödigt, sa jag.

Men jag visste att han inte skulle ta någon hänsyn. Han placerade högerfoten på sitt eget klot och manipulerade riktningen dit där han trodde att slaget skulle vålla mest skada. Han stod länge och siktade mot utkanten av trädgården. Slutet på trädgården. Där gräset slutar att vara gräs och blir mer mossa. Så krockade han in mitt klot i det stora busket. Han krockade mitt röda klot riktigt jävla långt in i busket. In i buskets centrum. Dit där solen aldrig skiner.

Jag kröp in i busket. Jag har hatat dessa buskar så länge jag kan minnas. Nu skulle jag snart slå. Jag siktade. Det här skulle gå bra. Jag var övertygad om att det var en fråga om sekunder innan jag skulle ha övertaget igen.

Jag skulle ta min bror, den jäveln. Men jag använde tre slag för att ta mig ut ur busket. Och medan jag stod där och rostade av mig blad och mylla, krockade min bror mig igen och slog in mig i busket en gång till.

Detta är en av orsakerna till att jag trodde att han innerst inne möjligen var mindre sympatisk än jag. Jag skulle inte ha slagit in honom i busket två gånger. En gång, ja. Men knappast två.

Jag slog mig ut ur busket på nytt. Därefter gjorde han processen kort. Han krockade mig på pinnen och spelet var över.

Framförallt har berättarjagets vältaliga bitterhet och planlagda revansch förkortats i librettot. Ur dramaturgisk synvinkel är matchen ändå framhävd. Den är betydelsefull eftersom matchen är den utlösande händelsen i storyn. Med musikens hjälp ges matchen sin rätta dimension i förhållande till storyn. Musiken låter mångstämmig men består egentligen av en enda linje, för de flesta toner som sätts an samtidigt är unisona. Denna musik är ett exempel på min syn på melodi. Melodin ger avsnittet karaktär och i sin plasticitet färgar den alla svängar i storyn. Avsikten är inte att illustrera krocketen, utan att ge storyn tolkningsutrymme i musiken, samtidigt som förloppet görs hörbart. Musiken varierar en enda figur och intensifieras efterhand, medan storyn går från övermod till nederlag. Musikens form förtydligar matchen som helhet, men jag går inte in på *hur* musiken kan ha förändrat storyns mening.

Arbetet med bilradiooperan har haft som mål att låta det dubbla förloppet skapa absolut närvaro för den medlevande lyssnaren. Ett antal heterogena element sammanfogas till ett kontinuerligt flöde: berättelsen, dialogerna, sångerna, de radioegna inslagen, ljudeffekterna. Den varierade orkestersatsen från början till slut är bindemedlet för de båda förloppen. Librettistens arbete ger en plan för den imaginära tiden, övergångarna mellan steg- och stopptid. Tonsättarens partitur är en plan för den tajming som uppförandet realiserar. Under arbetets gång upplever jag sällan absolut närvaro. Denna närvaro är i stället det abstrakta mål som imaginär tid och tajming siktar mot. Det är först när verket är klart som fortvaron konkretiseras och den absoluta närvaron förhoppningsvis inträder.

Musik gör förlopp upplevbara via lyssnandet. Det är inte tiden vi hör, det är förloppet som levandegörs. Tiden låter sig inte avlyssnas direkt. Musiken bär vidare när handlingen är utförd.

2. Vad vinner man på att exakt peka ut *steg*, de knutpunkter som förbinder handlingens moment med musikens förändringar?

Har man fått upp ögonen för detta fenomen i opera så förblir steg väsentliga. Musik i opera etablerar inte bara en stämning, den följer handlingen, vanligtvis i detalj. Steganalys är en metod att fastlägga dramats knutpunkter i en opera. Varje musikalisk förändring är potentiellt dramatisk. Och varje förändring ingår i handlingens kausala kedja och musikens kontrastrika kontinuitet. Det illustrativa elementet i förbindelsen mellan musik och handling bör tonas ned. Lyssnaren må tolka händelsen i musikens anda, men tolkningen blir ytterst svår att fastställa. Musik som följer handling kan lika gärna förbli abstrakt, bara den väcker lyssnarens fantasi. Det är förhållandet till knutpunkterna i dramat som avgör hur musiken fungerar dramatiskt. I bilradiooperans krocketmatch är det framförallt modulationer och intensitetsförändringar som bidrar till att musiken följer handlingen i detalj. Den höga stråkmelodin vid Berättarjagets första misslyckande är också viktig, även om dess funktion är svår att ge namn.

Under operaskrivandets arbetsprocess kan man leta fram knutpunkterna i den musikedramatiska strukturen. Tonsättaren vinner dramatisk klarhet och librettisten förstår

hur händelseförloppet tas om hand av musiken. Steganalys i sig är inte en del av skapandet av operan, men däremot ett hjälpmedel.

Precisionen i steganalysens förbindelser mellan handlingens förlopp och musiken är alltför påtagliga för att negligeras. Om tonsättaren *förbigår* alla knutpunkter blir förbindelsen mellan musik och handling godtycklig. Och skulle alla *uppfyllas* finns det ändå gott om musikaliskt utrymme. Musiken *ska* ta plats i musikdramatik. Den stopp- och stegtid som förutsätts i ett libretto är musikdramats spelplan.

3. Hur påverkar *dramaturgens logik* det musikaliska tänkandet?

En kedja av händelser är det logiska bindemedlet i dramatik. Kausalitet i sig väcker dock sällan en tonsättares musikaliska entusiasm. Om kedjan däremot inspirerar till en hisnande följd av kontrastverkningar ändras allt. Den klangliga och harmoniska polarisering som Charles Rosen finner i musikdramatik kan utformas som en Melodi².

Vi ska se närmare på ett tillfälle när logiken i händelseförloppet får musikalisk gestalt: i bilradiooperan kommer Berättarjaget i kontakt med Lise eftersom hon är syster till den person som Børre möter i Volvoaffären när Berättarjaget köper en bil till sin bror (spår 19-21). Børre köper Power Rangers-bilder av Lises syster. I förhållande till boken är detta en förenkling av hur Berättarjaget träffar Lise. Mötet vållade mig huvudbry under librettoarbetet eftersom en alltför komplicerad berättelse spolierar det avgörande momentet: förälskelsen i Lise. Förälskelsen ska ovillkorligen avslöjas av musiken. Provkörningen av Volvon och köpet av Power Rangers-bilderna är rökridåer för att dölja överraskningen.

I Volvoaffären träffade vi en familj som också köpte bil. Børre pratade med Jessica, deras flicka. Jessica hade Power Rangers-bilder att sälja. Børre är samlare. Men först provkörde vi bilen på E 18.

BØRRE :
Kör vi i 200 nu?

BERÄTTARJAGET :
Nästan.

BØRRE :
(*Børre klappar i händerna.*) Tufft.

BERÄTTARJAGET :
Sedan åkte vi hem till Jessica för att köpa Power Rangers-bilderna. Jessica hade en syster som heter Lise. Hon var fotograf. Hon var snygg.

(*Replik:*) Jag har en kamera. Nikon.

LISE :
Nikon är bra.

Stegen fram till det stora tuttit ger tre knutpunkter: tam (7 s) vid 'Lise' i berättartexten, harparpeggio efter 'snygg' (6 s) och *Bultbrädans musik* i fortissimo direkt efter

dialogen. Lösningen i librettot gav mig möjlighet att fokusera på musikaliska kontraster utan att överge berättelsens logik.

Detta är andra gången *Bultbrädans musik* används dramatiskt. Första gången, vid upptäckten av bultbrädan, är det *Listmusiken* som intensifieras. För lyssnaren leder den stigande spänningen fram till *Bultbrädans musik*, en dramatisering. Andra gången är polariseringen anlagd på tempo, dynamik och klang. Musikens rytm stannas upp i fermater, klangen tunnas ut och koncentreras till det högsta och lägsta registret. Finessen är att samma musik utgör målet även den här gången. *Bultbrädans musik* hörs åter när Lise sagt sin första replik. Och bultbrädan, det är den som ger en "härlig känsla i kroppen".

Att tajma det musikaliska förloppet i förhållande till storyns kausala logik är en ständig utmaning. Även om fortvaro mest tycks vila på musikalisk upprepning är kontraster och brottytor lika viktigt. En välavvägd polarisering mellan musikaliska element ger musikalisk näring åt händelseförloppets logik. Librettots plan för den imaginära tiden får inte alltid resultera i uttänjning och förlängning av förloppet! En snabb följd livar upp.

4. Vad gör musik med lyssnarens *förståelse* av handlingen i ett drama?

Självklart uppfattas dramat på ett annat sätt med musik till!

Detta är operafrågan i allra bredaste mening. Men något uttömmande svar kan inte ges. Utifrån den här avhandlingens tes om de dubbla förloppen tydliggörs dock vissa saker.

Avgörande är 'ariorna', de partier i opera som tänjer ett moment i förloppet så att den affekt som handlingen frilägger får utrymme, blir musikaliskt omhändertagen. Dessutom är arior rent musikaliska delar i handlingen.

Om vi först tänker bort ariorna i *Själen rening* återstår en berättelse med underläggningsmusik. Genom att berättelsen *inte* sjungs utan talas, förblir den alltid semantiskt begriplig.²¹⁵ Texten styr därmed blicken, det visuella. Carl Dahlhaus: "Det synliga bildar substansen i en opera, inte det berättade". I en opera för radio är inget spektakel givet. Berättandet själv synliggör i det här fallet. Tydligast i repliken: "Det här är musik jag gillar när jag kör bil eller cyklar." Under bilkörningslyssning provas sanningshalten i påståendet! Samma fras sjungen hade inte haft denna verkan. Ett sångligt uttryck övertygar inte på samma sätt som ett språkligt. Sånglig retorik kan inte jämföras med muntlig även om texten är gemensam. Det förhållandet ändrar inte textmaskiner på. Min slutsats är helt enkelt att det stora steget tas mellan talad och sjungen text. I sång förändras det textburnas betydelse drastiskt. Detta gör opera till ett helt annat slags drama: Carmen, Brünnhilde, Peter Grimes – vi minns dem inte för vad de *sa* utan för vad de *sjöng* och vad vi såg. Gestalter från teaterscenen förändras när de blir operaroller: Rigoletto, Wozzeck, Melisande – det litterära förflyktigas och ersätts av en musikedramatisk rollfigur. Uttrycket ligger i sång, musikaliserad text, gestik, uppträdande och kan i dessa fall ses förenade under rollfigurens namn.

Placerar vi tillbaka ariorna i *Själen rening* förändras dramat. Redan med dialogerna försvinner den rena jagberättelsen. Ariorna ger en ny dimension åt berättelsens

²¹⁵ Begriplig – men bara för dem som förstår svenska!

personer, både genom Bengt Emil Johnsons fristående texter och de musikaliska porträtten. De affekter som ariorna framställer är betydelsefulla. Broderns aria ger musikalisk substans åt det missnöje som står i vägen för försoningen. Porträttet av Berättarjagets ambition fördjupas av musiken på ett sätt som en bok inte kan åstadkomma. Många särdrag och detaljer i en romantext är likaledes oåtkomliga för ett libretto. Men Børre förstärker Berättarjagets egna naivistiska grundhållning. Dessutom för musiken in en dimension i berättelsen som är svår att precisera. Tersetten är ett exempel på detta. Dess spelglädje uttrycker livslust i medlevbar i stället för förmedlad form med hjälp av nonsenstexten; Johnson förvandlar ord till musik. Det musikaliska dramatets styrka är det upprättar den absoluta närvaron. Operan *berättar* inte om något, den *är* något.

Lise är den gestalt i bilradiooperan som är tydligast formad genom musik. Hon har en aria i två delar, en långsam och lyrisk, en snabb och virtuos. Lise blir 'synlig' genom sångtexterna, dialogerna från boken och musiken – aldrig genom någon inscenering. Denna synlighet uppstår i auditiv gestalt för 'varje ensam lyssnare'. Envar sin egen regissör, kan man säga.

5. Musik som följer en handling komponeras *under andra förutsättningar* än konsertsalsmusik, men vad får det för konsekvenser? Kan man som lyssnare upptäcka *skillnaden* mellan musik till handling och konsertsalsmusik utan att känna till att det existerar en handling?

Till att börja med trodde jag att mina studier skulle avslöja mer om *varför* en musik passar till en viss situation, eftersom det är en så stark upplevelse när jag komponerar. Förhoppningen har inte riktigt infriats.

Förbindelsen mellan musikalisk förändring och handling, de knutpunkter som steganalysen fastställer, är slående. Den visar att det sceniska förloppet bestämmer följden av avsnitt i musiken, förhållandet dem emellan och därmed formen. Parallellföring med handlingen är emellertid inte nog, det krävs att komponisten har en dramatisk intention med musiken. Steganalysen säger inte *hur* musikedramatisk mening ska skapas eftersom det musikaliska förloppet gestaltas i enlighet med den konstnärliga förmågan. Även om steganalysen är ett verktyg för insikt i den dramatiska rytmen ger den inte automatiskt tajmingen.

Beskrivningen ovan innebär att komponerandet direkt påverkas om musiken följer en handling. Samtidigt finns stort utrymme för komponisten att påverka den faktiska utformningen. Dramat *styr* inte musiken. Det bästa sättet att beskriva förhållandet är att drama och musik implicerar varandra ömsesidigt. Även om dramat oftast föregår musiken så är det omvända ännu mer spännande, bara svårare att åstadkomma. Eftersom steganalysen enbart pekar ut knutpunkterna där musik och drama möts, men inte tajming eller utformning, så följer att det blir mycket svårt för lyssnaren i konsertsalen att avgöra om ett verk har musikedramatiskt ursprung om det inte framgår av titel eller besättning. I stopptid hör man inte att musiken ingår i ett dramatiskt sammanhang eftersom själva förloppet är stoppat, det är *en* förklaring. Förlopp blir tydliga endast i stegtid. Och steg i musikedramatik har inte samma uppenbara förloppskaraktär som en genomföring i sonatformen eller programmusik. Att upptäcka ett handlingsförlopp i musik utan stöd av visuell presentation eller text är närmast omöjligt.

När ett musikedramatiskt förlopp uppförs i konsertsalen är resultatet vagare och det speglas i lyssnarens upplevelse. Alban Bergs *Tre orkesterstycken* triumferar i konsertsalen medan *Lulu-sviten* väcker intresse för operan *Lulu*. Richard Strauss tondikt *Don Juan* är uppenbart ett självständigt stycke till skillnad från sviten ur *Rosenkavaljeren*. Mitt fristående orkesterverk *Twine* är helgjutet medan orkesterverket *Die Erscheinung im Park*, som bygger på min opera *Der Park*, är episodiskt. Dessa verk med dramatiskt ursprung är inte dåliga, men bara i operahuset kan deras anspråk på absolut närvaro uppfyllas. Konsertsalens fokus på musikalisk gestaltning tycks ta udden av det dramatiskt angelägna. Tydligare förmår jag inte formulera denna skillnad.

Autonom musikestetik och innehållsestetik är två hållningar som inte utesluter varandra, även om 1800-talets stora strid mellan absolut musik och programmusik tycks förutsätta det. Ett talande exempel på detta är Gustav Mahlers och Jean Sibelius samtal om symfonins väsen. De är båda symfoniker som blivit kända för sin programmusik och samtidigt har de haft en hög tanke om musik som sådan. Det berömda samtalet ägde rum i Helsingfors 1907 men nedteknades först 25 år senare i en biografi om Sibelius.²¹⁶

”Då samtalet kom in på symfonins väsen, framhöll jag att jag beundrade dess stränghet och stil och den djupa logik som skapade ett inre samband mellan alla motiv. Detta motsvarade den erfarenhet jag under mitt skapande kommit till. Mahler var av rakt motsatt uppfattning. ”Nein, die Symphonie muss sein wie die Welt. Sie muss alles umfassen.” Det inre sambandet mellan de musikaliska motiven ställs i kontrast till en musik som ska omfatta och tolka allt mänskligt. Sibelius formade ett inre samband mellan motiven i alla sina betydande verk medan Mahler skärpte kontrasterna mellan motiven som en uttolkning av världen. Även om de talade om symfonin så åskådliggör resonemanget en avgörande skillnad mellan musikalisk och dramatisk logik, mellan en intern självrefererande logik och en extern inkluderande logik.

Om vi kallar Sibelius position för *abstrakt formtänkande* och Mahlers för *affektivt kontrasttänkande* kan vi undersöka hur positionerna förhåller sig till musik och handling inom operans ram. Vi finner att positionerna inte alls utesluter varandra. *Abstrakt formtänkande* passar även till handling, men fungerar inte om musiken helt följer storyn. Om recitativ dominerar musiken avlöser händelserna varandra i snabb takt och blir så styrande att rytmisk kontinuitet aldrig hinner etableras. I traditionell italiensk opera begränsades storyns komplexitet av abstrakt formtänkande redan i librettot. Librettisterna anpassade sin story till genrens krav på att varje scen skulle ha ett långsamt cantabile och en snabb cabaletta. Formen kombinerar sålunda musikalisk utsträckning med kontrasterande affekter. Ibland får detta besynnerliga konsekvenser. I librettot till Verdis *Luisa Miller*, byggd på *Kabale und Liebe*, nonchaleras Schillers motivationer till förmån för operans formkonventioner.²¹⁷ Resultatet blir en formellt strikt opera där musiken får utrymme medan den dramatiska trovärdigheten tar stryk.

I bilradiooperan har jag använt den italienska operaformen med en långsam och en snabb del i porträttet av Lise som en kombination av form och kontrast.

Musik från operahuset har varit begränsat framgångsrik i konsertsalen. I musikedramatik överförs inte story och visuell gestaltning restlöst i musik. Och vid närmare

²¹⁶ Ekman: *Jean Sibelius*. Helsingfors 1935, s 186.

²¹⁷ Dahlhaus, *Dramaturgie der italienischen Oper*, s 90-91.

granskning upptäcks spår i musiken av den sceniska framställningen. Däremot är skillnaden inte så stor att det är omöjligt att uppföra brottstycken ur operor på konsertstraden. Konsertanta framföranden av hela operor är inte någon större succé, inte bara för att det är kostsamt, utan lika mycket för att en story i opera bara delvis gestaltas musikaliskt.

Balladen (spår 9) i bilradiooperan är som en aria, fast texten är läst, inte sjungen. Den har en egen musikalisk och avrundad utformning i *aab*-form. Jag har utgått från Jonas Malmsjös inläsning och vid mixningen gjort små förflyttningar i ljudfilen för att gynna begripligheten. Musiken passar i bilradiooperan men skulle utan läst text fungera i en konsertsal. Även om den är komponerad som musikedramatik kommer ingen som bara hör musiken att kunna säga att det fanns ett libretto under. Detta för att den är en aria på stopptid. Svårare är att säga vad jag mer skulle ha gjort kompositöriskt om jag visste att den skulle stå på egna ben. Dock har jag ägnat rundlig tid åt text och story under komponerandet utan att i efterhand kunna precisera hur det har påverkat utformningen. Högplatån (spår 40-43) är komplex musik som uppstått ur en dramatisk situation men som skulle bli episodisk om den spelades fristående i en konsertsal.

6. Hur påverkar musikens rytmiska *kontinuitet* lyssnarens uppfattning av händelseförlopp i opera?

I opera stoppas händelseförloppet upp gång på gång, texten i en aria 'förstörs' genom att den sjungs²¹⁸ och spektaklet talar mer till hjärta än hjärna. Ändå finns det ju handling, text och tankar i en opera. I en viss mening är opera ett framställande av ritualer där ord, kausalitet och logik överflyglas av affekter, trance och drömbilder. Men opera är aldrig ren ritual, aldrig enbart suggestion. Den kan lika gärna vara förnuftsstyrd, markera distansen till åskådaren eller blanda med artistprestationer och sceniskt överdåd. Dionysos och Apollon förenas i operan.

Musikens rytmiska kontinuitet håller suggestionen levande. Storyns förlopp ger förnuftet ledsyn genom fantasiernas bländverk. Opera betraktades länge som dramatik med författaren i fokus. Även om den här avhandlingen betonar storyn genom idén om operans dubbla förlopp, är det den rytmiska kontinuitetens betydelse som gjort operan till tonsättarens huvudangelägenhet. Genom att varje rytmfigur förbereder nästa rytmfigur sätts svängningsmönster i rörelse som förbinder varje avsnitt med det följande. Detta gäller på alla nivåer, i stort som smått. Henri Bergsons *la durée*, fortvaron, betecknar den helhet som förloppsupplevelsen medför. Ett förlopp som pågår kan inte uppdelas, men med musikens hjälp ges plats för åskådarens reflektion *medan* förloppet pågår; de passioner som utgör storyns insida uppenbaras under operans gång.

Arian gör det mänskliga gensvaret till huvudsak och får till följd att storyn tycks oväsentlig. Det sista är en missbedömning. Storyn i opera har alltid frigjort musikalisk uppfinningsrikedom. Den uråldriga användningen av musik till ritual, dans, ballader och andra berättelser är inte den enda möjliga. Musik kan förtydliga scenisk aktion och gestalta de affekter som handlingen utlöser. När Budbäraren i Monteverdis *Orfeo*

²¹⁸ Dahlhaus: *What is...*, s 101. Citatet finns på sidan 40 ovan.

måste förklara för Orfeus att hans Eurydike är död uppstår ett nytt sätt att använda musik: det expressiva. Röstens speglar individens inre. Sången framställer människans själ och flyttar därmed den musikaliska konstens fokus. Utan operakonstens förarbete skulle en autonom instrumentalmusik vara otänkbar. Utvecklingen av melodins och formens expressivitet är knuten till operahistorien.

Det är en paradox att operahistorien har möjliggjort tanken att operadramat klarar sig utan story...

7. Vad får det för musikaliska konsekvenser om tonsättare odlar en *'kontrastens estetik'*?

Kontrast och polaritet är dramats livsluft.

I musik finns formella kontraster som är kvantitativa och därför jämförbara. Två skilda tempi ligger på samma skala och liksom många andra musikaliska element kan de därför formaliseras. Åtskilliga tonsättare grips av kombinatorisk fantasi inför alla dessa möjligheter till abstrakt utnyttjande av kontraster.

I ett drama är människors karaktärer omöjliga att kvantifiera och sålunda ojämförbara, även om de med sina olikheter upprätthåller dynamiken. Men Aristoteles har påpekat vad som ger polaritet i dramat och nerv åt varje scen. "... med hänsyn till deras handlingar är [människor] blott lyckliga eller motsatsen".²¹⁹ Dramat efterbildar handlingar och varje handling slutar lyckligt eller omvänt. Varje scen i ett drama slutar på plus eller minus. Det är tecknet på att något har hänt. Samtidigt är varje situation unik: den innebär en bestämd konfiguration av rollfigurernas affekter, den har en viss position i storyn som helhet och den återkommer aldrig. Utfallet av en situation är oförutsägbart och ger dramat driv.

En situation i en story är likt ett magnetfält som läggs över musikens outtömliga möjligheter. Situationens egen dynamik låter förstå hur den kan gestaltas musikaliskt. Det unika i situationen möter möjligheten att mejsla ut musikaliska kontraster. Varje enskildhet i situationen kan få en musikalisk motsvarighet och man behöver inte gå så långt som till symbolisering. En av många aspekter är om det slutar på plus eller minus. I bilradiooperan motsvarar min 12/8-takt hur frisbeelet löser upp spänningen mellan bröderna (spår 37-38 och 42, se analys av Högplatån s 99f), men det är den musikaliska kontrasten i det rätta ögonblicket, snarare än symbolisk logik, som skapar denna association. Storyns kausala följd av situationer motsvarar svängningsmönstret av tajmade musiker. Musik och story interagerar i de steg där de sammanfaller. I opera impliceras musik och story ömsesidigt.

I mitt eget komponerande har musikdramatikens kontrasttränkande påverkat och utvecklat mitt ursprungligen instrumentala formtänkande. Det har blivit en väg bort från avantgardets försumsligade musik och minimalismens upprepningsteknik. Jag inriktar mig på gestaltning av plastiska förlopp.



²¹⁹ Aristoteles: *Om diktkonsten*, kap 6 (1450a), översättning av Wilhelm Norlind.

Abstract

(på engelska och svenska)

Title: The Twofold Rhythm of Duration in Opera. The Musical Dramaturgy of the Car Radio Opera *Cleansing of the Soul through Fun and Games*.

Language: Swedish

Keywords: Opera, musical dramaturgy, duration, story, real presence, aria, affect, music to action, rhythmical continuity, timing, beat, artistic research.

ISBN: 978-91-979584-2-4

ISSN: 1653-8617

This thesis focuses on *musical dramaturgy* in operas with a story. I believe my own music is better when I write operas than instrumental music. The question is why? The aim of this thesis is to investigate the relationship between story and music and see how it affects the composing process. The point of departure of the study is *the rhythm of duration* (or continuous course) since story and music proceed side by side in time.

The artistic activity as such is made use of methodically to develop theories and tools. For this thesis I have written an opera specifically for the car radio and the opera is used to exemplify the discussion. Theoretically the genesis of this opera is understood as a creative act rather than one of causality or teleology. *Beat analysis* is a tool to uncover the interaction between story and music. *Second-order melody* gives examples of formal thinking in rhythms of duration.

The music can prolong any moment of the action in a drama. The aria, the most important element of opera brings out, when the action comes to a halt, a decisive statement of *affect*, which makes *real presence* possible. The composer has to indulge in the *timing* of the rhythms of duration. In culminations, previously introduced music is combined resulting in a complex dramatic climax. The rhythmical continuity creates multi-layered patterns of waves that hold the piece together, even when the contrasts of the drama are reflected in the music.

The twofold rhythm of duration in opera means that story and music implicate each other mutually, but only at specific beats. The articulation of contrasts in musical drama has influenced and developed my own personal, originally instrumental, concept of form.

Abstract

Titel: Operans dubbla förlopp. Musikdramaturgin i bilradiooperan *Själens rening genom lek och skoj*.

Språk: Svenska.

Keywords: Opera, musikdramaturgi, fortvaro, story, absolut närvaro, aria, affekt, musik till handling, rytmisk kontinuitet, tajming, steg, konstnärlig forskning, förlopp.

ISBN: 978-91-979584-2-4

ISSN: 1653-8617

Avhandlingen fokuserar på *musikdramaturgi* i opera som har en *story*. Jag tycker att min egen musik blir bättre när jag skriver opera än konsertverk, frågan är varför? Syftet är att undersöka förhållandet story och musik och hur det påverkar komponerandet. *Förloppet* är undersökningens utgångspunkt eftersom story och musik pågår parallellt i tiden.

Den konstnärliga verksamheten tas metodiskt i anspråk för att utveckla teori och verktyg. Jag har för avhandlingen skrivit en opera speciellt för bilradio – den exemplifierar resonemangen. Teoretiskt förstås och förklaras hur denna opera uppstått ur en skapande handling. *Steganalys* är ett verktyg för att frilägga interaktionen mellan story och musik. *Melodi av andra ordningen* ger exempel på förloppsbaseerat formtänkande.

I ett dramatiskt flöde kan musiken när som helst förlänga ett moment i handlingen. *Arian*, operans viktigaste formtyp, framhäver avgörande *affektiva* situationer genom att handlingen helt stannar och *absolut närvaro* möjliggörs. *Tajmingen* av förloppen får tonsättaren hänge sig åt. I kulminationer kombineras redan presenterad musik till komplexa dramatiska förlopp. Musikens *rytmiska kontinuitet* upprättar mångskiktade svängningsmönster som håller samman verket även när dramats kontraster avspeglar sig i musiken.

Operans dubbla förlopp innebär att story och musik implicerar varandra ömsesidigt, men bara vid bestämda punkter. Musikdramatikens kontrasttänkande har påverkat och utvecklat mitt ursprungligen instrumentala formtänkande.

Referenser

Bibliografi

- Abbate, Carolyn (2001). *In search of opera*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Adorno, Theodor W. (1983). *Den ny musiks filosofi* (övers. Henning Goldbæk m fl.). Kbh.: Tiderne Skifter.
- Alvesson, Mats & Skoldberg, Kaj (1994). *Tolkning och reflektion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Lund: Studentlitteratur.
- Aristoteles (1927). *Om diktkonsten* (övers. Wilhelm Norlind). Lund: Gleerup.
- Aristoteles (1994). *Om diktkonsten* (övers. Jan Stolpe). Göteborg: Anamma.
- Aristoteles (2004). *Poetikken* (övers. Niels Henningsen). Frederiksberg: Det lille Forlag.
- Asplund, Johan (2002). *Genom huvudet. Problemlösningens socialpsykologi*. Göteborg: Korpen.
- Asplund, Johan (2003). *Hur låter åskan? Förstudium till en vetenskapsteori*. Göteborg: Korpen.
- Asplund, Johan (2006). *Munnens socialitet och andra essäer*. Göteborg: Korpen.
- Auerbach, Erich (1946, 1999). *Mimesis. Verklighetsframställningen i den västerländska litteraturen* (övers. Ulrika Wallenström m fl. [Ny utg.]). Stockholm: Bonnier.
- Augustinus, Aurelius (2003). *Augustinus bekännelser* (övers. Bengt Ellenberger). Skellefteå: Artos.
- Benestad, Finn (1976). *Musikk og tanke. Hovedretninger i musikkestetikkens historie fra antiken til vår egen tid*. Oslo: Aschehoug.
- Berg, Alban (1924). "The Musical Forms in my Opera *Wozzeck*". *Die Musik*, 16, pp. 587-9 [http://www.cubeensemble.com/arch/arch1994.html].
- Berg, Alban (1927). "A word about *Wozzeck*". *Modern Music* November-December 1927, p. 22 [http://www.cubeensemble.com/arch/arch1994.html].
- Bergman, Ingmar (1990). *Bilder*. Stockholm: Norstedts.
- Bergson, Henri (1928). *Den skapande utvecklingen. Om livets betydelse* (2. uppl.). Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Bergson, Henri (1968). "Stof og hukommelse" (övers. Peter Kemp), *Bergson [i serien De store tænkere]*. København: Berlingske.
- Bergson, Henri (1992). *Tiden och den fria viljan. En undersökning av de omedelbara medvetenhetsfakta* (övers. Algot Ruhe [Ny utg.]). Nora: Nya Doxa.
- Bergson, Henri (1992). *Introduktion till metafysiken* (övers. Margareta Marin). Lysekil: Pontes.
- Bertisch, Klaus (1990). *Ruth Berghaus. Regie im theater*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verl.
- Beyer, Anders (Red.) (1996). *The music of Per Nørgård. Fourteen interpretative essays* (övers. Jean Christensen m fl.). Aldershot: Scholar Press.
- Beyst, Stefan (2005). "John Cage's Europas". [http://d-sites.net/english/cage.htm]
- Biggs, Michael & Karlsson, Henrik (2010). *The Routledge companion to research in the arts* (1.). Oxon New York: Routledge.
- Billgren, Ernst & Åman, Jan (1995). *Vägen - en antologi om att göra bra konst*. Stockholm: Bonnier Alba.
- Blaukopf, Kurt (1972). *Gustav Mahler*. Stockholm: Geber.
- Bloom, Harold (1975). *The anxiety of influence : a theory of poetry*. London: Oxford University Press.

- Bloom, Harold (1995). *The Western canon : the books and school of the ages*. London: Papermac.
- Bonds, Mark Evan (1991). *Wordless rhetoric : musical form and the metaphor of the oration*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Borgdorff, Henk (2007). "The Debate on Research in the Arts". *Tijdschrift voor muziektheorie*, 12 [http://www.djmt.nl].
- Borgdorff, Henk (2008). *Positioning Artistic Research*. Ett föredrag i Reykjavik 3 okt. [lhi.is/files/2008/10/paper_henkborgdorff.pps].
- Borst, Arno (1993). *The ordering of time. From the ancient computus to the modern computer* (övers. Andrew Winnard). Oxford: Polity Press.
- Brook, Peter (1969). *Den tomma spelplatsen*. Stockholm: PAN/Norstedt.
- Bucht, Gunnar (1999). *Rum, rörelse, tid. Om musik som verklighet*. Stockholm: Musikvetenskapliga institutionen, Stockholms univ.
- Budden, Julian (1992). *The operas of Verdi* (Rev. Vol. 1). Oxford; New York: Clarendon Press.
- Bull, Michael (2000). *Sounding out the city. Personal stereos and the management of everyday life*. Oxford: Berg.
- Bull, Michael & Back, Les (2003). *The auditory culture reader*. Oxford, UK; New York: Berg.
- Carrière, Jean-Claude (1994). *The secret language of film*. New York: Pantheon Books.
- Chatman, Seymour (1980). *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Clément, Catherine (1989). *Opera, or the undoing of women* (övers. Betsy Wing). London: Virago.
- Coetzee, J. M. (2004). *Främmande stränder* (övers. Jim Jakobsson). Stockholm: Nya Doxa.
- Cole, Toby (Red.) (1960). *Playwrights on playwriting. The meaning and making of modern drama from Ibsen to Ionesco*. New York: Hill and Wang.
- Conrad, Peter (1989). *A song of love and death. The meaning of opera*. London: Hogarth.
- Cook, Nicholas (1987). *A guide to musical analysis*. London: Dent.
- Cook, Nicholas (2000). *Analysing musical multimedia*. Oxford: Oxford University Press.
- Cooper, Grosvenor & Meyer, Leonard B. (1971). *The rhythmic structure of music* (4. Phoenix Book tr.). Chicago: University of Chicago.
- Cowgill, Linda J. (1999). *Secrets of screenplay structure. How to recognize and emulate the structural frameworks of great films*. New York: Lone Eagle.
- Dahlhaus, Carl (1987). "Special Round Table: Operndramaturgie im 19. Jahrhundert". *Acta Musicologica*, 59, Fasc. 1 (Jan-Apr. 1987), pp. 32-35.
- Dahlhaus, Carl (1988). *Richard Wagners Musikdramen* (Licensutg.). München Zürich: Piper.
- Dahlhaus, Carl (1989). *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte* (Omarb. nytutg. på licens.). München Mainz: Piper Schott.
- Dahlhaus, Carl (1989). *The idea of absolute music* (övers. Roger Lustig). Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Dahlhaus, Carl (1989). "What Is a Musical Drama?" *Cambridge Opera Journal*, Vol. 1, No. 2 (Jul., 1989), pp. 95-111.
- Dahlhaus, Carl (1990). *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Dahlhaus, Carl (1992). "Dramaturgie der Italienischen Oper", *Geschichte der italienischen Oper. Bd 6. Theorien und Techniken. Bilder und Mythen*, Lorenzo Bianconi m fl. (Red.), (s 75-145). Laaber: Laaber Verlag.
- Dahlhaus, Carl (1996). *Richard Wagners Musikdramen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Dahlhaus, Carl & Abraham, Lars Ulrich (1972). *Melodielehre*. Köln: Musikverlag Hans Gerig.
- Danto, Arthur; Greenberg, Clement; Wallenstein, Sven-Olov; m fl. (1996). *Konsten och konstbegreppet*. Stockholm: Raster. Skriftserien Kairos, 1.

- Deleuze, Gilles (1988). *Bergsonism*. New York: Zone.
- Donington, Robert (1990). *Opera and its symbols. The unity of words, music, and staging*. New Haven: Yale University Press.
- Dyfverman, Henrik (1969). *Dramats teknik. Vägledning för författaren, teatermannen och publiken* (2., omarb. uppl.). Stockholm: Natur och kultur.
- Egri, Lajos (2004). *The art of dramatic writing. Its basis in the creative interpretation of human motives*. New York: Simon & Schuster.
- Elam, Keir (2002). *The semiotics of theatre and drama* (2.). London: Routledge.
- Fellini, Federico & Grazzini, Giovanni (1986). *Fellini om Fellini* (övers. Sara Michaëlsson). Stockholm: Alfabeta.
- Field, Syd (1984). *Screenplay. The foundations of screenwriting* (utvidgad). New York: Dell.
- Frisk, Henrik (2008). *Improvisation, computers and interaction. Rethinking human-computer interaction through music*. (Diss.) Malmö: Malmö Academy of Music, Lund University.
- Gabrielsson, Alf (2008). *Starka musikupplevelser. Musik är mycket mer än bara musik*. Hedemora: Gidlund, Kungl. Musikaliska akademien.
- Gefors, Hans (1976). "Stockhausen kontra Webern". *Nutida Musik*, 4 1975-76.
- Gefors, Hans (2004). "Många ensamma lyssnare", *Musikteater: opførelse, praksis og publikum. Papers fra et kollokvium december 2003*, Michael Eigved (Red.). København: Netværk for Musikteater - Teatervidenskab, Institut for Kunst- og Kulturhistorie, Kbh Univ.
- Gefors, Hans & Forssell, Lars (1986). *Christina : stor opera i två akter efter ett skådespel av Lars Forssell*. [Libretto, dagbok m m.] Stockholm: Kungliga Operan.
- Gislén, Ylva (2003). *Rum för handling. Kollaborativt berättande i digitala medier*. (Diss.) Ronneby: Institutionen för arbetsvetenskap, Blekinge tekniska högsk.
- Gluck, C W (1769). "Dedication in Alceste" (skriven av librettisten Ranieri Calzabigi i Glucks namn), Grove Music Online, §11: Italian reform operas.
[www.oxfordmusiconline.com]
- Goethe, Johann Wolfgang von (1937). *Goethes Faust av Viktor Rydberg* (Skoluppl. i sammandrag, 3. uppl.). Stockholm: Sv. bokförl.
- Goldman, William (1983). *Adventures in the screen trade. A personal view of Hollywood and screenwriting*. New York: Warner Books.
- Gorbman, Claudia (1987). *Unheard melodies. Narrative film music*. Bloomington, London: Indiana Univ. Press; BFI.
- Guerlac, Suzanne (2006). *Thinking in time. An introduction to Henri Bergson*. Ithaca, NY, London: Cornell University Press.
- Gärdenfors, Peter (2009). *Den meningsökande människan* (1. pocketutg.). Stockholm: Natur och kultur.
- Halliwell, Michael (2005). *Opera and the novel. The case of Henry James*. Amsterdam New York: Rodopi.
- Halliwell, Stephen (1998). *Aristotle's Poetics* (2. tr.). Chicago, London: University of Chicago Press, Duckworth.
- Hasty, Christopher Francis (1997). *Meter as rhythm*. New York: Oxford University Press.
- Hauge, Michael (1988). *Writing screenplays that sell*. New York: McGraw-Hill.
- Heed, Sven Åke (2002). *Teaterns tecken*. Lund: Studentlitteratur.
- Heidegger, Martin (1990). *Konstverkets ursprung* (övers. Richard Matz). Göteborg: Daidalos.
- Henrikson, Alf (1985). *Verskonstens ABC. En poetisk uppslagsbok med teckningar av Björn Berg* (Ny utg.). Stockholm: Legenda.
- Hepokoski, James A. (1989). "Genre and content in mid-century Verdi: 'Addio, del passato' (*La traviata*, Act III)". *Cambridge Opera Journal*, Vol. 1, No. 3 (Nov., 1989), pp. 249-276.

- Hepokoski, James A. (1993). *Sibelius: Symphony no. 5*. New York: Cambridge University Press.
- Holm, Ingvar (1976). *Teater. En antologi. [1], Polemik, teorier, manifest* (4. tr.). Lund: Studentlitt.
- Holmberg, Henric (2000). *En sorts skådespelare*. Stockholm: Bonnier.
- Horton, Andrew (1999). *Writing the character-centered screenplay* (Rev. och utvidgad). Berkeley: University of California Press.
- Hvidtfelt Nielsen, Svend (1995). *Virkeligheden fortæller mig altid flere historier. Om Per Nørgårds verdenssyn og musik*. Odense: Det Fynske Musikkonservatorium.
- Jelinek, Elfriede (1999). "Die Zeit flieht". *Zur Musik*, [http://www.elfriedejelinek.com]
- Jensen, Jørgen I. (1986). *Per Nørgårds musik*. Valby: Amadeus.
- Johannesson, Kurt (1990). *Retorik eller konsten att övertyga*. Stockholm: Norstedt.
- Johansson, Johannes (Red.) (2002). *Presentation och granskning av några KU-projekt vid Sveriges musikhögskolor. Kungliga musikaliska akademins konferens 1999 om konstnärligt utvecklingsarbete i musik*. Malmö: Musikhögskolan i Malmö.
- Jungeheinrich, Hans-Klaus (Red.) (1986). *Musiktheater. Musikalische Zeitfragen 17, eine Schriftenreihe*. Kassel: Bärenreiter.
- Järvefelt, Göran (1990). *Operaregi. Ett sökande efter människan*. Stockholm: Bonnier.
- Karlsson, Henrik (2002). *Handslag, famntag, klapp eller kys? Konstnärlig forskarutbildning i Sverige*. Stockholm: Swedish Institute for Studies in Education and Research (SISTER)
- Karlsson, Henrik (Red.) (2004). *Forskning reflektion utveckling. Högskolans konstnärliga institutioner och vägvalet inför framtiden - rapport från ett seminarium i Sigtuna 13-14 maj 2004*. Stockholm: Vetenskapsrådet.
- Keen, Suzanne (2003). *Narrative form*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Kerman, Joseph (1988). *Opera as drama* (Ny och rev.). Berkeley: University of California Press.
- Kimbell, David (1991). *Italian opera*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Kivy, Peter (1988). *Osmín's rage. Philosophical reflections on opera, drama, and text*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Kloiber, Rudolf & Konold, Wulf (1994). *Handbuch der Oper* (8. Auflage). Kassel: Bärenreiter.
- Kristersson, Sven (2010). *Sångaren på den tomma spelplatsen - en poetik : att gestalta Gilgamesheposet och sånger av John Dowland och Evert Taube*. (Diss.) Göteborg: Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet.
- Kuhn, Thomas S. (1962, 1992). *De vetenskapliga revolutionernas struktur* (övers. Örjan Björkhem m fl. [Ny utg.]). Stockholm: Thales.
- Kundera, Milan (1988). *Romankonsten, essä* (övers. Mats Löfgren). Stockholm: Bonnier.
- Köhler, Wolfgang (1929). *Gestalt psychology*. New York.
- La Motte, Diether de (1993). *Melodie. Ein Lese- und Arbeitsbuch*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Langer, Susanne K. (1942, 1951). *Philosophy in a new key. A study in the symbolism of reason, rite, and art*. New York: Mentor Books.
- Langer, Susanne K. (1953). *Feeling and form. A theory of art developed from Philosophy in a new key* (7. uppl.). London: Routledge.
- Larsson, Hans (1892, 1997). *Intuition. Några ord om diktning och vetenskap* (Faks.-utg.). Stockholm: Dialoger.
- Larsson, Hans (1912). *Intuitionsproblemet. Särskilt med hänsyn till Henri Bergsons teori*. Stockholm: Bonnier.
- Lehmann, Hans-Thies (2006). *Postdramatic theatre*. London ; New York: Routledge.
- Levin, David (Red.) (1993). *Opera through other eyes*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.

- Levinson, Jerrold (1997). *Music in the moment*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Levinson, Jerrold (2003). "Musical thinking". *JMM: The Journal of Music and Meaning*, 1, Fall 2003 [<http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=1.2>].
- Lilja, Eva (2006). *Svensk metrik* (1. uppl.). Stockholm: Svenska akademien : Norstedts akademiska förlag [distributör].
- Lilja, Eva (2008). *Svensk verslära* (1. uppl.). Stockholm: Svenska akademien : Norstedts akademiska förlag [distributör].
- Lind, Torbjörn & Wadensjö, Jesper (Red.) (2004). *Konst, kunskap, insikt. Texter om forskning och utvecklingsarbete på det konstnärliga området. [Årsbok för konstnärligt FoU, 2004]*. Stockholm: Vetenskapsrådet.
- Lindenberger, Herbert (1984). *Opera, the extravagant art*. Ithaca: Cornell University Press.
- Lippman, Edward (1992). *A History of Western Musical Aesthetics*. London: University of Nebraska Press.
- Loe, Erlend (1998). *Naiv. Super* (övers. Lars Nygren [Ny utg.]). Stockholm: MånPocket.
- Lord, Albert Bates (1960). *The singer of tales*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.
- Lorentzen, Bent (ca 1995). *Udkast til Musikdramaturgi*. København: Manus i fotokopia.
- Lübcke, Poul (Red.) (1987). *Vår tids filosofi. Filosoferna. De filosofiska strömningarna. En uppslagsbok*. Stockholm: Forum.
- Liotard, Jean-François (1979, 1982). *Viden og det postmoderne samfund [La condition postmoderne]*. Århus: Sjakalen.
- Liotard, Jean-François (1986). *Det postmoderne forklaret for børn. Korrespondance 1982-85* (övers. Niels Brügger m fl.). Kbh.: Akademisk Forlag.
- Malmberg, Lars af (1991). *Musikens dramaturgi. Funderingar kring operans kärnfysik - installationsföreläsning vid Operahögskolan den 24 januari 1991*. Umeå: Norrlandsoperan.
- Marc-Wogau, Konrad (1981). *Filosofin genom tiderna. [Del 5], Filosofiska strömningar efter 1950*. Stockholm: Bonnier fakta.
- McKee, Robert (1997). *Story. Substance, structure, style and the principles of screenwriting* (1. uppl.). New York: ReganBooks.
- McLuhan, Marshall (1964, 1999). *Media. Människans utbyggnader* (övers. Richard Matz 2. uppl.). Stockholm: Norstedt.
- Meyhoff, Karsten Wind & Engberg-Pedersen, Anna (2004). *At se sig selv sanse. Samtaler med Olafur Eliasson* (1. udgave). Kbh.: Information.
- Mozart, Wolfgang Amadeus (1991). *Mozarts brev* (övers. Nils-Olof Franzén). Stockholm: Natur och kultur.
- Nattiez, Jean Jacques; Boulez, Pierre & Cage, John (1993). *The Boulez-Cage correspondence* (övers. Robert Samuels). Cambridge. England; New York, NY. USA: Cambridge University Press.
- Nerman, Bengt (1976). *Den skapande processen : en studie i Walter Ljungquists diktarmetod*. Stockholm: AWE/Geber.
- Nielsen, Carl (1963). *Levande musik* ([Ny utg.]). Stockholm: W & W.
- Noble, Denis (2008). *The music of life. Biology beyond the genome*. Oxford: Oxford University Press.
- Nordwall, Ove (1965). *Från Mahler till Ligeti. En antologi om vår tids musik*. Stockholm: Orion/Bonnier.
- Novak, Jelena (2008). *Intervju med Philip Glass*: Nutida Musik 1/2008.
- Nørgård, Per (1972). "Bevidsthedsudvidelse, ved fuld bevidsthed", *Det indre univers*, Nynne Koch m fl. (Red.), (s 83-93). København: Rhodos.
- Nørgård, Per (1982). *Per Nørgård artikler 1962-1982* (1. uppl.). Kbh.: Ivan Hansen.
- Nørgård, Per (2009). *Tilbageblik - undervejs*. Kbh.: Wilhelm Hansen.

- Paglia, Camille (1991). *Sexual personae. Art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York: Vintage Books.
- Parker, Roger (1997). *Leonora's last act. Essays in Verdian discourse*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Parker, Roger & Groos, Arthur (1988). *Reading opera*. Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press.
- Poe, Edgar Allan (1846). "The Philosophy of Composition".
[<http://xroads.virginia.edu/~HYPER/poe/composition.html>]
- Powers, Harold S. (1987). "'La solita forma' and 'The Uses of Convention'". *Acta Musicologica*, 59, Fasc. 1 (Jan-Apr. 1987), pp. 65-90.
- Prigogine, Ilya & Stengers, Isabelle (1984). *Ordning ur kaos. Människans nya dialog med naturen* (övers. Inge R. L. Larsson m fl. 1. uppl.). Göteborg: Bokslogen.
- Prigogine, I. & Stengers, Isabelle (1997). *The end of certainty. Time, chaos, and the new laws of nature*. New York ; London: Free Press.
- Rochberg, George (2002). *The aesthetics of survival. A composer's view of twentieth-century music* (Rev. och utvidgad). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Rolf, Bertil (1991). *Profession, tradition och tyst kunskap : en studie i Michael Polanyis teori om den professionella kunskapens tysta dimension*. Nora: Nya Doga.
- Rosen, Charles (1976). *The classical style. Haydn, Mozart, Beethoven* (Rev. uppl.). London: Faber and Faber.
- Russell, Bertrand (1979). *History of Western philosophy and its connection with political and social circumstances from the earliest times to the present day*. London: Unwin Paperbacks.
- Rynell, Erik (2008). *Action reconsidered. Cognitive aspects of the relation between script and scenic action*. (Diss.) Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Sadie, Stanley (1992). *The new Grove dictionary of opera*. London: Macmillan.
- Salzer, Felix (1962). *Structural hearing. Tonal coherence in music*. New York: Dover.
- Schenker, Heinrich (1954). *Harmony (Red: Oswald Jonas)* (övers. Elisabeth Mann Borgese). Chicago: Chicago Univ. Press.
- Schopenhauer, Arthur (1992). *Die Welt als Wille und Vorstellung*. (Digitale Bibliothek Band 2: Philosophie), [<http://www.schopenhauer-web.org/textos/MVR.pdf>].
- Schopenhauer, Arthur (1992). *Världen som vilja och föreställning* (övers. Efr. Sköld Omtr.). Nora: Nya Doga.
- Schönberg, Arnold & Stein, Erwin (1987). *Letters* (övers. Eithne Wilkins and Ernst Kaiser [New]). London: Faber and Faber.
- Seger, Linda (1994). *Making a good script great* (2. uppl.). Hollywood: Samuel French Trade.
- Sjöström, Kent (2007). *Skådespelaren i handling. Strategier för tanke och kropp*. (Diss.) Stockholm: Carlsson.
- Smeds, Barbro (2005). *Dramaturgi : om strukturer i dramatik och sceniska verk - formens innehåll och innehållens former* (3. uppl.). Stockholm: Dramatiska institutet.
- Sofokles (1986). *Kung Oidipus. Antigone* (övers. Emil Zilliacus, Hjalmar Gullberg). Stockholm: AWE/Geber: Natur och kultur.
- Steiner, George (1961, 1995). *The death of tragedy*. London: Faber and Faber.
- Steiner, George (1989). *Real presences. Is there anything in what we say?* London: Faber.
- Stenström, Johan (1994). *Aniara - från versepos till opera*. (Diss.) Malmö: Corona.
- Stjernfelt, Frederik & Thomsen, Søren Ulrik (2006). *Kritik av den negativa uppbyggligheten. Sju essäer* (övers. Staffan Vahlquist). Stockholm: Ruin.
- Stockhausen, Karlheinz (1957). "... wie die Zeit vergeht ..." *Die Reihe*, 3.
- Stockhausen, Karlheinz (1993). *Dienstag aus Licht. Programmheft zur Uraufführung am 28. Mai 1993*. Leipzig: Oper Leipzig.
- Stockhausen, Karlheinz (1996). *Freitag aus Licht. Programmheft zur Uraufführung 12 September 1996*. Leipzig: Oper Leipzig.

- Strauss, Botho (1984). *Der Park. Schauspiel* (2. Aufl.). München: Carl Hanser, dtv.
- Strauss, Richard & Hofmannsthal, Hugo von (1990). *Briefwechsel* (red. Willi Schuh). München, Mainz: Piper, Schott.
- Stravinsky, Igor (1962). *Musikalisk poetik* (övers. Disa Törngren [Ny utg.]). Stockholm: Aldus/Bonnier.
- Sundberg, Johan (1989). *Musikens ljudlära. Hur tonen alstras och uppfattas* (3. uppl.). Stockholm: Proprius.
- Szondi, Peter (1972). *Det moderna dramas teori, 1880-1950*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Thomsen, Søren Ulrik (1985, 2001). *Mit lys brænder* (2. uppl.). Valby: Vindrose.
- Thomsen, Søren Ulrik (1996, 2001). *En dans på gloser* (3. uppl.). Valby: Vindrose.
- Tjäder, Per Arne (2001). *Fruktan, medkänsla och kritisk distans : den västerländska dramateorins historia*. Lund: Studentlitteratur.
- Toulmin, Stephen (1995). *Kosmopolis : hur det humanistiska arvet förfuskades* (övers. Bo Holmqvist m fl.). Stockholm: Ordfront.
- Toulmin, Stephen (2001). *Return to reason*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.
- Truffaut, François (1992). *Samtal med Hitchcock* (övers. Torsten Manns [Ny utg.]). Stockholm: Norstedts.
- Turrell, James; Birnbaum, Daniel; Svensson, Lars-Håkan; m fl. (1994). *James Turrell : oktober 1994-april 1995*. Stockholm: Magasin 3 Stockholm.
- Turrell, James; Haskell, Barbara; Wortz, Melinda; m fl. (1980). *James Turrell, light & space : an exhibition*. New York: Whitney Museum of American Art.
- Wagner, Richard (1852, 1984). *Oper und Drama* (red. Klaus Kropfinger). Stuttgart: Reclam.
- Wagner, Richard (1879). *Über die Anwendung der Musik auf das Drama*. Berlin: Gesammelte Schriften und Dichtungen X, hrsg. von W. Golther, Bong 1914.
- Wagner, Richard (1970). *Tristan och Isolde. Svensk och tysk text med motivangivelser och utvikbar notbilaga*. Stockholm: Kungliga Operan.
- Žižek, Slavoj (1992). *Everything you always wanted to know about Lacan. (But were afraid to ask Hitchcock)*. London: Verso.
- Žižek, Slavoj (2000). *The art of the ridiculous sublime. On David Lynch's Lost highway*. Seattle: Walter Chapin Simpson Center for the Humanities: Distributed by the University of Washington Press.
- Žižek, Slavoj & Dolar, Mladen (2002). *Opera's second death*. New York: Routledge.
- Ödeen, Mats (2005). *Dramatiskt berättande. Om konsten att strukturera ett drama* (2. uppl.). Stockholm: Carlsson.
- Östersjö, Stefan (2008). *Shut up 'n' play! Negotiating the musical work*. (Diss.) Malmö: Malmö Academy of Music [distributör].

Lexikon

- Filosofilexikonet, en uppslagsbok. Filosofer och filosofiska begrepp från A till Ö* (övers. Jan Hartman). (1988). Red. Poul Lübcke. Stockholm: Forum.
- Grove Music Online*. [www.oxfordmusiconline.com]
- Nationalencyklopedin* (NE). [www.ne.se]
- Nationalencyklopedins ordbok* (2000). Red. Sture Allén. Höganäs: Bra böcker.
- The New Grove Dictionary of Opera* (1992, 1994). Red. Stanley Sadie. London: The Macmillan Press Limited.
- Sohlmans musiklexikon* (1975-79). Red. Hans Åstrand. Stockholm: Sohlman.
- Svenska Akademiens Ordbok* (SAOB). [g3.spraakdata.gu.se/saob]

Musik

- Adams, John (1987). *Nixon in China*.
Bach, Johann Sebastian (1729). *Matteuspassionen*.
Beethoven, Ludwig van (1808). *Symfoni nr 5*.
Berg, Alban (1914). *Drei Orchesterstücke*.
Berg, Alban (1915-1921). *Wozzeck*.
Berg, Alban (1934). *Lulu*.
Berg, Alban (1934). *Fünf symfonische Stücke aus "Lulu"*.
Bizet, Georges (1875). *Carmen*.
Britten, Benjamin (1945). *Peter Grimes*.
Cage, John (1949). *Sonatas and Interludes*.
Cage, John (1951). *Music of Changes*.
Cage, John (1987-1991). *Européras*.
Debussy, Claude (1902). *Pelleas et Melisande*.
Eötvös, Peter (1997). *Tre systrar*.
Ferneyhough, Brian (2004). *Shadowtime*.
Galuppi, Baldassare (1749). *L'Arcadia in Brenta*.
Gefors, Hans (1988). *Twine*.
Gefors, Hans (1990). *Die Erscheinung im Park*.
Gefors, Hans & Carrière, Jean-Claude (1998). *Clara*.
Gefors, Hans & Perski, Kerstin (1997). *Vargen kommer*.
Gefors, Hans & Forssell, Lars (1986). *Christina*.
Gefors, Hans & Loe, Erlend (2010). *Själens rening genom skoj och lek*.
Gefors, Hans & Strauss, Botho (1992). *Der Park*.
Glass, Philip (1976). *Einstein on the Beach*.
Gluck, Christoph Willibald (1762). *Orfeo ed Euridice*.
Gounod, Charles (1859). *Faust*.
Händel, Georg Friedrich (1724). *Giulio Cesare*.
Mahler, Gustav (1888). *Todtenfeier*.
Monteverdi, Claudio (1607). *Orfeo*.
Mozart, Wolfgang Amadeus (1786). *Figaros bröllop*.
Mozart, Wolfgang Amadeus (1791). *Trollflöjten*.
Nørgård, Per (1968). *Voyage into the Golden Screen*.
Nørgård, Per (1970). *Symfoni nr 2*.
Nørgård, Per (1972-75). *Symfoni nr 3*.
Nørgård, Per (1973). *Turn*.
Nørgård, Per (1974). *Singe die Gärten, mein Herz*.
Puccini, Giacomo (1904). *Madama Butterfly*.
Rihm, Wolfgang (1984-87). *Klangbeschreibung 3*.
Rossini, Gioachino (1816). *Barberaren i Sevilla*.
Rossini, Gioachino (1829). *Wilhelm Tell*.
Schubert, Franz (1822). *Symfoni nr 8 "Den ofullbordade"*.
Sibelius, Jean (1915-19). *Symfoni nr 5*.
Stockhausen, Karlheinz (1992). *Dienstag aus Licht*.
Stockhausen, Karlheinz (1996). *Freitag aus Licht*.
Strauss, Richard (1888). *Don Juan*.
Strauss, Richard (1906-08). *Elektra*.
Strauss, Richard (1909-10). *Der Rosenkavalier*.

Tegnér, Alice (1895). *Mors lilla Olle*.
Verdi, Giuseppe (1849). *Luisa Miller*.
Verdi, Giuseppe (1851). *Rigoletto*.
Verdi, Giuseppe (1852). *Il trovatore*.
Verdi, Giuseppe (1853). *La traviata*.
Wagner, Richard (1848-1874). *Götterdämmerung*.
Wagner, Richard (1856-59). *Tristan und Isolde*.
Wagner, Richard (1865-1882). *Parsifal*.
Weill, Kurt & Brecht, Bertolt (1928). *Die Dreigroschenoper*.
Zimmermann, Bernd Alois (1965). *Die Soldaten*.
Zorn, John (1987). *Spillane*.

Övriga källor

Bergman, Ingmar (1958). *Ansiktet*, film.
Curtiz, Michael (1942). *Casablanca*, film på dvd.
Gluck, C W & Bausch, Pina (2008). *Orfeus und Eurydike*, dansdrama, dvd.
Jelinek, Elfriede (2008). *Sportkör*, radioteater.
Lynch, David (1999). *The Straight Story*, film.
Verdi, Giuseppe (2000). *La traviata*, inspelning från tv av Verdis opera med José Cura.

Opublicerat och muntligt material

Brinck, Ingar: Korrespondens och samtal.
Ferneyhough, Brian (2006). *What is an opera?*, ett föredrag 20 feb i Stockholm.
Florin, Magnus: Samtal.
Gabrielsson, Alf: Korrespondens och samtal.
Gefors, Hans (2002-2011). Musikedramatisk dagbok, outgiven.
Gefors, Hans (2004). *Att ge upp en idé*, opublicerad.
Gefors, Hans (2005). *Chronem och morfem*, opublicerad.
Hesselager, Jens: Korrespondens, samtal, gemensam undervisning och seminarium 50%.
Johnson, Bengt Emil (2007). Samtal, korrespondens och dikter till *Själens rening*.
Lindman, Magnus: Samtal och korrespondens.
Ling, Jan: Seminarium 75%.
Lorentzen, Bent: *Udkast til Musikedramaturgi*, opublicerat manus, 48 sidor.
Netværk for Musikteater, Københavns universitet (ved Michael Eigtved) 2002-2004.
Rynell, Erik: Samtal.
Stenström, Johan:Handledning.
Seminarier med Eric Clarke, Marcel Cobussen, Henrik Frisk, Hans Hellsten, Johannes Johansson, Karin Johansson, Håkan Lundström, Sarat Maharaj, Per Nilsson, Kent Sjöström, Peter Spissky, Staffan Storm, Sara Wilén, Stefan Östersjö m fl.
Wallentinus, Torbjörn & Samuelsson, Torbjörn: Seminarium i kompression. 26-27 sept. 2006, Musikhögskolan i Malmö.
Wiklund, Anders: Handledning.

Personregister

- Abrahamsen, Hans, 102
 Adams, John, 72
 Aristoteles, 21, 24, 25, 26, 31, 34, 35, 37, 38, 41, 59, 68, 71, 79, 82, 83, 90, 98, 110, 118
 Asplund, Johan, 29, 64
 Augustinus, 48, 49
- Bach, Johann Sebastian, 55
 Bausch, Pina, 72
 Beethoven, Ludwig van, 58, 59
 Bengtsson, Ingmar, 50, 61, 92
 Benjamin, Walter, 18
 Berg, Alban, 73, 91, 105, 114, 115
 Bergman, Ingmar, 65
 Bergman, Ingrid, 80
 Bergson, Henri, 26, 31, 32, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 56, 57, 60, 68, 78, 83, 98, 102, 109, 117
 Birtwistle, Harrison, 72
 Bizet, Georges, 90, 114
 Bogart, Humphrey, 80
 Borgdorff, Henk, 23, 24, 27, 28, 109
 Boulez, Pierre, 16, 17, 41
 Brecht, Bertolt, 39
 Britten, Benjamin, 72, 114
 Bull, Michael, 46
- Cage, John, 16, 17, 18, 55
 Chatman, Seymour, 34, 35, 39, 45, 68
 Cook, Nicholas, 60, 61, 89
 Cooper, Grosvenor, 51, 52, 53
- Dahlhaus, Carl, 15, 16, 34, 35, 40, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 77, 82, 83, 89, 92, 93, 105, 110, 114, 116, 117
 Debussy, Claude, 114
 Deleuze, Gilles, 43, 45
 Dumas d y, Alexandre, 83
- Egri, Lajos, 34, 36
 Ehrenfels, Christian von, 92
 Einstein, Albert, 48
 Eötvös, Peter, 74
- Ferneyhough, Brian, 18
 Forssell, Lars, 18
- Gabrielsson, Alf, 68
 Gadamer, H G, 26, 30
 Galuppi, Baldassare, 71
 Gefors, Hans, 7, 15, 64, 79, 116
 Genette, Gérard, 68
 Glass, Philip, 18
 Gluck, C W, 72
 Goethe, J W von, 42, 55
 Goldoni, Carlo, 71
 Gorbman, Claudia, 60, 61, 82, 83, 89
 Gounod, Charles, 90
 Gärdenfors, Peter, 63
- Halliwell, Stephen, 38
 Heisenberg, Werner, 42
 Henze, Hans Werner, 72
 Herakleitos, 42
 Hitchcock, Alfred, 38, 65, 69
 Hoffmann, E T A, 77
 Holm, Ingvar, 39
 Homeros, 35
- Ibsen, Henrik, 65, 74
- Jelinek, Elfriede, 41, 44, 45
 Johansson, Johannes, 23, 103
 Johnson, Bengt Emil, 7, 90, 98, 114, 115, 151
- Kant, Immanuel, 49
 Karlsson, Henrik, 23
 Keen, Suzanne, 34
 Kemp, Peter, 31
 Kerman, Joseph, 60
 Kimbell, David, 21, 71
 Kivy, Peter, 61
 Kristersson, Sven, 27
 Kullberg, Erling, 54
 Köhler, Wolfgang, 12
- Langer, Susanne K, 45, 46, 51, 52, 56
 Larsson Waldenmark, Ann-Charlotte, 7, 106
 Lehmann, Hans-Thies, 39
 Leibniz, G W von, 49
 Levi-Strauss, Claude, 93
 Ligeti, György, 72

- Lilja, Eva, 43, 52
 Lindman, Magnus, 103, 104
 Loe, Erlend, 7, 8, 29, 30, 31, 89, 102, 103
 Lord, Albert, 102
- Mahler, Gustav, 58, 59, 116
 Malmsjö, Jonas, 97, 106, 117
 Marc-Wogau, Konrad, 26, 30, 93
 McKee, Robert, 36, 37, 79, 80, 81, 82, 84
 Melberg, Arne, 34, 36
 Metastasio, Pietro, 71
 Meyer, Leonard B, 51, 52, 53
 Monteverdi, Claudio, 117
 Mozart, W A, 59, 60, 72, 83
- Nattiez, Jean Jacques, 16
 Newton, Isaac, 48
 Nielsen, Carl, 46
 Norén, Lars, 74
 Norlind, Wilhelm, 118
 Nørgård, Per, 25, 26, 27, 54, 55, 56, 102
- O'Neill, Eugene, 74
- Parmenides, 42
 Piave, Francesco Maria, 83, 85
 Prigogine, Ilya, 48
 Puccini, Giacomo, 58, 59, 61, 66, 79, 100
- Rihm, Wolfgang, 55
 Rochberg, George, 26, 47
 Rosen, Charles, 59, 60, 62, 113
 Rossini, Gioachino, 68, 69, 72
 Ruhe, Algot, 42, 45
 Rydberg, Viktor, 42
- Schiller, Friedrich, 116
 Schnittke, Alfred, 72
 Schopenhauer, Arthur, 47, 48
 Schubert, Franz, 108
 Schönberg, Arnold, 23, 91
 Shakespeare, William, 39
- Sibelius, Jean, 116
 Sjostakovitj, Dmitrij, 72
 Sofokles, 35
 Staiger, Emil, 65
 Stockhausen, Karlheinz, 17, 18
 Stolpe, Jan, 34, 36
 Strauss, Botho, 15
 Strauss, Richard, 73, 115, 116
 Stravinskij, Igor, 26, 90, 91
 Szondi, Peter, 36, 65, 90
- Tegnér, Alice, 54, 99
 Tjechov, Anton, 65, 74
 Totaro, Donato, 45
 Toulmin, Stephen, 51, 55
 Truffaut, François, 65
 Turrell, James, 25
- Varèse, Edgar, 47
 Verdi, Giuseppe, 66, 67, 83, 84, 85, 86, 102, 114, 116
- Wagner, Richard, 47, 50, 58, 68, 72, 73, 74, 78, 83, 90, 114
 Waldenmark, Jan, 7, 106, 107
 Wallner, Bo, 61
 Weill, Kurt, 39
 Wesendonck, Mathilde, 73
 Wilson, Robert, 74
- Xenakis, Yannis, 41
- Young, La Monte, 47
- Zeno, Apostolo, 71
 Zenon, 42, 43, 68
 Zimmermann, Bernd Alois, 70
 Žižek, Slavoj, 38
 Zorn, John, 46
- Ödeen, Mats, 35
 Östersjö, Stefan, 25, 28

Innehållsförteckning för *Själens rening* (CD och partitur)

Spår	Tid	Musik [Taktnummer]	Arior	Libretto	Längd
1	0'00	Signatur+Ritornell	<i>Partitur: [A-1]</i>	Signatur	0'32
2	0'32	Listmusik	<i>[A-26]</i>	Lista	1'11
3	1'43	Bilmusik	<i>[A-64]</i>	Bilmusik	1'08
4	2'51	Krocketmusik I	<i>[A-84]</i>	Krocket I	2'35
5	5'26		Broderns sång <i>[A-135]</i>		4'02
6	9'28	Krocketmusik II	<i>[B-234]</i>	Krocket II	1'24
7	10'52	Passacaglia	<i>[B-265]</i>	Tidsproblemet	1'06
8	11'58	Krocketmusik II	<i>[B-278]</i>		1'09
9	13'07	Ballad	<i>[B-300]</i>	En god värld	2'20
10	15'27	Signatur+Ritornell	<i>[B-343]</i>	Meningslöshet	0'35
11	16'02	Ballad, Listmusik	<i>[B-368]</i>	Lista	1'26
12	17'28	Bultbrädemusik	<i>[B-409]</i>	Bultbrädan	0'37
13	18'05	Passacaglia	<i>[B-430]</i>	Resumé	0'44
14	18'49	Signaturvariation	<i>[B-456]</i>	Børre	0'30
15	19'19	(Övergång)	<i>[B-478]</i>		0'17
16	19'36		Børres sång <i>[B-488]</i>		1'59
17	21'35	Signaturvariation	<i>[B-569]</i>		0'22
18	21'57	Faxmusik	<i>[B-585]</i>	Faxen	1'37
19	23'34	Krocket, Bilmusik	<i>[B-639]</i>	Volvoaffären	0'40
20	24'14	Bultbrädemusik	<i>[B-650]</i>	Se en snygg tjej	0'46
21	25'00	Passacaglia	<i>[B-679]</i>	Resumé 2	0'43
22	25'43	Liseklanger	<i>[B-706]</i>	Lise	0'53
23	26'36		Lises cantabile <i>[B-735]</i>		3'21
24	29'57	Liseklanger	<i>[C-795]</i>		0'33
25	30'30		Lises cabaletta <i>[C-826]</i>		2'42
26	33'12	Liseklanger	<i>[D-910]</i>		0'40
27	33'52	Signatur+Ritornell	<i>[D-934]</i>	Signatur	0'41
28	34'33	NYC-marsch, Bultbräda	<i>[D-965]</i>	Invitation NYC	0'52
29	35'25	Passacaglia	<i>[D-997]</i>	Resumé 3	0'44
30	36'09	Krocketmusik II	<i>[D-1024]</i>	Perspektiv	0'41
31	36'50	· / ·	<i>[D-1037]</i>	Dialog 1	0'45
32	37'35	Liseklanger	<i>[D-1050]</i>	Dialog 2	0'36
33	38'11	Krocketmusik II	<i>[D-1060]</i>	Dialog 3	1'20
34	39'31	Passacaglia, kulmination	<i>[D-1084]</i>	Resumé 4	1'10
35	40'41	Liseklanger	<i>[D-1124]</i>	Dialog 4	1'06
36	41'47		Berättarens sång <i>[D-1145]</i>		2'59
37	44'46	Frisbee, lugn	<i>[E-1164]</i>	New York City	0'59
38	45'45	Frisbee, våldsam	<i>[E-1181]</i>	Frisbeelek	1'24
39	47'09	(Övergång)	<i>[E-1205]</i>		0'13
40	47'22	Högplatå: Ballad, Passacaglia, Bultbräda, <i>[E-1242]</i>	Brodern bankar		1'58
41	49'20		Tersett <i>[E-1242]</i>		1'44
42	51'04	Bil, Frisbee	<i>[F-1299]</i>	Signatur/Hemresa	1'30
43	52'34	Ballad del II	<i>[F-1327]</i>	Kärnkarl	1'19
44	53'53	Signatur, Listmusik, NYC-	<i>[F-1349]</i>	Avannons	1'50
	55'43	marsch, Passacaglia, Bultbräda		<i>Fine</i>	