



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

RESAN FRÅN NYUTBILDAD TILL PROFESSIONELL OPERASÅNGERSKA

Lana Zuzić



I Konserthuset i Göteborg med operasångerskan Renée Fleming, 14 maj 2009

Examensarbete inom konstnärligt masterprogram i musikdramatik
Vårterminen 2015

Degree Project, 30 higher education credits
Master of Fine Arts in Musicdrama
Academy of Music and Drama, University of Gothenburg
Spring Semester 2015

Author: *Lana Zuzić*

Title: *Resan från nyutbildad till professionell operasångerska*

Title in English: *The journey from newly qualified to a professional opera singer*

Supervisor: *Sven Kristersson*

Examiner: *Anders Wiklund*

Key words: *natural sound, interpretation, singing lessons, coaching, directors*

ABSTRACT

In my work I process my development of vocal technique and how it was affecting me during my artistic project "My home - a way back" with director Mira Bartov. During the training, I have met different coaches and singing teachers who have meant a lot for me to find my vocal identity. I discuss and analyze in this work from my process diary, which has been continuously during the work and the methods (sound recording and video filming) come to the tools I use to develop in the best way.

My intention with this work has been that in the future I will be able to use this work and the different types of documentation, which I have used both in the singing room so that on stage. I pay attention to my strengths and weaknesses and educators help adapt the vocal technique exercises and mental settings for these properties to be processed adequately.

I have chosen to refer to the book: *The inner voice - The Making of a Singer* by Renée Fleming which I have found similarities with myself in the description she has in her book both on a vocally and musically plan. The choice to use this book as a starting point to the work has been that it puts into words a lot of my experiences and approaches that I can relate to. This book has been formulated in a way that others can partake observations and tips author writes about.

In this work, we read about how different teachers approaching my musicality and largely focus and ultimate goal of my project above. The bulk of this work has focused on finding the natural sound that is the basis for vocal identity. Thereby, my work is about my individual process and is not an analytical, problem-work.

Resan från nyutbildad till professionell operasångerska	1
Abstract.....	2
1. Inledning.....	6
2. Syfte.....	6
2.1. Syfte 1: Den konstnärliga delen av mitt masterprojekt.....	6
2.2. Syfte 2: Denna skriftliga framställning	7
2.3 Avgränsningar	7
3. Metod.....	7
4. Disposition.....	8
5. Litteratur och källor på internet.....	8
6. Presentation av lärare	9
6.1 Regissör och scenisk handledare	9
6.2. Sånglärare.....	10
Barbara Bonney	10
Bo Rosenkull.....	10
Åsa Bäverstam	10
6.3. Instuderare och coacher	10
Lisa Fröberg.....	10
Martin Andersson	10
Rut Pergament.....	11
7. Sceniskt arbete: Miras lektioner och utformning av projektet <i>Mitt hem - en väg tillbaka</i>.....	11
7.1. Mira Bartov och de fem sinnena	11
7.2. Oktober: inledande arbete	12
7.3. Viktiga sidospår med Mira under projektet	18
7.4. Sammanfattning av arbetet med Mira Bartov	19
8. Arbete med repertoar och sångteknik.....	20
8.1. Rut Pergament, instudering och förberedelser.....	20
8.2. Italien: att hitta tillbaka till sångglädjen	23
8.3. Barbara Bonney och min naturliga klang.....	22
8.4. Repetitioner nr 2 och 3 med Rut Pergament: identitet och repertoar.....	25
8.5. Mellanstation i december: sammanfattning av utvecklingen sedan sommaren 2014	25

8.7. Lektioner med Bo Rosenkull.....	26
8.8. Sammanfattning av lektionerna med Bo Rosenkull.....	32
8.9. Lektioner med Barbara Bonney, februari och april 2015	32
Lektioner hos Barbara I Salzburg 30 mars- 2 april	37
8.10. Sammanfattning av lektionerna med Barbara.....	42
8.11. Arbete med coacherna Lisa Fröberg och Martin Andersson	44
"Quando men vo"	44
"Heia in den Bergen ist mein Heimatland"	45
8.12. Sammanfattning av arbetet med coacherna.....	46
9. Två oväntade händelser 23 och 30 april	49
23 april.....	49
30 april.....	50
10. Slutdiskussion: Avslutande föreställningar av <i>Mitt hem - en väg tillbaka</i> och min vokaltekniska utveckling	51
11. Sammanfattning.....	55
Referenslista.....	56
<u>BILAGOR.....</u>	56
Bilaga 1 Dokumentation av "Mitt hem - en väg tillbaka"	56
Bilaga 2 YAT-TEKNIK.....	57
Bilaga 3, 5 Sinnen	60
Bilaga 4 "SILENT SONATA"	61
Bilaga 5 Hans och Greta - en kort intervju om operasångarens yrkesroll	63

1. Inledning

När jag bestämde mig för att söka till skolan Högskolan för scen och musik befann jag mig i ett livsdilemma och visste inte vilken riktning mitt yrkesliv som operasångerska skulle ta. Efter alla mina utbildningar: Vadstena folkhögskola (2 år) – pianolinjen, IE klassisk pianopedagog utbildning (4,5 år) – HSM i Göteborg, Kandidatutbildning i Opera vid Operahögskolan i Stockholm (3 år), gjorde detta att mitt yrkesliv kunde gå åt många olika håll.

Min far rådde mig att gå en masterutbildning i operasång, och jag bestämde mig för att detta var det bästa valet. Under denna tvååriga masterutbildning ville jag definiera mitt framtida yrkesliv och inriktning.

När jag kom in på skolan hade jag om motto att vara så öppen för det mesta kring min utveckling. Som operasångerskan Renée Fleming säger:

It's so important that a young singer – and really, anyone at any stage of her career – remains open-minded, for you never know where you're going to learn your lessons.”
(Renée Fleming: *The inner voice – the making of a singer* 2005, s.66)

Likaså som mina tidigare utbildningar så skulle denna masterutbildning bekräfta att min öppenhet för lärande och kunskap är en viktig aspekt för min utveckling.

Det blev också viktigt att försöka utveckla min sångteknik så långt som möjligt så att jag kunde bli fri att finna den repertoar som jag vill satsa min karriär på.

2. Syfte

2.1. Syfte 1: Den konstnärliga delen av mitt mastersprojekt

Den musikdramatiska delen av mitt projekt, som regisserats av Mira Bartov, har i första hand ett konstnärligt syfte, nämligen att berätta en gripande och omskakande historia med musikdramatiska medel. Men projektet har också haft syftet att utveckla att mina konstnärliga styrkor och svagheter. Mina starka sidor är att exempelvis kunna ta för mig på scenen, använda kroppen och utnyttja min egna spontana regi som sker i stunden då jag sjunger en aria. I mitt projekt blir det därför genremässigt operetten som representerar min styrka. Mina svagheter representeras exempelvis av att inte våga stå still och förmedla en text med samma starka budskap som om jag skulle sjunga en operettaria. Därför kommer jag att kombinera operetten med svenska romanser som kräver större lugn och koncentration.

I projektet, som alltså består av omväxlande operettarior och romanser, har de ingående romanserna funktionen att både vara presentation av och undertext till den följande operettarian, så att publiken ungefärligt skall förstå vad denna aria handlar om. Denna uppläggning innebär också en undersökning av hur mina möjligheter att hitta en förståelse av sångens och det främmande språkets betydelse.

2.2. Syfte 2: Denna skriftliga framställning

Syftet med denna skriftliga framställning är att klargöra för läsaren och mig själv hur en väg från nyutbildad till professionell operasångerska kan se ut. Det innebär alltså att jag här beskriver en konstnärlig process, direkt relaterad till yrket som operasångerska. Även om denna processbeskrivning nog får många sångare att känna igen egna erfarenheter, finns det konstigt nog inte så mycket skrivet om detta ämne. Detta slags utveckling handlar nämligen i regel om förvaltande av kunskaper och traditioner som lärs ut muntligt från lärare till elev, eller från repetitörer och dirigenter till sångare.

2.3 Avgränsningar

Skådespeleri är viktigt för en operasångerska, men i detta arbete väljer jag att fokusera mig mer på sångtekniska moment, eftersom det är dessa som har varit mina största hinder för att uttrycka det som jag har velat med skådespeleriet. Detta har jag heller inte i sig bedömt vara något av mina större problem. Därför handlar detta arbete inte särskilt mycket om skådespeleri, undantaget den del som är knuten till arbetet med regissören Mira Bartov.

De kunskapsstyper som här är föremål för reflektion, och som är karaktäristiska för det konstnärliga området har många namn: tyst kunskap, ett utvidgat kunskapsbegrepp, transitiv kunskap, kunnande i handling, handlingskunskap osv. Kännetecknande för dessa kunskapsformer är att kroppsligt och erfarenhetsmässigt förankrat kunnande på komplexa sätt sammanflätas med historisk och teoretisk kunskap. Här problematiseras inte dessa begrepp alls, utan jag hänvisar till den aktuella diskussionen på området, vilken avspeglas i exempelvis Vetenskapsrådets skriftserie om konstnärlig forskning.

3. Metod

I detta skriftliga arbete används ett flertal metoder. Jag har fört arbetsdagbok över mina lektioner, dels för att lättare minnas vad som hände på lektionerna för att på så vis kunna få kontinuitet i mitt skrivande. Men jag har också använt dessa anteckningar för att systematiskt utveckla mitt övande. I början av projektet spelade jag in övandet med videokamera, men de senaste månaderna har jag spelat in via mobilen. Detta hade samma syfte som den skriftliga dokumentationen, dvs. att dokumentera både för framtida övning och för senare reflektion. Jag har också gjort en intervju med sångerskan Elisabeth Meyer aktiv vid Göteborgs Operan.

De referenser jag använder för att knyta min framställning till tidigare skapande och reflektion på mitt område använder jag dels litteratur av olika slag, dels fonogram och noter.

Under mina sista veckor på skolan har jag gått en filmkurs där jag har fått lära mig kamerans olika funktioner och kommer även att lämna in en redigerad DVD som bilaga till detta arbete.

4. Disposition

Efter att ha redogjort ovan för projektets syfte och metod, presenteras den litteratur och andra referenser som finns på området. Eftersom litteraturen författad av sångerskor som beskriver sin process är rätt begränsad, presenterar jag kortfattat mina lärare, eftersom de utgör mina viktigaste referenser då de muntligen delat med sig av sina kunskaper.

I ett särskilt avsnitt behandlas den konstnärliga delen av mitt mastersprojekt, som letts av regissören Mira Bartov. I detta sammanhang diskuteras även andra, mer existentiellt betonade frågor som kan relateras till sångerskans yrke.

Detta följs av en genomgång av det pedagogiska arbetet med olika sånglärare. Efter denna litet mer utförliga genomgång belyser jag arbetet med de sångcoacher jag mött under min masterutbildning. Slutligen sammanfattas och diskuteras helheten i projektet med utgångspunkt i föreställningen och dess repertoar, liksom i relation till de referenser och de pedagoger och coacher som tidigare presenterats. Sist i detta skriftliga arbete finns numrerade bilagor, där olika konstnärliga metoder kortfattat beskrivs.

5. Litteratur och källor på internet

En av de få kvalificerade framställningar som finns om hur en sopran arbetar med sitt komplicerade kunskapsområde är Renée Flemings *The inner voice – the making of a singer* (2005). Jag har här genomgående valt att referera till denna eftersom den så tydligt belyser en soprans arbete med sin sångliga och personliga utveckling. Fleming skriver om sina erfarenheter med pedagoger och mentorer, och på vilka sätt dessa varit viktiga dessa varit för henne. Hon tar även upp hur branschen ser ut, och att ingen egentligen lärde henne hur denna fungerade: det var genom en rad dyrköpta erfarenheter i verkliga livet hon lärde sig "koderna" för operavärlden som arbetsplats.

Hon tar även upp detaljer i interpretation och skådespeleri, och hur man handskas med detta slags kunnande:

Stepping into a role should be like getting into a car: you no longer have to be conscious of how to drive at this point, but only of where you're going (Fleming 2005, s.156).

Hon betonar även vikten av att en sångare kan kommunicera med publiken vid ett framträdande, och hon behandlar utförligt hur man bäst förbereder sig inför en föreställning, liksom hur man utvärderar den efteråt.

Glädjande nog har det också kommit mastersarbeten som är skrivna av sångerskor, som exempelvis Minda Marie Fiskums arbete om rollinstudering som också gjordes vid Högskolan för scen och musik i Göteborg, och ett kommande masterarbete av Tiina Markkanen vid Musikhögskolan i Malmö. Jag har dock av tidsskäl inte kunnat arbeta in deras texter i framställningen, men vill ändå nämna deras arbeten eftersom mitt eget projekt i hög grad är besläktat med deras.

Jag har också alltid fascinerats av Anna Netrebkos teknik och sätt att framföra arior. Redan i starten när jag började sjunga har hon inspirerat mig och det kommer även framgå mestadels i arbetet när Barbara Bonney i sina lektioner har försökt förklara vissa mun positioner som jag lätt har kunnat anamma, eftersom jag noggrant observerat Netrebkos sångstil. Till detta arbete har jag valt att vara koncis och därför endast valt "Quando men vo", som jag kommer referera till, genom klipp från youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=uZzC6e6oICY>.

6. Presentation av lärare

Som sångare är man, vågar jag nog säga, mer beroende av lärare, coacher, ackompanjatörer och dirigenter än många andra musikergrupper. Birgit Nilsson förklarar:

Vi sångare har det extra svårt därför att vi har vårt instrument inom oss och uppfattar inte rösten på samma sätt som lyssnarna. Innan man på sångares vis har lärt att känna och lyssna på sig själv är vi helt beroende av läraren (Nilsson 1995, s. 54).

Renée Fleming uttrycker en liknande uppfattning: "What we hear while we're singing just isn't true, so we are always depending on someone we trust to take the role of our 'outside ears'." (Fleming 2005, s. 60)

För att den breda och djupa kunskap denna grupp besitter skall kunna ses i ett vidare historiskt traditionssammanhang är det därför viktigt att dessa personer, oundgängliga för min utveckling och för detta projekt, kortfattat presenteras.

6.1 Regissör och scenisk handledare

Mira Bartov fick sin skådespelarutbildning vid Drama Centre i London. Hon studerade därefter musik vid Nordiskt Musikkonservatorium, och litteraturhistoria, teoretisk filosofi och idéhistoria vid Stockholms Universitet. 2004 avslutade hon sin utbildning som regissör vid Operahögskolan i Stockholm. 2006 kom hennes genombrott som regissör med *Rigoletto* på Folkoperan. Sedan dess har hon regisserat bl a Puccinis *Gianni Schicchi*, Bizets *Pärlfiskarna* och Gounods *Faust* vid samma institution. På Norrlandsoperan har hon regisserat Händels *Julius Caesar* och *Trollflöjten*, och Piteå Kammaropera *Fyren* av Peter Maxwell Davies. På Grand Theatre de Genève har hon 2010 regisserat Unsuk Chins opera *Alice i underlandet*, och 2011 Mozarts *Enleveringen ur seraljen*. 2008-2011 var Mira Bartov konstnärlig ledare för Folkoperan i Stockholm och 2008 utsågs hon även till professor i musikedramatisk gestaltning vid Högskolan för scen och musik i Göteborg. Utöver sitt arbete som regissör har Mira Bartov översatt åtskilliga operalibretton och även skrivit egna sådana.

6.2. Sånglärare

Barbara Bonney

Sedan år 2006, efter 27 år på världens opera- och konsertscener, uppträder Barbara Bonney i mer begränsad omfattning. Hon har sjungit som lyrisk sopran på de största operascenerna, som Royal Opera House Covent Garden i London, La Scala i Milano, Metropolitan i New York och Wiener Staatsoper. Hon har även fördjupat sig i lied- och romansrepertoaren. Hon är numera bosatt i Salzburg, där hon innehar en professur på Mozarteum. Hon har även och en tjänst vid Högskolan för scen och musik (HSM) i Göteborg, dit hon i regel kommer början och slutet på varje termin.

Bo Rosenkull

Bo är universitetslektor i musikdramatisk gestaltning med inriktning musikdramatisk sång och undervisar blivande opera- och musikalartister vid HSM. han är även lektor i sång och sångmetodik vid Stockholms Musikpedagogiska Institut (SMI) och undervisar även vid På Kungl. Musikhögskolan (KMH). Som basbaryton har Bo erfarenhet från exempelvis Kungliga Operan, Norrlandsoperan, Göteborgsoperan och Vadstena-Akademien. Bo har också gedigen erfarenhet som kyrkosångare, och framträder regelbundet som solist i oratorier, mässor och passioner.

Åsa Bäverstam

Opera- och konsertsångerska, sångpedagog vid Operahögskolan i Stockholm, studielektor i sång vid Det Kongelige Danske Musikkonservatorium till 2014, nu lektor i Scenisk gestaltning med inriktning musikdramatisk sång på HSM på Göteborgs Universitet samt ämnesansvarig lektor för klassisk sång på Kungliga Musikhögskolan i Stockholm.

6.3. Instuderare och coacher

Lisa Fröberg

Lisa Fröberg är pianist, repetitör och ackompanjatör. Hon är främst verksam i Göteborg med omnejd, men har sedan sekelskiftet även arbetat i England, Norge och i övriga Sverige, hos institutioner som Folkoperan, Piteå Kammaropera, Opera Garden, Vadstena Akademien och Den Norske Opera. Hon är även regelbundet anställd vid Göteborgsoperan som repetitör och biträdande kormästare. Sedan hon avslutade sin utbildning vid Högskolan för Scen och Musik i Göteborg, har hon även gått ett år på Guildhall School of Music and Drama i London, samt på Operastudio '67 i Stockholm, denna gång som sångerska. Lisa ger konserter som pianist och sångerska och arbetar som frilansande coach för körer och operasångare.

Martin Andersson

Efter studier 1983-1990 vid Musikhögskolan i Göteborg (dirigering, piano, sång och vidareutbildade sig Martin Andersson sig i London hos Peter Feuchtwanger (piano), och i Wien hos Hans Graf (dirigering). 1986 började sångkarriären i GöteborgsOperans kör och 1991 blev han dess kormästare, en post som han lämnade 2001 för att istället som frilansare ägna sig mer åt musikaliskcoachning/sångarinstudering och dirigering. Han engageras ofta som musikalisk coach av GöteborgsOperan och ansvarar då för Wagner-, Strauss och Puccinirepertoaren.

Rut Pergament

Rut Pergament har en gedigen utbildning som pianist. Hon har en mastersexamen från The New England Conservatory och masterutbildning inom cembalo vid Göteborgs musikhögskola. Hennes stora intresse för litteraturvetenskap och idéhistoria har varit stort och hon har även en filosofisk master vid Göteborgs universitet. För närvarande jobbar Rut som instuderare på GöteborgsOperan.

7. Sceniskt arbete: Miras lektioner och utformning av projektet *Mitt hem – en väg tillbaka*



7.1. Mira Bartov och de fem sinnena

Sista lektionen före sommaren 2014 var en vändpunkt. Vi hade under närmare en och en halv termin jobbat enligt YAT-metoden.

För att förstå av vad YAT- metoden egentligen går ut på kan man i korta drag förklara att man jobbar med rörelser i första hand. D.v.s. att man sparar skådespeleriet och den musikaliska biten till senare delen av karaktärsarbetet. När man pratar om "punching" som exempel, så sätter man igång en rörelse som motsvarar "punching" och då påverkas man psykologiskt och emotionellt av att man gör rörelsen som sedan sätter sig i kroppen. Man brukar säga att man delar på åtta olika rörelser i "strong" och "light" och alla dessa rörelser är antingen "direct" (har en riktning) eller "flexible" (har fler riktningar). De som är "**strong**" är: "*punching*", "*slashing*", "*pressing*", "*wringing*" och de som är "**light**" är: "*gliding*", "*floating*", "*dabbing*", "*flipping*". När man har lärt sig dessa olika grenar, dess betydelser och rörelser kan man alltså i mitt fall, i en textbearbetning och instudering, lägga in någon av dessa rörelser och de ska då hjälpa mig att hitta karaktären, känslan och viljan till arian/sången jag sjunger. Med andra ord: det mest konkreta sättet att förstå YAT- metoden är via *kroppen och rörelsen*. (För fler nyckelbegrepp, se bilaga 2.)

Plötsligt kändes det som att jag låste mig på grund av att detta arbete blev alltför analytiskt. Jag tog metoden för allvarligt. Det hjälpte inte att jag, medan jag sjöng, tänkte "gliding", "punching", "light eller strong". Det blev istället så att jag tänkte strategiskt vad "gliding" skulle vara, men då kom inte mina spontana reaktioner utan mina impulser blev alltför kontrollerade.

Jag sjöng *Klänge der Heimat* och Mira sa: "Vet du vad, ta bort YAT. Nu testar vi en annan metod, så får vi se om den passar bättre". Hon hittade på en situation, t.ex. att jag skulle ligga på en strand, nudda vid vattnet med fötterna, leka med vattnet och känna hur solens strålar värmdde min kropp. När jag då sjöng var jag precis tillbaka i mina bilder så som jag kände för musiken när jag tog mina första sånglektioner.

Mira insåg då att jag egentligen bara behövde en konkret situation att utgå ifrån, och att denna helst skulle vara en sådan som jag själv hade upplevt. Hon menade att jag redan hade YAT metoden i mig, att jag inte behövde jobba på den. Det var tydligen så att jag lättare hittade till de olika YAT metoderna genom att skapa en historia, en miljö och undertext genom min fantasi och genom den text som jag sjöng om.

Mira gav mig en uppgift att göra under sommaren: jag skulle vara utomhus, skriva om de 5 sinnen och föra anteckningar utifrån så många situationer som möjligt (exempel i bilaga 2).

7.2. Oktober: inledande arbete

Den 6 oktober hade jag min första lektion efter sommaren med Mira. Vi talade om min sommaruppgift. När jag återberättade en situation så mindes jag precis allt. Mira svarade: "När vi tar in alla sinnen, då kommer människan ihåg detaljer" Jag tyckte mig verkligen på detta sätt ha funnit min metod, när det gällde att agera.

Vi bestämde även under denna lektion att mitt projekt skulle handla om hur romanser och operettarior kan knytas ihop, inte minst genom att ge dem samma undertext. Meningen var att jag i en operettaria skulle jobba med de stora känslorna (som jag betraktade som min styrka och som jag ville fortsätta att bejaka) samtidigt som jag skulle fokusera inåt genom att framföra en romans med liknande motiv, men som var mera introvert. Romans skulle på detta sätt möta operett.

I projektet kom det endast att svenska romanser som ingick, eftersom samma undertext och samma bilder skulle användas till den operettaria som följde i anslutning till romansen. Men det blev framförallt för mig lättare att förstå en text på främmande språk när jag först hade jobbat med ungefär samma innehåll på svenska.

När jag nu skulle jobba på egen hand, skulle jag med hjälp av de fem sinnen se bilder framför mig, antingen valda ur de situationer som jag redan har upplevt eller situationer ur min fantasi eller ta hjälp av från de anteckningar jag har från sommaren.

En annan övning som Mira föreslog var att jag skulle börja med att sjunga sången a cappella, men att samtidigt försöka höra ackompanjemanget inombords. Efter detta spelade jag pianostämman och

strävade efter att istället föreställa mig sången. Sista momentet i denna övning var att både sjunga och ackompanjera mig själv. Genom denna övning använde jag alltså mina kunskaper både som pianist och sångerska med syftet att undersöka de olika dramatiska situationerna.

Jag betraktar dessa två månader som de mest utvecklande någonsin för mig, främst inom min sångteknik, vilken jag återkommer till. Jag blev också blivit mera medveten om vilka attityder som var fruktbara i mitt förhållande till min professionella omgivning. Både sånglärare, instuderingslärare och andra lärare som jag möter har ofta starka uppfattningar om hur jag bör låta som sångerska, och då skulle det bli viktigt för mig att ha min egen åsikt klar. Anledningen till min oklarhet på denna punkt är just, som tidigare nämnt, att jag har nuddat många olika genrer med min sång och haft många val att ta mig an (se inledning). Anledningen till att jag ibland varit osäker på mina egna uppfattningar har också haft att göra med att min repertoar omfattat flera genrer, vilket inneburit många olika slags konstnärliga ställningstaganden.

Jag lärde mig under denna period även att bli bättre på att behålla min integritet och att skapa en "sköld" omkring mig för påminna mig om vad jag vill och vad jag egentligen tycker om.

13 oktober 2014

Miras lektioner var få men värdefulla. Den 13 oktober hade jag förberett mig genom att sjunga igenom så mycket repertoar som möjligt. Denna lektion blev betydelsefull på grund av att det var under denna som jag tillsammans med Mira bestämde vilka romanser och operetter jag skulle testa inför min del redovisning. Då bestämde vi den exakta ordning som heller inte skulle ändras på:

- *Under vintergatan* – Ture Rangström
- *Höre ich Zigeunerweisen* ur Grevinnan Mariza – Emmerich Kálmán
- *Den första kyssen* – Jean Sibelius
- *Warum hast du mich wach gekusst* ur Friederike – Franz Lehár
- *Pan* – Ture Rangström
- *Vilja Lied* ur Glada änkan – Franz Lehár
- *Jag längtar dig* - Hugo Alfvén
- *Klänge der Heimat* ur Läderlappen – Richard Strauss

Det var skönt att äntligen få svart på vitt vad som skulle gälla för del redovisningen och jag kunde äntligen se fram emot att jobba mot ett bestämt datum, mot ett mål och se en mer klar utveckling och följa processen med mina förberedelser. Nästa lektion skulle Mira och jag jobba fram en mer tydlig historia kring detta program. Det dök upp även frågor angående mina egna förberedelser inför en konsert och detta ville jag inleda nästa lektion med.

3.1.2. 16 oktober

Jag hade några viktiga frågor till Mira och behövde ägna en stund åt dessa innan vi började arbetet med projekten. Lektionen inleddes alltså med ett sidospår, som var mycket viktigt för mig och redovisas i avsnittet "7.3".

Trots att detta sidospår tog en längre tid av lektionen hann vi ändå jobba sceniskt lite på idéer, och vi "lekte" fram olika situationer för de sånger vi bestämt oss för. Vi hann då lägga en grund för hälften av sångerna, och tekniskt talade vi igenom var jag skulle stå och vilka placeringar jag skulle ha. Det är alltid väldigt roligt med projekt av detta slag: att börja med skapandet av en situation, att jobba med sina fantasier och att regissera sig själv.

3.1.3. 20 oktober

Detta kom att bli en väldigt intensiv helg. Föregående lektion hade vi kommit överens om att jag skulle lära mig de nya svenska romanserna under helgen så gott som det gick utantill. Jag hade övat flera timmar på varje sång. Jag hade talat texten högt, sjungit, lyssnat till en sång i taget, om och om igen på stereon, hade sjungit med och försökt skapa mig en bild av vad varje sång handlade om. Jag hade också försökt se de bilder som Mira och jag hade talat om. Jag hade hela tiden frågat mig själv: Vad handlar denna sång om? Vad är min undertext?

Mira och jag började lektionen där vi hade avslutat senast. Vi började med att tala igenom och sätta de sånger sceniskt som vi inte hunnit vid föregående lektionstillfälle. Även om jag sjöng en hel del rytmiska fel under lektionen med Mira så hade jag lärt mig melodin och texten utantill. För mig blev detta ett bevis på att jag i en pressad situation kunde lära mig snabbt. Jag har alltid trott att jag till skillnad från andra är långsam i instuderingsprocessen, men jag insåg nu att jag egentligen tycker om att ha delmål att jobba fram emot, och detta dessutom under press.

Sedan var det dags för en genomkörning med pianisten Lars Göran Dahl, som då arbetade tillsammans med Mira och mig. Jag hade, som kanske framgått, tidigare inte alls hunnit arbeta med instuderare när det gällde de nya sångerna. Denna lektion var en av dem som var mycket rolig. Jag kände det som om jag hade kontakt med sången och min sceniska närvaro. Det var många stycken som funkade riktigt bra. Jag fick i läxa av Mira att titta på videon och välja ut de moment som fungerade bäst och skriva ner vad som hände i varje sång utifrån texten och noterna. Mira tyckte att formen fungerade, men att jag skulle behöva arbeta mer på övergångarna mellan sångerna. Även när jag hade fått en given situation fungerade min improvisation och Mira tyckte att jag fungerade bra med den form som vi valt.

Vid detta skede hade jag endast fyra veckor kvar till min redovisning. Jag fick en känsla av produktivitet och en vilja som gjorde att jag verkligen ville och skulle jobba hårt och effektivt.

I detta skede återstod endast fyra veckor till min redovisning. Därför kände jag mig starkt produktiv och ville jobba hårt och effektivt.

Mira: *Det intressanta är att om vi nu måste regissera, se om det är något som kommer dö i dig eller om du måste känna dig fri. För att du kan ha vissa punkter som du vet [har bestämt på förhand] och resten känna dig fri inom. Det viktiga är vilka bilder du framkallar för dig själv, bilder och undertext. Din glädje som du skapar i stunden är levande. Vi behöver bara lägga: här går du upp, här byter du fokus osv.*

Det Mira är inne på här är att när jag "över regisseras" kan detta tendera att stoppa upp mig, hindra min spontanitet och låsa fast mitt uttryck. Därmed ville hon att vi skulle se om det förekom vissa delar där jag kände av denna låsning eller om jag någonstans skulle uppleva att jag behövde vara helt fri från regin. Det var denna upptäckt vi fick när vi arbetade med YAT-tekniken. Mira fortsätter:

Det som går lite fort är övergångarna, från romans till operett och alla gånger du går över till operett så måste den födas ur någon slags djup smärta, och det är en längre väg än vad du tror.

Detta ger en annan dimension till operetten för det är därför vi varvar dem [operett och romans], det triggas en känsla och en tanke i dig och den griper tag i något som gör ont och som känns. För att kunna ta sig ur det... behöver det växa fram. DYNAMIKEN handlar det om. Vi kommer framförallt behöva jobba på början av varje sång så att vi får en dynamisk övergång mellan sångerna. Samtidigt var det vissa saker som var helt geniala, både musikaliskt och den givna situationen. Jag tycker också att det var fint att det blev fruktansvärt starkt och att det handlade om känslor om att leva, som du bjöd på....

Det var meningen att romansen i detta fall skulle få mig att våga stå still men ändå känna att jag har alla riktningar och auktioner tydliga för mig själv. När Fleming berättar om hur hon träffade Maria Callas manager och han förklarade att hon praktiskt stod stilla på scenen, fick det mig att förstå vilken kraft det finns i detta, att våga stå still och endast berätta med ögonen och sången:

Once, when I was in Paris, I asked Michel Glotz about Callas's acting. He had been her manager, and they were close friends.... He said she did almost nothing. On stage, she was still, and therefore any moment or vocal gesture had enormous impact. (Fleming 2005, s.180)

Denna lektion med Mira utgjorde viktig inspiration, och satte sig i mitt minne. Jag upplevde en stark känsla av närvaro sångligt men mest känslomässigt. Det kändes ärligt som jag också vet är min styrka när det kommer till att skådespela och gestalta en roll. Även om jag har lektionen inspelad på video, så kommer jag ihåg den som att den hände igår. Jag var så lycklig efter lektionen. Det kändes som att jag var på rätt spår. Jag ser nu i efterhand att jag hade förberett mig på det bästa sätt jag kunde. Jag var både entusiastisk och fokuserad.

3.1.4. 30 oktober

Mira och jag hade veckan innan bestämt att jag, för att mina dramatiska riktningar skulle bli tydligare, skulle hitta på en historia om varje sång. Jag märkte tydligt när jag tittade på min video från det förra tillfället jag träffade Mira, att jag var väldigt tydlig i mitt kroppsspråk när jag visste vad jag ville med arian.

Jag: "När jag inte förstår ibland förstår en text, så upplever jag romansen svårtolkad. Hur tycker du att jag ska gå tillväga då?"

Mira: *Romanserna är ju baserade på dikter och det är inte alltid tydligt vad det handlar om. Där finns det en poetisk frihet. Självklart är det intressant att fråga någon: hur tolkar du detta? Men i slutändan är det din tolkning, så vida det inte är specifika ord som du inte förstår. ... Dikten tillhör alla och hela poängen är att den ska vara öppen för alla att tolka som de vill. Det viktiga är att du inte frågar: Vad BETYDER denna dikt? utan: HUR tolkar du denna dikt? Både ORDEN och BILDERNA är det viktigt att du gör betydelsefulla för dig! OM du inte känner att en text eller en dikt talar till dig, så kan det vara till hjälp att du skriver en undertext och särskilt [under] de fraser som du inte greppar.*

Jag tog alltså med mig en berättelse om varje aria och presenterade dessa för Mira. Jag poängterade även att jag under min första sångkonsert 2007 redan gjort på detta vis. "Men varför tog du bort det?" undrade Mira, och jag svarade att jag gjort det för att jag inte riktigt var säker på om detta var den rätta vägen.

Jag gjorde då reflektionen att jag under hela min kandidatutbildning aldrig fick möjlighet att tala med någon om denna metod, som jag alltså använt långt tidigare. Nu efter 5 års studier, hade jag alltså kommit tillbaka till min egen spontana metod, som hade börjat med "lek" utan att någon hade tipsat mig om det! Och då hade den fungerat. Nu hade jag fått arbeta för att hitta tillbaka och återuppväcka detta arbetssätt. Det var lite synd, men samtidigt var det intressant att jag nu kunde se en röd tråd som löpte genom både mina goda och mindre goda arbetssätt.

På detta sätt diskuterade vi oss igenom varje sång. För vissa riktningar, som exempelvis i **Under Vintergatan** "snön gör det tyst, och år läggas till årens rad", skapade jag en undertext: Är det så här mitt liv kommer att bli? Är det så här det ska vara? Hon ser på snön och tar på den."Djupt i det djupa bo", här tittar jag första gången på bilden av mitt barn, för att etablera att det är egentligen hos barnet hon vill vara.

Inför grevinnan Marizas aria, **Höre ich Zigeunergeigen** uppstod nya frågor och tankar: Hur ska jag skaka med koppen? Ta fram flaskan och ge ett sken av minnet som hon har...? Alltså att jag inte dricker ur flaskan utan att jag låtsas och ser framför mig hur de festade. Var i handlingen ska jag ta fram koppen med pengarna? När jag ska gå upp och dansa? Jag tänker arian som en stark kontrast till **Under vintergatan**, eftersom det är första dagen som hon tvingas arbeta som tiggare, och minnena av hemlandet finns kvar: det är som en liten sol som strålar och påminner om ett positivt minne.

Inför **Den första kyssen** var det viktigt att inte ha bråttom i övergången till romansen. Karaktären romansen handlar om tror att hon ser sin älskade ibland, att hon ser honom långt borta och att han blir skymd av människor som går förbi. Vid frasen "På silvermolnets kant satt aftonstjärnan", tar hon ett par steg mot honom för att hon tror sig se honom, men märker att det inte är han och då kommer minnet. Under mellanspelet springer hon fram och vinkar så att det ser ut som om han ser henne. I mellanspelet till andra versen sätter jag mig, på samma sätt så som jag gjorde med honom vid sjön, där ser jag hans spegelbild i vattnet.

I **Warum hast du mich wach gekusst** är kvinnan som berättar rädd för vad fadern kommer att göra om han får veta att hon har en älskare. I det andra mellanspelet ser hon framför sig den lycka som hon en gång upplevde med sin älskade. Hon reser sig upp och återgår till minnet av var hon såg honom i **Den första kyssen**, dvs. till vänster mitt på scenen.

I **Pan** föreslog Mira att jag skulle ta en kudde som skulle representera barnet i den berättelse jag skapat som undertext. Men denna idé byttes ut vid nästa lektion. Då använde jag istället en bild av barnet i början av sången, men det fungerade inte riktigt. Bilden användes istället slutet av sången och kudden togs bort.

Det var svårt att hitta en bra övergång mellan **Pan** och **Viljasången**. Här kändes historien inte riktigt realistisk, utan behövde bli mer konkret. Det var något med texten som gjorde att jag behövde hitta en annan historia. Vad var skillnaden på **Pan** och **Vilja**, vilken av dem ska uttrycka vad!?

7.3. Viktiga sidospår med Mira under projektet

Den 9 oktober hade jag konsert vid tillfället då tenoren Rickard Söderberg erhöll priset "Frihetstonen". Jag hade också sjungit vid en konsert den 11 oktober med anledning av ett stipendium som jag hade erhållit tidigare under sommaren. Det var en hektisk vecka och jag kände att jag hade en stor arbetsbelastning. Av den anledningen hade jag behov av att börja lektionen med att fråga Mira om detta:

"Hur tycker du att jag ska förbereda mig inför en konsert när det är stressigt, och hur ska jag göra när jag möter en personlig förebild utan att tappa fokus och istället rikta in mig på min egen uppgift?"

Mira: *Det finns två olika saker det handlar om. Det ena är att du ska få tillfälle att göra en mental förberedelse själv och detta ska vi jobba mer på. För att kunna göra denna mentala förberedelse måste du kunna stänga av folk utanför. Du behöver hitta ditt privata utrymme. Det kan göra att människor tycker att du är lite dryg, men du behöver din "fokusbubbla".*

För att du ska kunna göra allt det du ska göra på scenen måste du hinna göra din mentala förberedelse. Jag var konferencier på en festival där Ann Sofie von Otter skulle sjunga och hon var oerhört fokuserad och var nästan otrevlig, men om man tänker efter vad det är hon gör, förstår man att hon sparar sin energi och sin fokus och det spelar ingen roll om ens kungen går förbi.

I sådana ögonblick är det dig det handlar om, du måste ha maximalt utrymme för det handlar om ditt konstnärskap och din integritet. Du får betrakta din aura som det viktigaste, det handlar om att du måste skapa ett eget revir och det finns inget annat som är viktigt. Detta är något som man måste jobba på. Om det fanns en "quick fix" så skulle någon tjäna pengar på det, men problemet är att vi är mottagliga för distraktioner, till exempel att man kanske respekterar någon och ser upp till den personen eller att någon faktiskt försöker vara trevlig mot en. Men istället för att tänka på detta ska du ta ditt yrke på stort allvar och ge sig själv det utrymme och ladda sig själv.

Jag: När jag för första gången framför ny repertoar för en publik känns det som att det alltid händer något oväntat i stunden då jag framför stycket. Oftast är det negativt, som att jag hoppar över en hel sida eller sjunger fel text. Är det förberedelserna som då är problemet eller vad tror du att det kan bero på?

Mira: *Det är nog fokus som du tappar. Det här är ett väldigt dubbelt svar. Om du är väldigt förberedd och du lyckas behålla ditt fokus och koncentration, då kommer du förmodligen kunna leverera din aria och det du ska göra exakt så som du har planerat. MEN då kanske du inte är 100 % närvarande i nuet. För det är det här som är svårt att få ihop – och det är hela hemligheten med konsten. För om vi säger att du gör tvärtom, du har förberett dig, men tänker att detta är levande ögonblick och jag är en levande människa som kommer ut och jag bara känner och är närvarande, då kan ju vad som helst hända. Och det kan vara positivt eller negativt. Men om du nu säger att det är negativt snarare än positivt, då tror jag att du vinner mer på FÖRBEREDELSEN och DISCIPLINEN i att vara faktiskt helt säker på vad du gör, NÄR OCH VARFÖR. För sedan kan du alltid hitta närvaron genom intensiteten, bilderna, situationerna, så att du inte försöker hämta den känslan av att i den situationen, slappna av och improvisera i rummet. Just för att det är oerhört svårt. Jag tycker att det låter som att du behöver den detaljerade förberedelsen.*

När du sjunger flera stycken direkt efter varandra, då är det viktigt att du vågar ta den platsen mellan varje stycke. Publiken mår också bra av ett lugn. Du kan inte bara skjuta från en växel till en annan. Du måste ge dig själv med tid, det är precis som med inandning och utandning. Om det betyder att du behöver lite mer tid mellan varje, då tar du dig din tid, det är trots allt du som bestämmer. ÅTERIGEN; det är att visa respekt mot dig själv, publiken och din konstform. Du vill göra ditt absolut bästa för oss och då behöver du ladda om.

4 november

Jag hade egentligen tänkt att lektionen skulle handla om att lägga regi på de resterande ariorna, men jag hade hela tiden tankar som störde mitt fokus och jag kunde inte låta bli att fråga Mira: " Vad ska jag göra efter studierna?" Jag tänkte också på att jag behövde börja fundera på min auditionrepertoar.

Mira: *Jag tycker att du är ett intressant fenomen. Ibland får jag känslan av att du har allt du behöver men blir lite uttråkad och vill plötsligt utforska det på ett annat sätt. Uttråkad kanske är ett fel ord, men att du känner att du behöver utforska på nya sätt, att du är lärdomstörstig. Men om man är sådan som person blir man aldrig klar därför att man hela tiden fortsätter att lära sig. Faran är att man inte litar på det man har. För jag vet ju att du kan både sjunga, förmedla och agera vare sig det är operett, romans eller aria – på ett sätt som är ovanligt starkt. Och då menar jag på alla fronter, intellektuellt, sångligt, känslomässigt, men det är detta fortsatta forskande som gör att du känner att du blir klar eller vill bli klar.*

Hon tyckte även att jag skulle börja tänka på konserter med detta projekt som utgångspunkt och bjuda in exempelvis Göteborgsoperans chef, Stephen Langridge, och andra.

Mira: *Du har unika kvalitéer som du på något sätt måste få till i din identitet och som du aldrig tappar. Det fungerar inte om du slarvar eller inte har arbetat med dig själv eller gör något på rutin, eller inte är riktigt på topp. Du får aldrig vara lat – din unika förmåga ligger i när du ger allt och din nivå är definitivt tillräcklig. Du skulle kunna gå hur långt som helst med din sångpersona.*

Vi talade om att jag hade haft lektion med Rut och att hon utmanade mig att sjunga Pamina ur Trollflöjten och Grevinnan ur Figaros bröllop. Jag frågade Mira vad hon tyckte om detta.

Mira: *Det där experimentet är absolut värt det – operetten och romanserna är en alltför snäv värld att leva på. Därför tror jag att det är bra för dig att jobba med Pamina och Grevinnan. Jag tror att det är bra sätt för dig att hitta din styrka. Då kan du ta med dig denna styrka i vilken roll som helst och göra den på ditt sätt och inte härma någon annan. Om du exempelvis vokalt sett klarar av att sjunga både Donna Anna eller Elvira så handlar det då bara om hur du interpreterar dem. Prova då att sjunga båda och känn efter var du hittar din egen styrka i dessa. Då kan du få ut det bästa av dig själv. Där ska du lite inte bry dig om vad folk säger till dig, utom dem du litar på, för de kommer alltid vilja nischa dig. Men människor älskar att ha fel konstigt nog, och gillar att bli överraskade. Alla älskar något som är annorlunda.*

Denna lektion var viktig med avseende på min mentala förberedelse inför mitt riktiga arbetsliv som operasångerska. Till följande lektion kom vi därför överens om att jag skulle instudera en handfull

mera matnyttiga arior som jag några månader senare skulle kunna söka en roll för. Den påföljande gången vi skulle ses – den 4 december – skulle Mira därför få höra dessa arior.

Under den andra halvan av lektionen var Lars-Göran Dahl med och vi började direkt med att sjunga igenom hela programmet och pausa mellan varje sång. Vi talade om vilka "cuer" Lars Göran skulle ha, exempelvis att jag sitter i en tiggande position, publiken kommer in och ljuset går ner, jag slår mig själv och faller omkull, hamnar på golvet och då börjar sången med pianot. Jag sjöng igenom varje sång och jag märkte att min närvaro inte var lika stark som under den förra lektionen. Spontant gjorde jag nu nya scenerier. Rent generellt behövde jag just denna lektion hitta ett introvert uttryck och ett lugn för de svenska romanserna för att sedan, som kontrast, kunna tillåta mig att expandera i operettariorna. Just denna lektion lyckades jag inte med detta och därför påpekade Mira igen att jag behövde hitta tillbaka till den historia vi skapat och utgå ifrån den.

Jag sa även "jag tror att jag själv måste lägga regi i ariorna". Mira menade också att jag kunde göra detta självständigt.

26 Mars

Detta blir en sista lektion och då får jag med mig en av de metoder Mira har kommit fram till. Det är nämligen värt att nämna denna metod då jag efter denna lektion har försökt mer eller mindre har använt just detta arbetssätt under min egen övningsperiod. Jag tyckte att den verkligen var givande. Jag skapade klarare bilder för textmemorering och öppnade upp en analytisk sida för textens betydelse. Jag vill kunna använda alla dessa metoder (som finns som bilagor) när jag känner att jag har fastnat under min professionella yrkeskarriär. Genom att jag har de samlade och förklarade kommer jag lättare kunna komma åt den informationen.

Mira kallar metoden för "silent sonata" och man skulle kunna sammanfatta den inom formen "text, rörelse och sång". Den går ut på att koppla ihop minnesfunktionerna när det gäller text, musik och rörelse. (Metoden finns utförligare beskriven i bilaga 3.)

7.4. Sammanfattning av arbetet med Mira Bartov

Att sammanfatta Miras lektioner och allt jag har lärt mig får mig alltid att tänka på den situation jag befann mig i för tre år sedan. Jag hade då tappat glädjen i sången och visste inte hur jag skulle gå vidare med mitt musicerande. Till en början visste jag inte om masterutbildningen var rätt väg att gå. När det blev klart att jag kom in på skolan, väntade jag spánt på vad som skulle ske härnäst.

Mira har på något sätt "guidat" mig till att framförallt tro på det jag besitter och hon har vågat se in i mig och se min personlighet. Hon har bejakat allt som jag är bra på, för att sedan utveckla mina svagheter. Den arbetsdagbok jag fört och de reflektioner jag har gjort kommer jag att kunna återvända till och ha möjlighet att använda i min professionella yrkesroll.

Det viktigaste jag tar med mig är att jag har lärt mig att jag behöver lita på det jag gör. Oavsett om det gäller konkreta sceniska detaljer eller att mera allmänt lita på min kapacitet. När jag tror på det

jag gör, gör andra det också. Om jag har funnit något arbetssätt som fungerar bra för mig så är det viktigt att fortsätta att använda detta. För att nå resultat måste jag jobba hårt och aldrig tillåta mig vara lat i att hitta till de bilder som jag skapar mig när jag sjunger en aria, exempelvis. Nu har jag tre olika musikdramatiska metoder med mig, och om jag skulle fastna någon gång har jag både anteckningar, ljudinspelningar och video som jag kan återanvända till för att fräscha upp mitt minne.

Jag vet inte riktigt om Mira har förstått hur mycket hon har bidragit till att jag har hittat tillbaka till glädjen och entusiasmen kring sången. Jag är glad att jag har kunnat ställa de frågor till henne som jag har kommit på under processen och att dessa frågor inte bara behövt handla om mitt projektarbete, utan även innefattat frågor kring sångarrollen, olika frågor om perspektiv och livet som sångerska. Förutom att vara regissör har Mira på så vis även fungerat som en mental coach. I mitt drömscenario skulle jag vilja att vårt samarbete fortsatte i mitt professionella yrke, för så bra och utvecklande har hon varit för mig!

8. Arbete med repertoar och sångteknik

8.1. Rut Pergament, instudering och förberedelser

Här gör vi av tematiska skäl ett hopp bakåt ett halvår i tiden. Sommaren 2014 blev, som jag hade föreställt mig, en riktigt bra sommar. Jag hade bestämt mig redan i början av juni för att jag skulle hålla igång min sång och under åtta veckor studera in ny repertoar. Visst skulle jag kunna ta lite ledigt, men fokus var att jag skulle vara upp sjungen och aktiv under hela sommaren.

I slutet av vårterminen fick jag veta att HSM inför hösten 2014 hade beviljat mig 5 timmar med Rut Pergament, som är instuderare på Kungliga Operan. Jag ville inte vänta för länge med att lära känna henne, så jag tog kontakt med henne och hade min första lektion redan den 19 juni. Jag ville förbereda mig ordentligt med den nya repertoar som jag tänkte studera in och använda under hösten.

Det är så härligt att få jobba med pianister och särskilt när de ackompanjerar så väl som Rut! Jag kände mig återigen som samma gamla "jag" som när jag tog mina första sånglektioner – eller bättre beskrivet: jag upplevde sann glädje över att tillsammans skapa musik i stunden. Jag är utbildad pianopedagog, men en av anledningarna till att jag kom att välja sången framför pianot var att det är en väldigt positiv och uttrycksfull känsla som kommer över mig när jag sjunger, och med Rut återfann jag denna.

På min repertoar för sommarens aktiviteter hade jag följande operettarior (efter varje titel anges roll och verk):

- *Klänge der heimat* Rosalinda - Läderlappen, Johann Strauss
- *So elend und so treu* - Saffi - Zigenarbaronen, Johann Strauss
- *Höre ich Zigunergeigen* - Mariza - Grevinnan Mariza, Emmerich Kálmán
- *Vilja lied*- Hanna - Glada änkan, Franz Lehár

- *Qual vita e questa mai* - Euridice - Orfeus & Euridice, Christoph Willibald Gluck
- *Einst träumte meiner selgen Base* - Ännchen - Friskyttén, Weber
- *Warum hast du mich wachgeküsst* - Friderike, - Friderike - Franz Lehár

Jag hade också med *Zigeunermelodien* op 55 ur Antonín Dvoráks 7 lieder.

Rut hade till uppgift att förbereda mig med en bred repertoar. Vi började första lektionen med Euridices aria "Qual vita e questa mai...que fiero momento". Hon arbetade då med mig med frasering och stil. Hon påpekade konsonanternas betydelse. Rut menade att jag skulle ta ut svängarna mer och vårda dem mer, alltså att göra dem starkare mer betydelsefulla. Mycket "k", "s" "f" – så fort det var dubbel konsonant skulle jag sjunga mer på dessa. I betoningen av fraserna skulle det vara mer accent på näst sista tonen och av frasering av den sista tonen. Detta menade Rut hade med stilen att göra och detta var något jag alltid borde tänka på när jag sjunger **detta slags** repertoar. Hon var väldigt noggrann med att jag skulle göra rätt och vi tog om och om igen tills jag förstod hur stilen skulle interpreteras. Mitt i en aria säger Rut: *Får jag säga en sak, du sjunger väldigt bra... vem har sagt att du ska sjunga operett? Om man ska kunna operett ska man egentligen ha en viss ålder...men du ska utveckla din röst med denna repertoar, som du ju sjunger väldigt bra!*

När Rut jobbade med mig, avbröt hon och tog om samma fras tills hon tyckte att det lät bra. Rut är specialiserad på barock och wienklassicism och tyckte att jag skulle göra mer utsmyckningar än vad som stod i noterna. (Dessa utsmyckningar fick jag dock stryka när jag senare under sommaren träffade andra instuderare. Alla har olika smak och tankar!)

Rut var även noga med att jag skulle betona huvudorden bättre och ta tag i dem mer. Även om det är viktigt att alla ord ska höras så är vissa ord i frasen viktigare än andra.

Hon var även noggrann med att betona bibehållande av stödet i nedåtriktade passager: "Ibland när du har en nedåtrörelse i musiken, så har du rätt känsla men du tappar rösten, d.v.s. stödet". Detta hade jag visserligen hört många gånger förut, men det var intressant att hon påpekade detta redan vid vårt första möte.

Vi fortsatte lektionen med den första sången ur *Zigeunermelodien* av Dvorak. Upptakten var viktig och svår i den första sången och hon stoppade mig sedan ganska ofta och gav sig inte förrän jag hade hittat hur jag skulle binda ihop två toner som låg i passagiot (som för mig börjar vid ettstrukna Eb). Detta var ett ställe som var som var svårt att sjunga, en kvarts omfång i pianissimonyans i två strukna oktaven. (Just detta avsnitt skulle jag sedan komma att jobba vidare med hos Åsa Bäverstam på sommarkurs i Italien).

Rut ville gärna ta om fraser många gånger, också för att jag skulle lyssna in mig mer i harmoniken. Hon var engagerad under lektionen och hade ett förhållningssätt som jag upplevde som väldigt konkret och pedagogiskt. Hon hörde direkt när jag behövde ta om en fras och då sa hon "om igen" tills jag kände mig trygg. Ibland handlade det om att jag behövde ha frasen klar i tanken innan jag började sjunga, andra gånger handlade det om att jag behövde driva på tempot mer, medan det i ett tredje fall kunde röra sig om att jag hade kunnat göra det där ritardandot som jag ursprungligen velat

göra – om jag bara tidigare hade gått framåt tempomässigt i frasen! Ibland handlade det om rytmiska detaljer, eller om hur jag skulle andas för att hålla ihop en längre fras.

8.2. Italien: att hitta tillbaka till sångglädjen

Jag skulle träffa Rut ytterligare 5 gånger under sommaren, och vi hann under dessa tillfällen arbeta igenom hela den repertoarlista som nämndes ovan. Jag ville jobba vidare på denna repertoar inför en kurs i Italien med min sångpedagog, Åsa Bäverstam. Kursen var förlagd till Ponte a Moriano, som ligger utanför Lucca, och jag kunde bekosta den tack vare ett stipendium som jag erhöll bara ett par veckor före min avresa dit.

Tack vare lektionerna med Rut var jag repertoarmässigt väl förberedd, och under den 10 dagar långa kursen skulle jag tillsammans med de andra kursdeltagarna ha sånglektioner, instudering, dramalektioner och en minikonsert. Jag hade i princip en 30 minuters sånglektion varje dag.

Under den första dagen blev jag, som alla andra, kortfattat intervjuad av Åsa och av instuderings- och dramaläraren. Jag nämnde då att jag framförallt ville återfinna glädjen i mitt musikskapande. Det lät kanske lite klyschigt, men jag hade under mina första sångliga studieår haft alltför höga prestationskrav på mig själv och då tappat min ursprungliga glädje i sjungandet, som jag nu alltså ville återfinna. Jag betonade dock att detta inte uteslöt en vilja till hårt arbete från min sida. Jag ville jobba på stödet och vokalplaceringen, och sceniskt ville jag jobba med det jag upplevde som mina styrkor, som exempelvis inlevelse och karisma. Jag hade tidigare fått höra att jag ibland borde spara på det viljemässiga i mitt uttryck och istället hitta naturligt till fram till detta, vilket skulle ge större ärlighet i uttrycket. Musikaliskt ville jag jobba med text och frasering.

De första dagarna var det fint väder och det fanns dessutom tillgång till pool, vilket gjorde att det var först var frestande att bara koppla av. Rätt snart lät jag dock disciplinen krypa in i min avspända tillvaro. Vid poolen kunde jag exempelvis studera text, medan andra kursdeltagare övade sång och deras röster hördes från villan ner till poolen. Andra läste böcker. Det var lätt att bli positivt påverkad i en miljö där människor omkring mig gav mig värme, inspiration och motivation.

Detta var ganska smärtsamt, men jag vill betona att jag verkligen var glad och nöjd under kursen och skrattade mycket. Kursen gav mig tillbaka till den lyckokänsla som var den ursprungliga anledningen till varför jag egentligen började sjunga. Men jag inser nu att jag under Italienkursen även lärde mig att spara på krafterna och inte slösa för mycket energi – tidigare hade jag haft en tendens att ”bränna ut” mig.

8.3. Barbara Bonney och min naturliga klang

Tack vare mitt stipendium kunde jag åka direkt från Italienkursen till Salzburg för att ta privata lektioner för Barbara Bonney för utveckla mig ännu mer, men också för att provsmaka den österrikiska kulturen.

Min första lektion i Salzburg med Barbara kändes så naturlig och spontan, som om jag kommit på besök till en släkting som jag inte hade träffat på länge. Barbara är öppen och generös och det kändes som en självklarhet att hon skulle ta hand om mig – jag skulle exempelvis få låna hennes studio och sjunga hur mycket jag ville. Jag upptäckte redan under den första lektionen hur jag plötsligt förstod vad hon ville utveckla i min sångteknik. *It is not hard to sing!*, var en av hennes fraser, *it's just that teachers complicate teaching*. Under våra lektioner blandade hon hela tiden engelska och svenska i sina instruktioner, något som jag valt att behålla i mina anteckningar nedan.

Under den tredje lektionen märkte jag att min röst utvecklats markant bara på ett par lektioner. Jag hade redan fått en rundare klang och jag upplevde att jag sjöng med en teknik som kändes som min egna naturliga och spontana.

Barbara är noggrann med att vara konsekvent i sitt sätt att lära ut. I mitt fall fokuserade hon på tre moment:

- **Andningen:** jag ska träna på att långsamt öva på mina sånger, så att jag känner att jag verkligen kommer ner i andningen, känner ryggen utvidgas.
- **Att stå stilla:** jag ska känna kontakten med golvet och inte flaxa runt med armarna, inte röra mig i onödan. Jag bör inte höja på axlarna när jag tar höga toner, utan istället tänka mig att tonen går ännu mer i "golvet", bakom min ryggrad. Det är i detta sammanhang bra att uppleva hur bäckenet sakta böjer sig bakåt och hur jag då lägger tyngden ännu mer på hälarna.
- **Att slappna av i käken:** det kan hjälpa att blunda för att hitta en avspänd käkrörelse. Barbara påpekade att jag egentligen inte behöver öppna käken så mycket när jag sjunger låga toner. På höjden är det viktigt att vara medveten om när det känns som ett tryck eller spänning i käken när den öppnas – då är den nämligen för hårt spänd och lufttrycket blir pressat.

I och med att Barbara jobbade på dessa tre moment började jag sjunga mer med vad jag upplevde som min naturliga klang. Barbara påminde mig om att jag ibland sjöng nasalt och att detta måste bort. Därmed förstod jag att jag behövde placera rösten lite mer bak, d.v.s. tänka mig dess placering mera bakom nacken. Bildligt hade jag Anna Netrebko i tankarna. Hon brukar forma munnen lite mer vertikalt i höjden vilket syns på olika videoklipp. Det finns många exempel, men här sjunger hon "Quando men vo": <https://www.youtube.com/watch?v=uZzC6e6oICY>, som vid 00:56, 1:48, 1:53, 2:10, 2:12, 2:40-2:50. Om man pausar på klippet på dessa ställen så kan man se tydligt hur jag kände och vilken bild jag hade när Barbara refererade till Netrebkos sångteknik och hur jag till slut anammade detta sångsätt. Resultatet blev att jag märkte en enorm avspänning i käken och fick till en mjukare klang i höjden, utan att pressa blev klangen ännu större och jag kunde hålla "pitchen".

Jag hann även vid tre tillfällen träffa dirigenten Adrian Kelly, som jobbade på Landestheater i Salzburg. Han hade samma uppfattning som Barbara om min klangfärg: jag borde låta lite rundare, inte så flickaktig. Jag skulle inte heller trycka eller placera klangen för långt framåt. Jag blev väldigt tagen av hans kompetens, pedagogik och personlighet.

Jag sökte upplysningar på internet om Adrian Kelly och hans bakgrund och då upptäckte jag att han hade stor erfarenhet med många engagemang runt om i världen. Detta satte sig i mitt minne och under den andra respektive tredje lektionen var jag nervös inför vad han skulle tycka så att jag sjöng ganska falskt. Jag insåg att detta falsksjungande måste ha varit resultatet av att jag haft en felaktig mental inställning som skapade en spänning i min röst. Denna insikt resulterade i att jag sedan dess velat jobba vidare på att behärska min nervositet och att ändra mina värderingar så att jag inte blir nervös inför möten med människor och de jag ser upp till. Det framstår också som viktigt att inte alltid fråga alla vilken repertoar jag ska sjunga. Det finns inget mer pressande än när andra "tycker åt mig" vilka roller jag bör sjunga. Å andra sidan har jag självklart en roll i det hela, eftersom jag inte har vetat hur jag skall hantera sådana förslag. Jag borde omformulera min fråga så att jag istället frågar mig själv: "Finns det någon romans/opera/operett som skulle passa mig"? Dessa ändringar av mina inställningar vill jag jobba på!

Första lektionen jobbade jag med Adrian Kelly med "Klänge der Heimat".

Först fick jag sjunga igenom sången, och sedan började han ge instruktioner. Hans arbetssätt påminde mig om min lärare Åsa Bäverstams. Han stoppade hela tiden, efter varje fras. Han ville att jag skulle ha exakt legato mellan varje vokal och vara observant på hur jag fokuserade och sammanförde vokalerna med varandra. Jag drog slutsatsen att jag, när jag lyssnar för mycket på min klang, förlorar den rätta muskulära känslan av var vokalen ska placeras. Jag bestämde mig därför för att jag fortsättningsvis behövde jobba mer koncentrerat på medvetenheten om förhållandet mellan lyssnandet och vokalernas placering.

Vid arbetet med en särskild fras sa Kelly att jag skulle hålla för öronen för att observera vad som hände fysiskt när jag inte kunde höra ljudet av min egen sång. I andra takten av frasen blev det då mycket bättre och jag sjöng ännu mer på den legatobåge som det så ofta talas om i sångsammanhang. Att pusa ut luften innan jag på började en fras var också ett bra knep till att hitta stödet och sjunga på luftflödet. Detta moment kände jag igen från Åsas lektioner. Käken! Hur många gånger har jag fått höra: "Slappna av i käken!"? Visst ska man öppna munnen, men käken kan ibland, som även Barbara Bonney påpekat för mig, bli spänd om man öppnar den för mycket.

Adrian Kelly uppfattade mig också som en person som lätt påverkades av omgivningen, och att jag därför borde jobba mera innerligt, tänka mer inåt. Detta nämnde han när jag presenterade de olika sångsätt som jag har uppfattat att olika lärare har försökt lära mig. Det ena innebar väldigt ljus klang och det andra var lite mörkare och mer bakåtriktat, det som Barbara kallar för "international sound", vilket Adrian Kelly också tyckte bäst om.

Det är egentligen i klangen en viktig del av min sångaridentitet börjar, vilket inkluderade vikten av att lyssna inåt, liksom att anpassa klangen efter sammanhanget. Det liknar ett resonemang som hos Fleming, som handlar om "öppen och "täckt" klang, och vikten av att välja det som fungerar bäst:

I was forever going up to people and saying "Okay, covering sounds like this" – and I'd sing them a line – "and not covering sound like this"- and I'd sing the same line again. "Witch one do you prefer?" It was all about sound, tone and projection: What's more beautiful? What works better? (Fleming, s. 59)

Jag blev fascinerad av Adrian Kellys sätt att jobba på. Han gav inte upp inför mina problem under lektionens gång, utan förklarade dessa grundligt utan att tillåta mig att fuska mig igenom sångerna. Jag har upplevt få pianister som jobbat så detaljerat med denna typ av omsorg som jag menar kännetecknar en kompetent sångcoach.

Det viktigaste jag tar med mig från arbetet med honom är arbetet med vokalerna. När jag idag studerar professionella sångare ser jag att de faktiskt inte gör så stora skillnader på käkens inställning när de sjunger olika vokaler. För mig gäller det därför att hitta ett slags grundläge när det gäller avspänning. Hittar jag detta har jag märkt att min naturliga färgklang kommer fram, och att detta då genererar också ännu mer klang än tidigare.

För att få bättre kontroll på stödet ansåg Adrian att jag borde sjunga mer utan att ha högklackade skor. Jag har därför börjat sjunga utan skor på mina lektioner. Detta är en liten ändring men som har gett mig ökade insikt om golvet betydelse. Genom att uppleva en förbindelse mellan golvet och stödet kan jag använda denna känsla som verktyg om och när jag tillfälligt "tappar" kontakten nedåt, med stödet.

8.4. Repetitioner nr 2 och 3 med Rut Pergament: identitet och repertoar

I september träffade jag åter igen Rut Pergament. Vi hade tidigare arbetat med min sökningsrepertoar inför sökningarna till Kungliga Musikaliska Akademiens stipendium, varefter vi inte skulle ses förrän den 30 oktober, och lektion nummer 3 blev den 14 november. Varför jag nämner dessa lektioner är för att jag nämnde för Rut att jag inte riktigt hade kontroll över min sökningsrepertoar och att jag behövde utveckla den mer. Då bestämde Rut tillsammans med mig att jag skulle förbereda och ta med gamla arior, för att testa både lite gammalt och lite nytt.

Det var *Ach ich fuhls*, *Paminas aria*, grevinnans aria *Porgi amor*, Musettas aria *Quando men' vo* och Donna Annas *Or sai qui l'onore*. När jag väl hade förberett mig och hade lektion den 14 november kommenterade Rut bara: "Du kan ju sjunga allt, du är unik." Det var generöst sagt, och under denna lektion kände jag verkligen att jag var närvarande och att jag gav allt när jag sjöng.

8.5. Mellanstation i december: sammanfattning av utvecklingen sedan sommaren 2014

Det var mycket som jag höll igång i somras: sommarkurs, möte med Rut och möte med Barbara Bonney, möte med dirigenten Adrian Kelly.

Jag har på egen hand tagit initiativ till att lära mig på kort tid en romans eller en kortare aria, även om jag har stått med noter på lektionerna, men jag har kunnat sjunga med rätt rytm och rätt text från början till slut.

Jag tycker att jag har förstått vad Åsa har velat förmedla till mig. Ibland har jag dock upplevt att jag fått för många inlärningsmoment att tänka på. Jag fick absolut förbud på att spela in mina lektioner – det var först den 5 november som jag fick spela in min lektion. Då sjöng jag och jag sjöng "Porgi amor". Hon ville demonstrera hur bra jag lät!

Jag tycker att jag har lärt mig konkret hur jag ska tänka när det gäller mitt mellanläge: att inte förmörka klangen genom att sjunga på samma sätt som i höjden. I mellanläget måste jag "tänka uppåt", nästan som att jag ler, fast när man ler inombords. Sånligt ska jag alltså tänka på att ljusa upp klangen genom att stretcha i mjuka gommen och tänka vokalerna ljusare. I höjden ska jag däremot, ungefär vid två strukna "e" och uppåt släppa, käken och nästan se ut som en fisk i munnen. (Se de exempel som gavs ovan på Anna Netrebkos mun placering.) När det gällde detta ville Åsa att jag också skulle med hjälp av mina fingrar massera överläppen för att jag inte skulle visa tänderna för mycket, eftersom detta göra att spänner mig. Jag tyckte därmed att jag kom närmre den klang som jag har velat ha sedan jag sjöng för Barbara i somras, men ändå upplevde jag att Barbaras sätt att förklara var lättförståeligt och gav mindre spänningar.

I december tog jag beslutet att byta sångpedagog till Barbara under våren. Det var inte ett impulsivt beslut – jag hade verkligen funderat på det sedan jag hade varit hos Barbara under sommaren. Barbara hade redan från början kunnat förklara på ett enkelt sätt, som passade mig, hur jag skulle sjunga mer fritt och avspänt. Jag hade genom henne blivit starkare som person men även som sångerska och i min sångliga identitet. Jag ansåg att det var mitt ansvar att fatta detta beslut, eftersom jag tyckte mig förstå Barbaras pedagogik och att hon kunde förklara den teknik som jag skulle anamma. Därför blev detta även ett led i utvecklingen av min professionella integritet.

8.6. Byte av sångpedagog och sångpedagoger

Mellan höst- och vårtermin bytte jag således sångpedagog vid HSM. Det var kanske lite oväntat och "konstigt" med detta byte mitt emellan två terminer. Men av olika anledningar valde jag att gå vidare och lämna Åsa Bäverstam, som emellertid har betytt väldigt mycket för min utveckling, och vars undervisning jag är mycket tacksam för.

Det blev nu så att Barbara Bonney och Bo Rosenkull skulle bli viktiga för mig i min sångliga utveckling min sista termin som student, våren 2015.

8.7. Lektioner med Bo Rosenkull

Eftersom jag valde att byta sångpedagog mellan två terminer ville jag komma igång med den första lektionen så fort som möjligt. Innan jag träffade Bo Rosenkull, eller Bosse, som jag väljer att kalla honom här, skickade jag honom en videoinspelning av min del redovisning som jag hade den 9 december. Detta gjorde jag för att förkorta "lära känna varandra"- processen, och jag ville att han skulle få en bild av vem jag var och att vi skulle kunna gå in och jobba på väsentligheter med en gång eftersom jag inte hade så mycket tid kvar på skolan.

Det kom att bli sju lektioner som jag dokumenterade med Bosse och vilka jag har använt att berätta om i mitt arbete. Under dessa lektioner uppfattade jag honom som en väldigt engagerad,

omfamnande och varm människa – som dessutom var skicklig ackompanjator! Det gör att jag kände mig väldigt trygg i hans miljö och kände inte att jag behövde lägga på en extra trevlig mask för att vara avslappnad eller spela en annan roll än mig själv (som jag möjligtvis hade gjort tidigare med andra lärare). Att trivas med läraren som person och känna tillit till vederbörande har jag nu förstått är viktigt för min utveckling och för att motivera mig.

Redan tidigt under första lektionen nämnde jag för Bosse att det var viktigt för mig att pedagogen skulle fungera som en coach, att jag ville känna trygghet och jobba i en trivsamt miljö. Jag ville också kunna säga till när det inte kändes bra eller när jag inte förstod. Jag har nu förstått att jag utvecklas bäst när man börjar arbeta utifrån det som är positivt, för att vidareutveckla det som behövs utvecklas. Jag nämnde att jag ville jobba på ett "lättisamt" sätt, och med detta menade jag att jag ville att den sista terminen av min utbildning skulle rolig och samtidigt utvecklande. Då sa Bosse: *...men på denna nivå är det ni som studenter som ska bära ert lärande och ni ska känna utifrån er kompetens som ni har skaffat er, vad är mina behov som jag mår bra av?*

Därmed visade han hur han såg på hur studenten själv bär ansvar för sin utveckling.

Första lektionen 18 december 2014:

Det första vi talade om på lektionen, förutom att presentera oss för varandra (i korta drag), var att vi talade om min repertoar. Jag kände nämligen inte att jag riktigt visste vilken repertoar som jag borde sjunga eller passar till. Detta har varit en återkommande fråga under de flesta möten med mina sångpedagoger och instuderare.

Bosses första reaktion på min inspelning från del redovisningen var: *Bra topp och bra botten, ett helt instrument och en sång som är "i tjänst". Det jag tänker på ibland är att du är lite för trogen i texten och klangen och därför hamnar lite långt fram och ibland tycker jag att det blir mer ljus i rösten än mörker.* Han menade att jag skulle ha mer av en blandning av "chiaro scuro", som betyder helt enkelt en ljus-mörk klang i höjden, med fokus i höjden.

Vi påbörjade lektionen med att hitta de vanliga, som Bosse kallar "måste-ha" punkterna innan man ska sjunga. Nummer ett: att **hitta en stark rygg** och att **inte hålla in buken** när man behöver släppa den. Nummer två: att sätta **händerna mot sidorna** och känna efter så att aktiviteten i musklerna gör att händerna går utåt. Nummer tre: att **hosta försiktigt** och **hålla handen vid struphuvudet**. Dessa tre moment är bra som en checklista om man inte har sjungit på länge.

Bosse nämnde också att jag måste observera min bukvägg, det vill säga området kring naveln. Jag har tydligen från tidigare pedagoger ett inte så hälsosamt förhållningssätt till stödet, eftersom när jag kom till Bosse tryckte in med våld på luften, därför fick jag börja med ett **långsamt sjsjsj....pysa ut luften**, så att jag fick känna efter så att luften går in så småningom. Detta känner jag självklart igen från länge sedan (som pedagogerna har talat om), men viss kunskap behövs förnyas för att jag ska ta tillvara på och göra om den till min egen. Det sättet som Bosse beskrev just denna övning förstod jag på ett direkt sätt och jag kände genast skillnad resten av lektionen. Bara att jag höll handen lätt under naveln och fokuserade på hur magen gick sakta in, gjorde även att jag sjöng min aria mycket bättre.

En annan intressant aspekt på lektionen var att jag behövde fokusera på hur jag **andas ut** och inte hur jag andas in. Bosse sa: *Andningen är mer en passiv andning, den har blivit ett undertryck, ett sug, ett glottistryck i lungorna, det är som att du simmar och sedan reser dig upp. Du öppnar upp och det strömmar in luft.*

Precis detta kände jag igen från mina lektioner hos coachen Adrian Kelly sommaren 2014. Resultatet av att andningen blev mer "passiv" och resulterade i att jag fick en annan rondör på klangen: lite mjukare än innan och inte så pressad med för mycket stöd. Dessutom talar även Barbara om denna klang, liksom Bosse – redan vid första lektionen! Tack vare att jag fokuserade på andningen, fick jag även en **avslappnad käke** på köpet.

Vid diminuendo tyckte även Bosse att jag borde tänka på känslan i sångtexten. Han menade att stämbandets reagerar automatiskt och balanserat då. Barbara i sin tur menade att jag skulle tänka mer på att ha en luftig känsla på tonen. Här formulerade de alltså två olika sätt att tänka vid diminuendo. Här skiljer de sig lite åt och det är en smaksak hur man vill tänka när det väl kommer till den aria man för tillfället arbetar med.

Bosse påpekade även en annan sak som också Barbara har nämnt: att jag ska bredda mer i höjden när jag kommer upp på tvåstrukna, A, B, C, i det höga registret.

Jag har även väldigt svårt att hålla mina toner i samma "rör" när jag sjunger nedåtgående rörelser och i vokalen A (vilket har varit ett återkommande problem, som jag påpekar nedan).

Allt detta som jag har nämnt gjorde vi med Musettas aria "Quando men vo" ur *La Bohème* som även var den första aria jag presenterade för Bosse. Men så mycket jag fick lära mig! Det är även en av två arior som jag senare sökte med till Operakören i Göteborg.

Andra och tredje lektionen 15 och 22 januari 2015.

"Je marche sur tous les chemins..." Manons aria ur *Manon Lescaut* av Jules Massenet.

Jag behövde akut lära mig att överlag inte jobba eller trycka i höjden. Jag behövde likaså omedelbart börja lita på att mitt gestaltande är tillräckligt tydligt. Det blev viktigt inte göra mer än det behövs, och oftast räcker det till att jag håller tillbaka och tänker mer på sången. Jag borde helt enkelt lägga mer uttryck i ögonen än att vilja för mycket med exempelvis huvudet. Mitt huvud åkte fram när jag "ville" för mycket.

Höjden behövde jag omvärdera, jag tänkte för mycket tryck, menade Bosse: *Tänk Eiffeltornet – ju högre desto svagare!*

I just denna aria menade han även att jag behövde hitta mer enkelhet i recitativet och öva upp min koloratur genom att sjunga svagt, gärna på "NG" och utan ritardando, men hålla tempot. Barbara påpekade också ofta att jag inte höll tempot, att jag ibland sackar eller kommer in för sent och att jag absolut inte får fuska med punkteringar eller sextondelar. Hon sade också att jag måste börja öva till metronom (se avsnittet Lektioner med Barbara Bonney).

Tempofrågan är också viktig i "Je veux vivre" ur *Romeo och Julia* av Charles Gounod. Bosse sa: *Du sjunger på ett sätt som gör att det blir lite tungt, denna musik är också elegant, du måste lita på att du har en stämning som är flott och som finns där, du behöver inte skapa den, utan du ska spela på den. Tro inte att instrumentet blir bättre av att det ska vara starkare, man tror att starkare är bättre: "Don't let the drama rob the music".*

Ja, jag vet ju om allt detta och jag har hört det sedan jag började sjunga. Det har bara varit så svårt att lita på att detta räcker. Jag verkar ha detta i mitt temperament och personlighet, att när jag vill något då ser jag till att jag får det också. Detta är i grunden en bra egenskap, men i detta fall behöver jag lära mig det motsatta: ge mindre.

Det har därför varit ett ständigt jobb med detta. Det är verkligen inte lätt att "skala av" som de flesta säger – även om det, som många påpekat, är mycket lättare än om jag hade behövt "lägga på". Jag är övertygad om att detta är även en mognadsprocess inom den sångliga identiteten och jag kommer tvingas värdera var jag lägger min energi mer och mer när jag börjar jobba professionellt också, men jag är medveten om detta och jobbar på det.

Just i Manons aria fick jag instruktioner av Bosse som innebar att exempelvis tänka svagare, att tänka en annan karaktär, tänka koloraturen mer legato och mycket snabbare, leka mer med olika nyanser osv. Ibland känns det skönt att få instruktioner, särskilt när man arbetar med en aria jag har sjungit flera gånger tidigare. Det är lätt hänt att jag fastnar i gamla tankar angående arian eller så har jag helt enkelt inte förstått den riktigt och får nya ingångar i tolkningen.

I detta fall fick jag instruktion av Bosse och genast blev det bättre. Visserligen är jag en reflekterande sångerska som själv kan komma fram själv till hur jag vill interpretera, men ibland är det så inspirerande även att höra hur andra har tänkt sig just den specifika arian. I detta fall blev Manons aria betydligt bättre med fler nyanser och tydligare karaktär.

Jag bad Bosse att påpeka för mig och påminna mig varje lektion vad jag ska tänka på och vad jag ska fokusera på. I denna aria påpekade han återigen att jag inte skulle trycka i höjden.

Jag har kommit fram till att jag inte heller vill ha för många instruktioner, max två till tre innan jag sjunger arian, eftersom jag då kan fokusera på dessa ting och försöker anamma den nya känslan och kan prova den nya kunskapen.

Lektion 4, 23 januari

Vid lektionens början hade jag några nya övningar som gick ut på att först sjunga legato med vokalerna I, E, A och Bosse sa att det var viktigt för mig att låta käken vara ifred. Det var också viktigt att ha samma nyans genom hela övningen, även om övningen innebar att exempelvis sjunga: C, E, G, C. Ibland när jag inte ökade lufttrycket så kom jag inte riktigt upp i höjden. Det gäller alltså för mig att ständigt vara uppmärksam på om lufttrycket inte är med och vad behöver jag göra för att lufttrycket ska vara aktivt.

Det handlar även om att jag inte ska stänga igen käken, alltså hålla den öppen samtidigt som jag medvetandegör mjuka gommens betydelse. Ett bra sätt att genomföra detta moment är att föreställa sig ett inre leende.

Redan 2012 sjöng jag "Der Hölle Rache", ur *Trollflöjten* i Operaskolans produktion på Kungliga Operan. Rollen "Nattens Drottning" har följt mig länge och ibland återvänder jag till hennes arior. Så lektionerna 4, 5 och 6, med Bosse blev det åter arbete med dessa.

Bosse menade att jag i båda ariorna bör tänka på att inte trycka i höjden (ett återkommande problem), utan att hitta min undertext eftersom det då enligt honom blir lättare att undvika att trycka i onödan. Specifikt i just "Der Hölle Rache" är att jag kan tänka på höjntonerna A, Bb, B, C och i de att jag tillåter mig att sjunga med mindre tryck, då blir resten av den höga höjden lättare.

Han menade också att jag borde öva trioler och dela upp dem i mindre bitar. Vi talade även om koloraturer. Bosse menade att ex i Rossinis musik gör man mer koloraturer markerat "som en hammare", men att de hos Nattens Drottning bör vara mer legato.

Jag sjöng även "Je veux vivre" på lektionen, men den kändes lite för tung och jag tycktes inte ha rätt känsla för den arian. Just då verkade den helt enkelt inte fungera.

Lektion 5, 29 januari

W.A Mozart: "O zittre nicht", ur *Trollflöjten*

Angående just rollen "Nattens Drottning" menade Bosse att jag borde jobba på min inställning – om jag gjorde den med mer lätthet skulle det göra att jag kom mer rätt in i arian. Jag borde ibland också tänka på att sjunga mer instrumentalt och mindre med dramat i rösten.

Jag har alltid haft en tendens att sticka ut hakan eller att den åker upp när jag "vill" för mycket. Detta har jag blivit mer observant på under lektionerna för Bosse. Jag skulle även våga sjunga svagt på koloraturerna.

Lektion 6, 30 januari.

En sammanfattning av det Bosse och jag talat om och som varit viktigast för mig är: **huvudets placering** (inte åka upp eller ut med huvudet), **stark nacke**, **avspänd ländrygg**, uppmärksamhet med **handen under naveln** (så att jag inte trycker för hårt med luften).

Vi talade också om varför jag ibland tycks sjunga orent. Bosse menar att gehöret borde kopplas in bättre och jag tyckte själv att jag behövde lära mig vad det är jag skulle behöva korrigera när mitt öra stänger av och jag sjunger orent. Jag har kommit fram till att det kan bero på att jag ibland får ett slags tunnelseende då jag går in så mycket i min egen värld att jag glömmer bort att jag har en pianist där som ju står för harmoniken, liksom vad det är jag egentligen vill med arian.

När jag utbildade mig till pianolärare och när vi hade kammarmusikprojekt på skolan minns jag så väl känslan när jag öppnade upp alla sinnen och var fullständigt närvarande och tog in allt som hände där och då. Detta med renheten är faktiskt lite samma sak, att jag behöver öppna upp lite mer. Nu i efterhand när jag skriver, tycker jag mig verkligen ha anammat denna konstruktiva kritik och jag känner mig mer och mer trygg även med att våga ta in omgivningen.

När det gällde "Der Hölle Rache", bad jag även denna lektion att Bosse skulle påminna mig om vad jag skulle tänka på innan jag ska börja sjunga arian. Då blir resultatet också mycket bättre. Till denna aria och denna lektion fick jag i uppgift att tänka på nacken och ländryggen och sjunga arian lättamt.

I mitten av arian, när jag hade klarat av de höga F:en, kommer ett parti där jag sjunger "Verstossen sei auf ewig". På grund av att jag sjöng detta parti för tungt blev det också orent. Eftersom tvåstrukna E och F redan är svåra i sig själva eftersom de ligger mitt i en registerövergång – något många sångpedagoger upplever att sopraner har svårt med – behövde jag hitta en särskild lätthet här.

"O zittre nicht"

Jag har alltid tyckt att koloraturer är svåra. De ligger nog inte så lätt för mig. Jag har heller inte prioriterat koloraturer i mitt övande. Men i just denna aria, i den andra delen, menade Bosse att jag skulle öva så att jag behöll samma vokal så gott det gick, och samtidigt vara bestämd när det gällde pulsen. Detta skulle jag också kunna öva med övningen "Don don don".

När jag har lämnat den uppåtgående rörelsen, tyckte Bosse att jag skulle släppa den sista tonen i skalan för att det skulle bli lättare att gå vidare till nästa.

Jag tyckte även att det hjälpte under lektionen när jag, som Bosse tidigare anvisat, höll handen under naveln. Jag kände då tydligare hur jag kunde använda stödet på ett mjukare sätt än förr, när jag arbetade mera pressat.

Lektion 7, 12 februari.

I början av lektionen nämnde Bosse för mig att han tyckte att jag var lite stel i ländryggen. Han undrade då om jag har dansat balett förut. Det har jag ju inte, men jag behövde alltså ägna lite energi åt att bli mer avspänd i just det området, liksom att vara mjukare runt halskotorna.

"Quando men vo" sjöng jag under denna lektion lite mer "vertikalt" och då blev resultatet att höjden blev väldigt elegant. Det kändes bra att tänka så, vilket liknade det sätt som Barbara ansåg gynnade klangen.

Bosse ansåg att jag ibland, just i denna aria, behövde tänka att frasen skulle vidare, att jag inte skulle göra för stora pauser mellan fraserna. Detta hörde ihop med generella drag i Puccinis stil, dvs. att jag skulle ha musikens agogik mer förankrad i kroppen. Sedan behövde jag som vanligt var uppmärksam på min vokal "A", eftersom den fortfarande föll ner i halsen och fick en burkig klang.

Vi talade också lite kort om min repertoar, men då sa Bosse till mig *vi jobbar med att du allmänt ska bli en bättre sångerska, för repertoar är något som växer och ibland kan man plötsligt sjunga en viss aria.*

Jag sjöng även "Je veux vivre" på denna lektion, och den hade blivit mycket bättre i höjden eftersom jag inte tryckte på. Det var positivt att jag hade hittat ett lättare sätt att sjunga på. Just denna lektion kände jag mig lite trött i rösten, men det är lika viktigt om inte ännu viktigare att tänka på att jag då blir medveten om att jag inte släpper legatot. När jag gör detta pyser det i rösten, det läcker. Så fort Bosse nämnde detta kunde jag direkt hejda läckaget. Åter igen behöver jag observera **nacken**, och fylla pauserna med energi!

8.8. Sammanfattning av lektionerna med Bo Rosenkull

Hur har jag då utvecklats efter lektionerna med Bosse?

För det första känner jag trygghet, glädje i att sjunga mer repertoar och att få sjunga allmänt från början till slut av sången/arian. Jag vet också konkret numera vad jag exakt ska jobba på inför kommande lektion. Det kan vara hållning, vokaler, luftflöde, uttryck, osv. Hos Bosse fick jag möjlighet till att utveckla ett moment i taget, d.v.s. om jag behövde tänka lite extra på stödet, då gjorde jag det till följande lektion.

Ända sen mina första möten med Bosse var jag noggrann med att be honom om att inte ge mig för många instruktioner. Jag ville arbeta med ett moment i taget, så att jag visste vad jag skulle fokusera på. Jag har därför blivit mer konkret och jag brukade alltid i slutet av lektionerna fråga honom för att sammanfatta: *"Vad ska jag tänka på"* eller: *"Sammanfattningsvis, vad har vi talat om idag"*?

Jag tycker att jag har utvecklat min förmåga att både lyssna bättre på mig själv och pedagogen. Jag har blivit medveten om min **hållning** (som kan vara stel ibland), min **nacke** (som jag låser genom att oftast lyfta då jag försöker uttrycka), hur jag använder mitt **luftflöde** (då jag fortfarande ibland tar i för hårt eller skjuter in luften), mina **vokaler** (och här tänker jag på att vissa vokaler faller och blir lite mörka ibland, oftast vokalen A) och **fraser** (när jag sjunger en melodi som är nedåtgående att den tappar flödet framåt och jag tynger ner).

Detta påminner mig om det som Bosse ibland också har nämnt, och som beskrivs av Fleming:

I kept my shoulders relaxed, as well as my back, trapezius, and neck.... As a result, I never needed to reach my chin up for a pitch again. The other key was making sure I didn't sing a high larynx for years. (Fleming 2005, s. 66)

Även andra pedagoger och coacher har påpekat samma sak, och tycker nu att jag på djupet börjar förstå vad de menar och kan ta till mig denna kunskap. "Det du gör ofta, det blir du bra på", brukar jag säga ibland. För mig är det lika mycket "det du hör ofta, det gör du själv".

Sedan jag började anteckna och lyssna på mina lektioner har jag märkt att min hjärna registrerar dessa moment och jag känner av en radikal förbättring. Jag inser även att det passar mig väldigt bra att skriva ner lektionerna, lyssna på mig själv och på så sätt utveckla ett inre öra som är analytiskt och kritisk på ett sätt så att jag inte tycker att jag är dålig eller att jag "borde" vara färdig. Det känns som att jag är på god väg att *både* hitta tillbaka till mig själv, till den ursprungliga sångarglädjen, *samtidigt* som jag utvecklar ett medvetande om vilken sångerska jag vill bli, att skapa en egen sångaridentitet.

8.9. Lektioner med Barbara Bonney, februari och april 2015

Jag kommer i denna text behandla dessa arior: båda "Nattens drottning" arior, "Je marche sur tous les chemins", Manons aria, med "Quando men vo" Musettas aria, "Je veux vivre" Juliettas aria, "Depuis le jour", Louises aria och "Chi il bel sogno di Doretta", Magdas aria, "Ninfe, elfi...sul fil du'n

soffio” och Nanettas aria. De senare av dessa är nya och de förstnämnda har länge följt mig i min utveckling under mina båda år på masterutbildningen. Jag behandlar även de arior som ingår i mitt projektarbete.

Den första lektionen med Barbara 2 februari gjorde vi först några enkla övningar, men när Barbara instruerar gör hon det med sådan övertygelse och är alltid väldigt lugn och detta skapar trygghet inför den fortsatta lektionen. Ofta visar hon väldigt tydligt hur jag gör, dvs. härmar mig och visar sedan hur hon menar. Sedan frågar hon alltid, ”hur kändes det”? Ofta kan jag då direkt analysera hur det känns och kan då tydligt märka skillnaden mellan det hon anser vara rätt respektive fel.

De enkla övningar, som Barbara visade kan jag alltid påbörja mitt övningspass med:

- Jag bör tänka på att ha **vibrato** på varje ton, alltid!
- A vokalen igen faller ner i halsen, **MÅSTE** hitta ett fint A!
- Läpparna, ta fram dem, utan att käken åker fram.
- Treklangsövning: sjung först på I, sedan A och **vibrera på varje ton**.
- **Jajajajaja**, för att släppa på käken, på femtonskala upp och ner.

Barbara underströk sedan vikten av att använda spegeln för att se vad man gör: *De flesta glömmar hur de ser ut, det är jätteviktigt att inte göra det.*

Under denna lektion sjöng jag ”Je veux vivre”. När jag valde denna repertoar så hade jag egentligen tänkt använda den som auditionrepertoar, men det har visat sig att denna var lite för svår för mig just nu. Just då höll jag alltför hårt i min klang. Istället för att jag skicka ut luften höll jag fast den. Jag vibrerade även alltför brett. Barbara ville att jag skulle vibrera genom att tänka ”vertikalt”, annars blev jag för tung och mitt vibrato låter som hos en äldre dam.

När jag sjöng koloratur, skulle jag inte sjunga bokstaven H emellan. När jag sjunger mina A-vokaler blev de ibland nasala, och återigen påpekade Barbara att jag måste hålla tempot: *Allt är för tungt, för mycket kraft, för lite söthet, för lite rörlighet och du blir för långsam. Sing on top of the vibrato.*

Denna lektion valde jag också att jobba med gammal repertoar, ”Der Hölle Rache”. Här menade hon att det är viktigt att jag inte trycker på med rösten. Hon ville endast höra precision, att jag ska sjunga utåt och inte nedåt i halsen. Hon påpekade också en mer generell sak: *Du har en tendens att ta en ton, sjunga den rakt och sedan trycka på den, hellre att du vibrerar på den och låter den klinga ut.*

Hon menade också att jag, när jag hade har en lång ton, skulle vibrera på den, men absolut inte trycka till från kroppen. När jag kom till de höga partierna hade jag en tendens att på trestrukna C trycka till och där måste jag lära mig att släppa. Hon sa att jag måste lära mig att känna igen när jag spänner mig och när det känns bra och avspänt. Barbara tyckte även att jag inte skulle öppna käken för mycket eller över artikulera.

Lektion 2, 3 februari

Under denna andra lektion valde jag att återigen sjunga gammal repertoar: "Je marche sur tous les chemins", Manons aria. Som vanligt, frestas jag säga, fick jag höra att jag inte fick trycka till med rösten. Barbara förklarar igen: *Let your power work for you, but you have to look for your beauty.* Hon menar att jag alltid måste söka sötheten i klangen, utan att bli för pressad.

När mitt vibrato stannar upp då blir jag även för låg på vissa toner, så när jag tillåter mig att vibrera vertikalt och inte horisontellt då blir det rätt. I denna aria behöver jag börja om från början, dvs. börja öva in den på det nya sättet. Jag måste titta på mig själv i spegeln och titta efter vad det är jag gör när jag sjunger. Barbara menar rent allmänt, men det gäller även för denna aria: *Every time you come to your middle voice, make sure you don't drop the sound to your throat: you have to come up to meet the middle voice and to go to the high notes you need to go down to your body. No matter what you do, just send it up on top of your head.* Hon fortsatte att betona det naturliga flödet: *You are not singing, you just thinking of what you want your voice to do and you let it do it, you don't manipulate your voice.* Hon gav också uttryck för ett slags sångekonomisk aspekt på detta: *If you learn to initiate the energy you give, you will get it back.*

När jag läser dessa anteckningar kan jag inombords höra henne säga allt detta. Det får mig att inse hur mycket jag kan styra med min mentala inställning och hur jag en gång i tiden tänkte att det egentligen var ganska enkelt att sjunga. Jag förstod inte när människor i min omgivning sa "åh det är så svårt". Jag tyckte sällan att något var svårt. Jag bara gjorde det jag tänkte. Numera har jag ibland blivit hämmad av ett överdrivet reflekterat förhållningssätt, och jag tycker därför att det är befriande när Barbara bejakar omedelbarheten i sjungandet.

Under denna lektion sjöng jag även "Je veux vivre" och det som jag behövde tänka på denna lektion var att jag **inte fick lyssna för mycket, utan tänka mer på det jag vill åstadkomma.** Detta återkommer Barbara ofta till. Hon gav mig också bra tips på hur jag skulle öva på koloraturer: se till att öva exempelvis med "jajajajajaj" med legato, ingen bokstav H mellan och sjunga varannan gång långsamt och varannan snabbt. Detta var en bra påminnelse. Även om jag egentligen kunnat lista ut att det är så man ska gå tillväga var det väldigt bra att bli påmind!

Denna lektion sjöng jag min bästa version av "Der hülle rache" någonsin. Det hjälpte så mycket att Barbara satt framför mig och vägledde som en dirigent, men även sa högt innan varje fras hur jag skulle tänka.

Lektion 3, 4 februari

Denna lektion började jag med Musettas aria "Quando men vo". Detta är en av de arior som jag tänker mig ska vara på min provsjungningslista. Här behövde jag tänka på att hålla tempot, vibrera på tonerna, eller som hon uttryckte sig: *above your head.* Jag måste tänka på mina vokaler A, så att de inte faller in i halsen, något jag kände igen från tidigare. Under tiden då jag sjöng arian började jag röra på mig. Jag kunde inte riktigt stå still. Barbara sa åt mig då att inte fysiskt leta efter tonerna: *just hear them.*

"Höre ich Zigeunergeigen" var den andra arian jag sjöng vid detta lektionstillfälle. När jag sjöng "raum", "machen", "fragen" åkte återigen vokalen A ner i halsen. När jag hade kromatiska passager i denna aria måste jag tänka på att hålla fast stödet och inte säcka ihop, annars blev det lätt lite lågt tonhöjdmässigt. Här påminde Barbara om att jag skulle föreställa mig tonen utanför huvudet: *Sing outside your head not on your vocal cords! Don't put the drama on the voice, you already have it in your personality.*

Hon var noga med att jag måste jobba mer med kroppen när jag är i mellanläget, men samtidigt inte hårt. Det gäller att hitta balansen i stödet. Jag sa till Barbara att jag under mitt övande inte riktigt var säker på när jag gjorde "fel" eller "rätt" i tekniken. Då påpekade hon igen: *Var försiktig så att inte din personlighet tar över din röst, tillåt inte din personlighet vara i vägen för din röst, det är då du gör för mycket och lägger för mycket energi när du inte behöver göra det.*

Vi hann även med "O zittre nicht". Här tyckte Barbara att jag också behövde jag tänka om, dvs. att sjunga sött och strikt med tempot. Ha klang på första tonen, vibrera på den och hålla tempot. Det var även uttalet av vissa tyska ord som hon korrigerade. När det är en musikalisk nedåtgående rörelse i sången, måste jag fokusera på att inte falla ihop, utan att hela tiden tänka framåt. När jag kommer till koloraturen i denna aria måste jag öva mycket mer på den, öva med ex "da da da" på varje ton, och tänka de mer i grupper. För att inte belasta rösten genom att sjunga för mycket uppe i höjden skulle jag öva vissa passager en oktav ner, och alltid kombinera tempon genom att först sjunga långsamt och sedan snabbt.

När jag kommer till mina passagio- toner som är tvåstrukna E och F, tyckte Barbara att jag skulle tänka högre placering, utan tryck men med lätthet och söthet. Vid "Auf ewig dein", de sista tonerna, påpekade hon att jag inte skulle trycka och försöka ha samma vokalfärg på alla långa toner!

Efter denna lektion kände jag att jag skulle kunna klara av vad som helst. Jag kommer ihåg den lätthet jag kände inombords. När jag lyssnar på lektionen i efterhand känner jag att jag i framtiden kan lyssna på hennes många utmärkta tekniska förklaringar och att jag kommer att kunna använda mig av dessa om och när jag sjunger just de arior vi arbetade med.

Lektion 4, 5 februari

Sista lektionen ville jag egentligen bara upprepa och se om jag hade uppfattat allt rätt som hade sagts så jag sjöng åter "Höre ich Zigeunergeigen", "O zittre nicht" och "Der hölle rache".

När jag sjunger i höjden skulle jag tänka på käken och att jag inte släpper den för mycket. Om "Höre ich Zigeunergeigen" sa Barbara specifikt: *What ever you do, you just keep crawling up the wall, don't ever let it fall down again.* Med detta menade hon att jag inte skulle tappa luftflödet och kollapsa i slutet av fraserna. Det var vissa vokaler som hon tyckte skulle vara mer öppna än jag gjorde de. Men framförallt högt upp i registret skulle jag, när jag sjöng "glücklich", tänka mer A-position fast jag sjöng ett "l". Detta för att underlätta i det höga läget.

Generellt tyckte Barbara att jag skulle tänka på att hålla mig mera strikt till operettstilen, så att jag inte gjorde för mycket dragningar. Musiken skulle alltid vara elegant även om den var rolig. Jag borde alltid tänka på att hålla stödet när melodin rör sig i riktning nedåt, sjunga orden korrekt, vibrera vertikalt och återigen tänka på att föreställa mig att tonen inte slutade framför munnen utan fortsatte utan fortsatte uppåt och utåt.

”O zittre nicht”

Jag hade inte riktigt hunnit öva på denna aria sedan den tidigare lektionen. Jag inser att jag skulle ha varit bättre förberedd, för att jag tog bara en massa energi och tid från lektionen när jag inte hade övat in mitt sångliga muskelminne. Barbara påpekade hela tiden att jag måste vibrera uppåt och, så fort jag vibrerar på mitt sätt, blir jag även låg i intonationen.

När jag lyssnade på lektionen en månad efteråt insåg jag att jag måste öva allting om igen, från början och väldigt långsamt. Detta måste jag dock göra utifrån de nya tankar som Barbara gett mig, om var jag ska placera rösten och lyssna noggrant på vokalerna! Samtidigt undrar jag hur jag skulle göra om jag inte skulle hinna öva och man har repetition dagen efter? Hur gör proffsen egentligen? Jag har fortfarande inte fått något riktigt bra svar på detta.

Från denna denna lektion och arbetet med denna aria och tar jag med mig Barbaras ord som hjälper mig att hitta en lättare klang och inte alltför pressande känsla med stödet: *If you can think your voice is outside of your head, you have no feeling at all in your thought, the voice is happening outside of you!*

”Der hölle rache”

Arbetet med just denna aria kom att innebära en viktig utveckling. Det lät riktigt bra i höjden och jag kom upp till rätt tonhöjd om och om igen. Jag kände skillnaden särskilt när jag inte pressade, och försökte arbeta som Barbara sa till mig lektionen innan, eftersom jag tagit till mig det mesta av det hon sa. Det enda som hon tyckte att jag kunde tänka mer på var när jag sjöng ”Meine tochter nimmer mehr” och det var att jag placeringsmässigt skulle vara kvar på samma ställe i rösten. Precis efter det stället kommer koloraturer och långa linjer, och just i denna preparation skulle jag inte sjunga för tungt menade hon.

I den höga koloraturen skulle jag bara tänka ”lätt, lätt, lätt”. Barbara avslutade ännu en gång med visa ord: *You simply keep the air moving, up through top of your head and you think the pitch, and you do it. You don't have to look for everything, you just trust it!*

Lektioner hos Barbara I Salzburg 30 mars- 2 april

När jag denna gång åkte till Salzburg kände jag mig så lugn inför det jag ville åstadkomma med mina lektioner. Bara det att jag visste hur jag skulle ta mig från flygplatsen till staden gjorde mig lugn. Sådana praktiska saker betyder mycket och då känner man sig tryggare.

Denna gång fick jag bo hos Barbara. Jag fick se hur fantastiskt fint hon bor och jag fick uppleva hennes givmilda, varma personlighet igen. På grund av hennes generositet kände jag denna gång ännu mer tillit till hennes person. Det är inte heller svårt att lita på henne när hon också förmår förklara det hon vill åstadkomma på ett enkelt sätt så att jag förstår.

30 mars

Jag hade en tanke att vi skulle jobba på min repertoar för min föreställning i maj, men att även varva detta med den nya repertoar som jag förbereder till min auditionrepertoar.

Jag ville börja baklänges med min föreställningsrepertoar, just av den pedagogiska anledningen att det känns som att man alltid kan början bäst eftersom man upprepar den flest gånger. Därför började vi med "Klänge der Heimat".

I denna aria eftersträvade Barbara att jag redan från början inte skulle fokusera så mycket på det tekniska, utan tänka mer på det jag sjöng om, för att hon menade att det mesta då skulle komma på plats naturligt av sig självt.

För att finputs arian behövde jag ta ett steg tillbaka, gå till botten med **rytmen**, och **appogiaturorna** måste bli tydligare. Barbara sa att jag skulle tänka mer på den långsamma delen av arian och då som ett intro till den snabba delen. Med detta menade hon att jag inte skulle ta för många pauser, utan hela tiden ha en riktning framåt och tänka på var frasen slutar.

Jag skulle också kolla upp stället där jag sjunger "und bin ich auch..." där jag måste hitta till tonen A och där det vacklade till. Men framför allt får jag inte trycka med rösten! Sedan var det även det tyska Ü som behövdes vara mer tydligt: "fühlt" skulle ha mer Y-färg.

I den snabba delen behövde jag hitta ett tempo som passade mig, dvs. inte alltför snabbt. Jag fick inte sjunga denna aria för tungt, vilket jag gjorde på lektionen. När jag sjöng "schlurft das feuer" gjorde jag något gupp med rösten också, vilket var fult och behövde tas bort.

När jag sjöng den sista delen med "la la la" skulle jag ta bort mitt stora vibrato och göra klangen mycket smalare. Jag skulle även öva mer på nedåtrörelsen i den lilla koloraturen. När jag kom till den sista drillen sa Barbara: *Now you just sang a trill that's the way your normal vibrato usually sounds like, so your singing with A over trilled tight throat, a trill by holding your larynx, you have to let go of your larynx, stay on the body and the air and let vibrato come by itself.* När jag lyssnade på inspelningen I efterhand märkte jag tyvärr att vi inte gick exakt igenom hur jag praktiskt skulle göra det.

Kvar på repertoaren att sjunga var Nanettas aria ur Falstaff: "Ninfe, elfi...sul fil du'n soffio". Denna aria var lite ny för mig och jag visste att jag brukar bli frustrerad på mig själv när jag inte kan ett nytt stycke ordentligt, eftersom det inte är meningen att jag under lektionens gång ska öva ton för ton, även om det tyvärr blev lite av en instuderingslektion. Men jag sa till Barbara att jag ville få de rätta placeringarna på arians toner, just för att jag har märkt vilken skillnad det blir när jag gör rätt från början. Det blir då mindre jobb med att rätta till felaktigheter.

Hon sa att jag behövde tänka på att tempot ska vara jämna 3 mot 2. Jag skulle inte lägga på ett onödigt vibrato, jag måste tillåta vibratot komma av sig självt. Jag fick inte glida i arian, som jag gjorde och när jag försöker pusha med vibratot ska jag istället komma ner i stödet istället:
Open your mouth, stay connected to your body and let the air float out of you, that's all you do, don't push on it.

Barbara undrade varför jag spred ut min klang igen. Hon eftersträvade hela tiden att jag skulle sjunga mer "vertikalt" (åter igen- mer tillbaka till den så kallade fiskmunnen och till bilden av Anna Netrebkos sångteknik) och undrade om det var någon i Sverige som fick mig att sjunga så spretigt? Jag svarade då att jag inte upplevde det så, men att jag under en längre period behövde få höra samma instruktioner för att sedan komma till en punkt då allt lossnade och det blev en del av mig.

Hon påpekade också i detta sammanhang: *Du vill åstadkomma någonting istället för att tillåta det komma till dig... lita på det, istället för "where is it dammit"..och så pushar man på det. Låt det hända bara.*

"Heia in den bergen ist mein Heimatland" ur operetten ur Csardasfurstinnan av Franz Lehár är en annan aria som jag vill ha på min sökningsrepertoar. I denna tyckte Barbara att jag ville för mycket med texten. Istället skulle jag bara mena det jag sade. Jag lade till för mycket känsla fast det bara handlade om att måla en bild av det hon sjöng om: *there is no emotion, it's just at pretty picture.* Jag skulle återigen tänka mer "vertikalt" i höjden: *Let the sound out from the body! Lite mer bakåt med klangen! Lyssna mindre på dig själv"...* Jag skulle även observera att jag inte blev låg tonhöjdsmissigt i de sista tre takterna.

31 mars

Här började lektionen igen med repertoaren ur min föreställning fast baklänges och då stod "Jag längtar dig" på tur. Här behövde jag också tänka mindre på teknik och mer uttryck. Jag skulle också låta tungan vara avslappnad; den fick inte dras tillbaka. Allmänt skulle jag släppa tonerna tidigare men i fraserna ha tempo och riktning framåt. I det sista förslaget i takten behöver jag ha en mer avspänd öppning med käken. Annars tyckte Barbara att det lät väldigt bra!

I "Vilja lied" skulle jag tänka på att ha mer tempo i den första delen "Nun lasst.." även om det var ett recitativ.

Vid vissa konsonanter tyckte hon att jag blev lite nasal. Jag höll fast i klangen och hon upplevde att jag hela tiden försökte lyssna för mycket på mig själv och min egen klang. Hon ville verkligen att jag skulle låta bli detta och istället sjunga på intuition och istället vibrera på varje ton.

Vokalerna A och O "satt kvar" för mycket i främre gommen och min röst borde inte ha så mycket att göra med att artikulera språket – språket skulle endast färga min röst, menade Barbara.

När jag kom till sista "Vilja o Vilja" skulle jag våga ha mycket mer pianissimo än jag föreställde mig. Jag skulle göra väldigt små portamenton, inte alls så stora som jag har gjorde förut. Jag borde också tänka på de ställen som jag har antecknat i mina noter, var jag skulle ha mer konsonanter och där vissa ord skulle ha ett "P" på slutet. Ställen som "Und ein ...kannt ershaue ,,,Jägersmann" skulle uttalas mer nonchalant. Sådana detaljer var viktiga att tänka på.

Jag nämnde för Barbara att när jag kommer hem till Göteborg så brukar jag börja sjunga med en mer direkt klang. Jag demonstrerade lite grann, då sa hon så här: *Ja men det är för hårt, det är inte dåligt men det är inte lika vackert som det andra. I'm only going out from what I know. Aiming for an international sound, that sound has more brightness build in, but it's not present. It's part of the balance.*

I "Pan" sjöng jag "ånga" med för liten Å-vokal, därför ska den vara ännu tydligare!. "Kammar" kunde vara lite mer avspänt och klinga ut, och jag skulle släppa på ordet "ro".

I denna sång började jag ibland sjunga för mycket portamento, kanske för att jag själv slappnar av i musiken, men Barbara sa att jag bara ska använda portamento för att beröra publiken, bara för att ge en liten kittling. Istället kunde jag ge mer när jag kom till "säden".

Jag skulle inte göra en expansion på varje ton utan tänka på crescendo över hela frasen. När jag kommer till slutet "livets stora hunger" skulle jag tillåta crescendot hända för att jag kände det, inte för att jag behöver eller är tvungen att göra det.

Barbara kommenterade även sången med följande ord:

I never sang anything that wasn't simple...I never understood when people said..."my interpretation". I just sang what the composer wrote, with your voice and your life experience, is there any interpretation there...no it's just me. That's enough. It's genuine. People understand it, and some people add on this crap all the time. Sometimes I feel it's hard to always hear myself when I add some things...that's why I find it necessary to have persons like you...how was it for you?...I listened to good singers, just listen to good singers, for instance I listened to Mirella Fireni all the time and basically figured out how she sings and I sang like that. Find someone you like, listen to it, don't imitate, you sort of...suger upp det..och det blir en del av dig och det hjälper dig för att få en förställning om hur fantastiskt din röst kan sväva..that's your best teacher.

Även Fleming betonar vikten av hur viktigt det är att observera och lyssna till andra sångare:

I watched countless videos of singers and learned an incredible amount by studying how they use their mouths, how they held their chests, how they would take a breath.... So much can be gained from watching other singers, seeing what they do and what they don't do, seeing how they look when they breathe, how wide they open their mouths for a high note. (Fleming, S. 65)

"Heia Mädel auf geshaut" är en duett som är ny i min föreställning. Den kommer jag göra med sångaren Caspar Engdahl, som blir ett slags gästartist i föreställningen. I denna duett påminde Barbara mig om att hålla tempot och att jag skulle vara ärlig med texten och mena den. Vid "Mädel zweigt" skulle jag inte trycka utan använda mer kropp istället. Jag skulle även ta tag i första tonen på varje "dummer". Vid "Hoppla hot und hoppla", när A- dur ackordet var det viktigt att kolla intonationen!

Det var även lite för hårt, tyckte Barbara: *Try not to make the sound happen in your throat, make it come more from the body at it comes from itself. Sometimes you kind of push on it, you want more then you need. Anna Netrebko ex hon trycker aldrig i halsen och din tunga är så fri.*

Lippen schweigen: "Und der mund der" ha samma position, det ska vara mer bak."Jeder druckder hände" fall inte ner på det stora vibratot på "hände". När jag jobbar med underkroppen så kan jag hålla ut sista tonen i all evighet! *All pressure from larynx releases when you don't push. Play you're instrument...don't squeeze on it.*

1 april

I "Under vintergatan" tyckte Barbara att jag istället för att andas för snabbt och för högt skulle påbörja andningen tidigare och se andningen mer som ett förslag istället för att börja på själva slaget, på ackordet.

Överlag tyckte Barbara att jag borde våga släppa tonen efter varje fras, så att jag hann andas ordentligt mellan fraserna. Sedan behövde karaktären på sången vara mer enkel och ärlig, inte så mycket i csardasstil. Jag borde även tänka på att ha samma position med vokalerna. Ibland när jag spänner mig visar jag för mycket av övre tänderna, dvs. att jag då placerar rösterna för högt och försöker trycka fram den.

Jag skulle inte använda portamento vid "vintergatan sin bro" och "i en främmad stad". "Stad" tyckte hon skulle sjungas mer med vibrato från kroppen, och då menade hon ett mer kontrollerat vibrato.

När jag övar på egen hand menade hon att jag alltid ska tänka på att mena orden och ju oftare jag gör detta, desto mer rätt blir det. Jag behöver inte alltid leta efter tekniken, men alltid, alltid mena det jag sjunger. Barbara sade: *It's simply your voice and the words and your emotion. That's all it is. That's all any song is. The more you concentrate on the meaning of the words the technique take care of itself. Cause if we only think technically then the problems comes. Why? Just sing! But you have to understand the style of stylistic.*

"Höre ich Zigeundergeigen": Jag kände att jag nu förstod det mesta av den teknik som Barbara talat om. Jag vet inte om det var sättet som hon sa det på eller om det var jag som var mer mottaglig just i den stunden, eller om det var båda delarna, men jag förstod plötsligt hur jag själv skulle kunna analysera en aria och underlätta för mig själv när jag övar.

Det hela handlade om att jag skulle planera var i frasen jag skulle öppna käken maximalt, så att jag kunde expandera och få ut det mesta av min klang utan att det blev för spänt.

När jag exempelvis sjunger i passaggio ska jag spara öppningen av munnen till den högsta tonen i frasen. Jag upplever detta sätt att tänka som lite mer systematiskt, logiskt och matematiskt. När jag övar själv kan jag med denna metod lägga mer fokus på detta moment genom att i notbilden skriva in när jag ska vara "small" eller "open", som Barbara uttryckte det.

Vid "Wenn soll ich...." skulle jag sjunga mera slutet – "small", medan på "fragen" skulle jag öppna – "open". I slutet av arian sjunger jag "einmal" och på den ska jag öppna. På "nur" slutet, på "glü" öppnar jag igen.

Barbara: *It's how you prepare it. I was so lucky. I got to sing with all those people, Renné Fleming sings like this – until she has a high note and she opens up. You have to, otherwise you put out so much air in front and through the nose and that's what bring the voice to the front because you try to hold on somewhere. You just got to trust that it's going up on top of your head. Now, what basically happened was that you completely cleared out any intonation problem you used to have. Cause you used to be slightly flat, too much energy going on in throat and not enough in your body. So right now you are in pitch.*

I "Den första kyssen" påpekade Barbara återigen att jag skulle ta bort alla portamenton jag gjorde i refrängen, eftersom det blev för mycket operett. Jag skulle våga vibrera redan på första tonen och känna mer frihet i texten. Jag behövde inte alls sjunga så noggrant på alla åttondelar – Barbara menade att det snarare handlade om att känna ordens betydelse och därför kunde jag våga ha mer agogisk känsla när jag sjöng.

Barbara menar att det är så lieder ska sjungas: mer intimt och med en talad inställning. Därför fick jag under lektionen tala texten och bli medveten om var jag ska ha betoningarna under frasen. "Gråter" skulle exempelvis vara mer "ååå".

I "Warum hast du mich wachgeküsst", måste jag vibrera på varje ton. Fort men absolut inte stort! När jag gjorde detta kunde jag verkligen höra skillnaden, särskilt i efterhand då jag lyssnade på inspelningen och det lät verkligen riktigt bra! Jag nämnde för Barbara att det inte kändes som att det var ansträngande: *it's a thought*, svarade hon då. *Vibrato is a result that you stay in your body.* När jag sjunger portamento så ska jag tänka mer *a crescendo and accelerando with vibrato*, så detta gäller då när jag sjunger "und herrlich bist".

"Quando men vo" är en väldigt bra aria att använda för att öva just att tänka öppet och slutet. Jag skulle också vara noggrann med appoggiaturan. Så fort jag sjunger höga Bb i denna aria ska jag genast tillbaka till en mindre position, det som vi talade om i "Grevinnan Marizas aria". Vid det absolut sista "ti morir" behövde jag inte göra så mycket staccato.

2 april

Under denna lektion sjöng jag "Depuis le jour" och "Chi il bel sogno di Doretta", som ingår i min auditionrepertoar. Dessa var så pass färska att lektionen fokuserade mer på ren instudering av ariorna. Inspelningen från denna lektion kommer jag däremot att använda för eget framtidabruk, för att höra hur jag ska placera vokalerna liksom hur jag ska uttala orden.

Mot slutet av lektionen berättade jag kort för Barbara om mitt mål inför hösten. Om jag inte fick jobb i kören på Operan tänkte jag på något sätt hitta en försörjning. Jag skulle vilja spara pengar för att kunna använda till auditions under nästa vår och höst. Jag vill även göra konserter kontinuerligt – i bästa fall en i månaden – men också vara öppen för erbjudanden. Samtidigt tyckte jag att det var så viktigt att ha fokus på att få till en bra auditionrepertoar.

8.10. Sammanfattning av lektionerna med Barbara

Som en sammanfattning vill jag här lyfta fram de viktigaste sångliga moment som Barbara påpekat:

Vad det gäller de mera tekniska delarna, säger hon sammanfattningsvis:

- Använd spegeln. Titta på dig själv, känn efter och observera eventuella spänningar.
- Tryck absolut aldrig på med rösten – något jag tyvärr ofta gör, kanske beroende på att jag har rätt intensiv personlighet. För att hitta denna avspänning kan jag hjälpa mig själv genom att *inte* lyssna alltför mycket på min klang. Även Fleming påpekar faran om att "trycka på" i rösten, och att man istället kan föreställa sig att man serverar publiken tonen på en bricka: "...I imagined leading the tone rather than pushing it. It was helpful to visualize this process with images like serving the tone to the audience on a platter..." (Fleming, s. 66)
- Metronomen bör hädanefter bli din bästa kompis.
- När du i notbilden ser en nedåtgående melodi, tänk då genast att du just där måste hålla stödet så att du inte kollapsar eller släpper efter.
- Alla toner ska vibreras mer vertikalt och inte horisontellt. Detta är en bild som fungerar väldigt bra för just mig (kanske inte för andra sångare), och när jag tänker på detta blir mitt vibrato inte så pressat och inte heller så okontrollerat.
- Sluta med att sjunga för mycket portamento. Detta kan vara något som har tillkommit hos mig just under denna period, men det bör definitivt uppmärksammas!
- Öppna upp i höjden men stäng käken när du är i mellanläget, så att du då lättare kan fokusera på klangen och att den på så sätt bär bättre ut i rummet.

När det gäller det mentala och självkänslan underströk Barbara:

- Lita på din klang. Du behöver inte leta efter den.

- Tänk alltid, alltid, alltid att tänka på vad sången handlar om. Börja redan under instuderingsfasen tänka på detta för att underlätta för dig själv.

-Det ska vara enkelt att sjunga! KomPLICERA inte så mycket för dig själv. Egentligen handlar det om att se efter vad det är kompositören har skrivit och lufta fram detta. Svårare än så är det inte! Barbara talar ofta om att det egentligen handlar om att sångare oftare borde tänka på musiken och bättre förstå vad kompositören försöker säga med notbilden, något även Fleming påpekar vikten av:

In truth, it's the importance of the music itself, and of the work of the composer, that is the creative gift, while the role of the singer is relegated to that of *l'umile ancella*, the humble handmaid. From that perspective, singers are not artists themselves but merely interpreters of art. (Fleming 2005, s. 181)

Jag har mer och mer insett vikten av att tolka notbilden korrekt och detta har jag fått hjälp med av mina pedagoger. Detta är även något jag ännu mer och noggrant kommer arbeta med i framtiden. Då jag märkt hur bra Barbaras tillvägagångssätt har fungerat för mig kommer jag anamma detta allt mer. Men jag måste också vara väl förberedd för att underlätta arbete jag skall uträtta tillsammans med framtida instuderare, dirigenter och sångkollegor.

Jag vill hävda att jag har kommit en bit på vägen. Jag känner att jag är mer observant på vad jag behöver göra för att få bättre teknik och framförallt har jag allt dokumenterat. Jag kan läsa igen min text och bli påmind om vad jag behöver tänka på. Barbara sa på en av lektionerna att jag borde skriva en egen teknikbok, något som detta arbete kan utgöra grunden för!

Jag har lärt mig mycket tekniskt som jag kan jobba på, framför allt har jag fått bekräftat att jag tänker rätt när det gäller min klang, och att jag känner mig avspänd när klangbildningen fungerar. Jag tycker också att jag har blivit mer lugn i mig själv och mer trygg att stå på scen och vara mig själv. Eftersom jag nu blivit medveten om hur lätt jag påverkas av min omgivning försöker jag omge mig i en miljö av positiva och drivande människor – som Barbara.

Jag känner en positiv anda inför framtiden. Med rätt väg är jag övertygad om att jag kommer att livnära mig i denna bransch. Av Barbara har jag lärt mig att lita på mig själv och tillåta "det" komma. Denna tillit har kanske varit det viktigaste för mig att få av en sångpedagog som grundar sig i en inre harmoni. Dessutom har detta lett till att jag fått tillbaka lusten och tryggheten i mitt musicerande.

Redan när jag satte mig på flyget ner till Salzburg (lektionerna från 30 mars-2 april) kände jag att detta skulle bli en vemodig resa, eftersom det skulle bli mina sista lektioner med Barbara som student – även om jag naturligtvis har förhoppningen att jag även som professionell operasångerska kan fortsätta att åka ner till henne och ta lektioner. Men just när det var som tuffast vände allt och jag fick tillbaka min inspiration. Detta har jag till stor Barbara att tacka för. Jag nämnde för Barbara att jag tyckte det var så fantastiskt att ha henne som pedagog och att hon kommer att förbli en förebild när det gäller att inte bara göra sitt bästa yrkesmässigt, men att också vara en god och

hjälpssam människa. Det bästa med denna resa var att få upptäcka människan Barbara Bonney och att bli inspirerad av hennes sätt i allt hon gör.

8.11. Arbete med coacherna Lisa Fröberg och Martin Andersson

Under vårterminen 2015 hade jag förmånen att jobba med två coacher som jobbar på Operan i Göteborg, Lisa Fröberg och Martin Andersson. Lektionerna med Lisa hade dock börjat redan i december 2014 då jag kände att jag verkligen var i behov av mer instudering. Jag ville också ha en instuderare som följde mig en längre period i min karriär och jag vet att samarbetet med Lisa kommer vara en sådan kontakt och att den kommer att fortsätta även när min studietid vid HSM är över.

Redan när jag började sjunga mera på allvar 2008 fick jag möjlighet att auskultera hos Martin Andersson. Jag följde honom då i hans arbete med olika sångare. Redan då fick vi god kontakt och jag hann ta en privatlektion för honom. I våras blev det klart att Martin kunde ta emot mig som elev från skolan, då jag sammanlagt ska få fem instuderingstimmar under våren. Men det är först nu mot slutet av vårterminen 2015 som detta blivit av, eftersom jag ville vara väl förberedd. Hitintills har vi haft fyra möten och det första ägde rum 20 mars.

Eftersom jag har sjungit betydligt fler arior med Lisa än Martin så behandlar jag nedan de två arior som jag har instuderat hos dem båda. Detta för att beskriva och jämföra hur de arbetar och hur jag förvaltat den information som de givit mig.

”Quando men vo”

Lisa:

När jag sjöng ”occhi traspira” påpekade Lisa att jag sjöng lite för lågt och här behövde jag vara extra uppmärksam. Lisa var noggrann med att jag skulle sätta tonerna precis. Hon ville också att jag skulle ta mer initiativ till tempon. Hon menade också att det lät lite dovt när jag sjöng ”felice” och att det då blev lite för dramatiskt. Jag skulle tänka på att det ska vara samma placering på vokalen ”e”, både i första och sista stavelsen – d.v.s. behålla samma karaktär på vokalen.

I början av arian tyckte Lisa att jag ”blåste förbi min egen röst”, att det var för pressat. Detta kände jag igen från Barbara, som brukade säga till mig att jag skulle våga vibrera från början på tonen, men absolut inte med horisontell vibration. Det är precis detta Lisa också vill åt: att jag inte över artikulerar och att tonerna går in i varandra.

Lisa kommenterade även en mera generell aspekt av min sångaridentitet. Hon sa att det verkade som att jag hade en stor röst och att den behövde mogna tills jag hittar min sångliga identitet och därför behöver jag känna på all typ av repertoar, mer eller mindre.

Martin:

Han menade att jag behövde få in de olika tempona bättre i kroppen, för att de skulle bli mer organiska och på så sätt skapa balans mellan tempot och rubatot. Angående glidningar sade han att jag på "felice" skulle våga släppa tonen, för att kunna ta nästa ton. Han menade också att man mellan två konsonanter där det finns en vokal kan glida (ex. feli-ce), men inte i mellan ord, som exempelvis "memorie ti" - här får man inte glida! "Ed assaporo allor", jag behöver känna till när vissa konsonanter ska dubblas, som i detta fall "S" och när vissa ska vara aspirerade, som i detta ord "P". Allmänt skulle jag tänka på att ha mer tempo i dessa takter, just för att det är mer text och jag skulle göra snabbare andningar för att inte bromsa upp orkestern med mina andningar. Han menade att det är viktigt att lära in en aria med lite snabbare grundtempo eftersom jag då skulle bli friare och ha bättre marginal att spela på.

Vid rubatoställena fanns det en risk för att jag blev för långsam och detta skulle jag se upp med. Det svåra var att man först måste driva framåt och sedan hålla tillbaka! Detta skulle jag tänka på hela tiden.

Jag skulle även vara mer medveten om vilka ord som var viktiga, som exempelvis "la belleza mia"... "mia" behövde inte vara så starkt, det var "belleza" som var viktigare. Martin sa också: *Bry dig inte om att det ska vara ett piano på sista tonen, få tempo i slutet och häng inte för länge på den tonen.* Jag fick även flera anvisningar om accenter och konsonanter som behövdes betonas.

"Heia in den Bergen ist mein Heimatland"**Lisa:**

Håll ut tonerna så som de står, var noggrann med åttondelarna, sa Lisa. Andra leden av diftonger – som i "Scheu" och "Edelweiss" – skulle jag vänta med tills så sent som möjligt. Det var viktigt att göra helnoterna levande, så att de inte blev för platta. Jag skulle även se upp med för många glidningar och portamenton.

Lisa var mycket noggrann med att jag skulle komma in rätt och att hitta klangen, klinga på tonerna vid "...dort wo rings.."

Vi övade långsamt på den snabba delen av texten "Wenn ein sieben", och då blev det mycket klarare klang på de låga tonerna. Lisa var vid "sich in dich verlibt" noggrann med att behålla klangen även när det är en kvartintervalls skillnad mellan tonerna och lägga lika mycket fokus på de låga respektive höga tonerna. Jag kom fram till att när jag har vokalerna "E" och "A" så kan jag ha en kvalitet av vokalen "I". Lisa tyckte även att jag kunde öva detta med "jajajaja", eller bara på "iuiuiuu", fast med fokus på att varje ton hade samma kvalitet och att den klingade på samma ställe i munpositionen. Vi övade noggrant och långsamt. Hon krävde även att alla konsonanter även klingade så som vokalerna.

Lisa sa också att jag borde stanna upp när jag kände att jag började tappa stödet och klangen på så vis föll. En teknik innebar att sjunga endast den enskilda problematiska tonen och lyssna på mig själv. Jag skulle känna efter vad det var som var bra och försöka klura ut hur jag skulle kunna få tonen att

klinga med tanke på förbindelsen med föregående ton. Därför skulle jag förbereda redan föregående ton. När jag sjöng "mein Mann" behövde jag förbereda "mein" för att få till ett bra "Mann". Hon uppmärksammade de toner hon upplevde att jag sjöng väldigt bra: *Varje gång du övar ska du inte nöja dig med vad som helst, utan bibehålla just den här kvaliteten, som den ton du sjöng nyss!*

När jag sjöng den sista delen av arian som det är en "lalala"-text på, sa Lisa: *Åh, wow, så bra, denna kvalitet ska du ha varje gång du övar!*

Martin:

Jag behövde jämna ut i början. Det kan bli lätt en "hög stark ton" och därför behöver jag förbereda och klinga på den låga tonen först. Jag kan hjälpa mig själv här genom att göra ett crescendo mellan första och andra tonen, i detta fall från tvåstrukna C till F. Här kom jag att tänka på något Barbara sagt: *It's always the preparation of the highest tone that matters!*

Sedan skulle jag hålla ut tonen till sitt exakta värde, dvs vara noggrann med halvnoten. Texten skulle kunna bli mer intensiv men innerlig, som vid exempelvis "Bergen och Heimatland". Martin sa: *När du har sjungit "Heia, Heia", har du förmedlat ett budskap och i "in den Bergen ist mein Heimatland" behöver du visa hur detta uppfyller dig.*

Vid exempelvis "Hoch dort oben" skulle jag tänka på de accenter som står. Martin var väldigt noga med att jag skulle sjunga det som står noterat och göra detta övertygande. När det exempelvis står "rit." i noterna, som när jag sjunger "dort wo rings um glitzern", då talade Martin om hur jag kunde förbereda detta ritardando genom att göra en liten accent och stanna upp i tempot på de sista två tonerna. När jag nämner att jag har svårt med min skarv, sa Martin: *Försök att se det från ett annat håll, det handlar om att hitta berättelser i texten och musiken".* Han tyckte även att mitt glissando på "wo scheu", absolut inte behövdes.

Sedan arbetade vi med den snabba delen, som att det skulle vara mer glottis på "ein" i "wenn ein", och på "in" "sich in" liksom på "ihr" i "sie ihr". Han ville också ha tydligare uttal av "Herz dir gibt" och att jag skulle se upp så att jag inte lade in en onödig vokal mellan "d" och "r" i "andres" vid "andres Schätzelein". Jag skulle vara tydlig med accenten på: "bleiben" och "verschreiben", "Himmel" och "Hölle".

Under lektionen jobbade vi väldigt mycket med rätt uttal vilket jag senare kände tröttade ut min röst.

8.12. Sammanfattning av arbetet med coacherna

Jag har en bit kvar på vägen att se var min röst leder mig repertoarmässigt och när det gäller att befästa min sångaridentitet. Kanske är det som Lisa Fröberg säger *det känns som att du behöver växa i din röst, för den är nog större än du tror. Därför tar det lite längre tid att hitta repertoaren.*

Det jag har lärt mig av Lisa och Martin är att jag ständigt behöver analysera texten mer noggrant liksom rytmen och fraseringen. Båda de har varit noga med att jag ska se efter vad som egentligen

står i noterna och att jag sjunger enligt notbilden, något som även Barbara uppmärksammade mig på.

Det intensiva arbetet med coacherna har påvisat vad jag behöver jobba med. Nu tycker jag mig förstå vilka dessa områden är och jag har utvecklat min egna läroprocess genom att analysera lektionerna en kort tid efteråt. Till min hjälp har jag spelat in mig själv för att direkt efteråt lyssna på inspelningen för att höra vad exakt jag behöver utveckla/ändra eller lägga till.

Lisa har framförallt lärt mig att jag behöver denna noggrannhet och att min röst kräver denna sorts disciplin. Hon menar att jag är på god väg och att jag har utvecklats enormt sedan vårt samarbete i december. Med alla medel jag har fått av respektive pedagog kommer tiden och min personliga disciplin att göra så att jag når mitt mål – att bli professionell operasångerska!



9. Två oväntade händelser 23 och 30 april

23 april

När jag inte har haft lektioner med Mira på länge, har jag – kanske instinktivt – sökt annan inspiration. Eftersom föreställningen behövde en bra affisch, bad jag en vän hjälpa mig med att fotografera mig som tiggerska i offentligheten, för att använda bilden på affischen. Men jag ville också ta reda på hur det kändes att själv sitta där med pappmuggen.

Denna dag kom att påverka hela min uppfattning om tiggeri. Under 30 minuter fick jag uppleva hur en tiggerska kan känna sig när hon för första gången tar fram sin kopp och måste tigga för att överleva. Vi började med att jag ställde mig utanför skolan. Sedan gick vi mot stadsteatern, biblioteket, bio, vid avenyns ”7eleven” och avslutade fotosessionen vid Coop forum. När jag ställde mig vid huvudentrén för att tigga, märkte jag att det redan fanns en tiggare där. Han var dock lite skymd, eftersom han satt nedanför mig på andra sidan. Efter att jag hade stått på min plats i två minuter skrek han åt mig att flytta på mig. Han ville hävda att det var hans plats.

Fotografen sa att ”vi borde få till några bilder till så att jag har lite olika situationer”. ”Ja, jag gör det, kör på”, sa jag. Så jag sträckte fram koppen och gick fram till olika förbipasserande i olika åldrar och sa ”hej hej”. Vissa tittade ömsint på mig, andra hade så bråttom så att de slängde en eller två blickar, några skakade på huvudet och gick vidare.

Lite längre bort kom en grupp på fyra-fem tjejer. Jag gick fram till en av dem och sa mitt ”hej hej”. Då sa hon ganska högt till sina kompisar: ”Det här är det värsta jag vet”.

Jag kände mig i den stunden som meningslös människa och undrade: ”Är det verkligen så här det känns?”. Resten av dagen kom att präglas av denna upplevelse av att vara helt värdelös.

30 april

"More than 3 milion Romanians are working abroad, trying to make a better life for their children. Unfortunately, the children are left behind". Så löd en del av texten till Rumäniens bidrag till Eurovision Song Contest, och jag råkade höra detta redan på morgonen. Att starta dagen med detta budskap med vetskap om att Sverige funderar på att införa förbud mot tiggare, gav mig en stark känsla.

Senare: jag har handlat på Willys, och har en 5-krona i springan i kundvagnen. När jag kommer ut ur mataffären sitter en äldre gumma, i liknande ålder som min mormor, därutanför. Jag lastar av varorna i bilen och ställer tillbaka vagnen, tar ut 5 kronan ur vagnen och går mot gumman. De sista två meterna växer mina känslor. Då tar hon fram koppen och skakar den. När jag lägger i femkronan skramlar det knappt, som om hon bara hade två mynt i koppen. Hon ler mot mig med det finaste, bredaste leende jag fått på länge av en främmande människa. Sådan kärlek i blicken. Som när en mormor ler mot sitt barnbarn. Jag vänder mig om, fort, så att hon inte ser när jag gråter.

När detta projekt började utformas, hade jag ingen tanke på att det skulle bli så här känslösamt och personligt. Min familj hade tur den där gången, när många bosnier fick komma till Sverige och utvecklas, studera och att få jobb.

10. Slutdiskussion: Avslutande föreställningar av *Mitt hem – en väg tillbaka* och min vokaltekniska utveckling



Nu när jag ser tillbaka på min resa under dessa två år, anser jag att projektet med föreställningen *Mitt hem – en väg tillbaka* varit det mest utvecklande under mina masterstudier.

Jag avslutade vårterminen med att göra tre föreställningar den 7 och 8 maj. De båda händelser som beskrivits ovan gjorde att jag höll ett bättre fokus på historien under de avslutande tre föreställningarna, än när jag gjorde del redovisningen i december. Jag tror alltså att även ett mindre researcharbete som det jag gjorde den 23 och 30 april var värdefullt. Som professionell sångerska behöver man kanske ibland utsätta sig för situationer så att man bättre förstår rollen man spelar.

Med andra ord kände jag mig så säker på mitt agerande och var inte alls nervös för att Mira och jag inte hade setts på länge. Vi hade dessutom redan en stark plattform för föreställningen. Mira nämnde att jag inte behövde jobba alltför mycket sceniskt utan att väldigt mycket skulle hända om jag tillät mig vara spontan i situationen – naturligtvis under förutsättning att jag har ungefärliga riktningar färdiga och utan att det skulle påverka rösten eller sångtekniken.

Avslutningsvis vill jag diskutera min sångtekniska utveckling i relation till föreställningens repertoar. Det som jag tidigare har skrivit åtskilligt om handlar om mitt passagio, övergången där det har varit svårt att hitta den rätta och naturliga klangen, särskilt vid vokalerna A och E. Det som har blivit bättre är att jag numera är mera medveten om när dessa vokaler står i noterna, men denna problematik har också öppnat upp mitt gehör när det gäller tonhöjd. Jag skulle vilja påstå att denna medvetenhet har gjort att min precision och tonsäkerhet har blivit betydligt bättre. När jag skriver "bättre", menar jag att jag kontrollerar passagiot och gehöret genom att ge mer luft på stämbanden, med hjälp av stödet.

Det andra problemet som jag har genomgående behandlat är att jag ofta haft svårt att kontrollera stödet när jag har haft en nedåtgående rörelse i melodin. Då jag ofta har säckat ihop på slutet av frasen och inte riktigt burit fram de noterna eller vibrerat tillräckligt eller fått fram den tonkvalitet som jag egentligen behöver för att de skulle komma fram.

Ett tredje problemområde har gällt tonhöjden. Både Barbara och Bosse påpekade att jag ibland var låg i intonationen. Den enda anledningen till det var bara att jag använde stödet fel, med för lite energi. Detta märkte jag särskilt mycket under min första föreställning den 7 maj, kl 12:15. När jag hade sjungit hela min första del – före duetten – var jag ganska trött och andfådd. När jag skulle sjunga duetten hörde jag själv och kände tydligt i kroppen att jag inte orkade få till stödet. Kroppen orkade inte bära och då blev jag låg i intonationen. Jag uppmärksammade detta och hade bättre kontroll på stödet under de andra föreställningarna.

”Under Vintergatan” har varit väldigt svår att arbeta med och att framföra. Lisa och Martin har sagt åt mig att jag ska sjunga mycket mer rytmiskt och inte komma för sent i fraserna. På genrepet, det vill säga onsdagen den 6 maj, bad jag min coach Lisa lyssna noggrant, och hon nämnde just då att jag återigen tryckte på för hårt med rösten. Detta är en svårighet som har varit generell för mig, nämligen att jag tycks ha svårt att luta mig tillbaka och låta musiken tala för sig själv. Efter första föreställningen sa hon dock att hon var imponerad över min professionalism och jag tolkade detta som att det blivit bättre.

”Höre ich Zigeunergeigen” har jag egentligen inte haft så mycket svårigheter med, utöver att jag har lärt mig att texta tyska språket så korrekt och tydligt som möjligt, med alla konsonanter på plats.

”Den första kyssen” har pendlat väldigt mycket i tolkningen. Jag har haft flera olika versioner av denna romans, bl.a. en där jag textar väldigt mycket och en där jag mumlar igenom texten och gör flera olika rubaton, ibland i kombination med alltför många glidningar än vad som är stilmässigt lämpligt. Men Lisa har varit noggrann med att skala bort mycket av detta, och jag tyckte att jag till slut åstadkom en jämn flödande legatobåge med exakt den nyans som står i noterna. Längre hade jag problem med att hitta de sista kromatiska tonerna vid orden ”ögat bort”. Detta berodde dock egentligen inte om vokala problem, utan om att jag helt behövde fokusera mer på just det stället!

I ”Warum hast du mich wachgeküsst!?” hade jag från början haft lite svårt att hitta en klingande ton i mellanläget, men under de senaste månadernas arbete har rösten växt och jag kunde få fram de nyanser jag ville ha till de sista föreställningarna.

I ”Pan”, var det tydligt att vokalen ”ö” behövde bearbetas. Den har alltid varit alltför öppen, och jag misstänker att det måste bero på att jag fastnade i min användning av östgötskans öppna ”Ö” när jag bodde i Norrköping. Därför lyckades jag inte riktigt få till den ljusa, främre ”ö”-klangen. I ”Pan” har det inte heller varit så lätt att få till den musikaliska fraseringen. Men när jag fick till den rätta känslan för sången, då tyckte jag även att det blev mycket lättare att musicera. När Lisa påminde mig om att inte trycka med rösten blev det också lättare att få fram nyanserna.

I ”Vilja lied”, har jag kämpat så mycket med att hitta den naturliga klangen! Jag har säkert minst tio olika versioner av sången: allt ifrån en tolkning med flickig, ljus klang till en mörk tantklang som fastnade väldigt långt bak i halsen. Arbetet med denna aria har jag fått ut mest utav sångtekniskt. Under min vistelse hos Barbara i april lyckades jag till slut hitta min naturliga klang, och kunde hålla

den genom hela arian. Sedan har jag lärt mig av både Bosse och Barbara hur man på olika sätt kan sjunga en väldigt svag ton i höjden: ett sätt är att sjunga på luften, att man pyser ut luften på höga tonen, men med ett aktivt stöd. Det andra är att man tänker på vad det är man vill säga med frasen. Jag har använt båda sätten och jag har lekt lite med just detta under föreställningarna, men även till andra arior har jag använt detta tänkande, som exempelvis slutet på "Warum hast du mich wachgeküsst?!".

"Jag längtar dig" har på ett sätt också varit en av de svåraste sångerna, vilket de svenska romanserna överlag varit för mig. Agogiken i musiken har varit svår att hitta och jag har oftast sjungit alltför hårt i denna sång. Den är endast ca 1 min och 20 sek kort, men ofta har jag varit helt slut efter att ha sjungit den. Till de senare föreställningarna fick jag dock till en mjukare variant och jag upplevde inte alla de svårigheter som jag hade kämpat med så länge.

"Heia, heia, in den Bergen ist mein Heimatland" blev den enda aria som jag lade till i de senare föreställningarna. "Klänge der Heimatland" som jag hade som sista nummer i december redovisningen fick utgå. Under den sista instuderingslektionen med Martin sa han att han tyckte att just denna aria var alltför tung, och bekräftade därmed min magkänsla. Tillsammans med Lisa tog jag därför beslutet att byta ut den en vecka före föreställningen. Detta var ett klokt val, tycker jag nu. Eftersom jag hade jobbat så mycket med "Heia, heia, in den Bergen ist mein Heimatland" både med Lisa och Martin, upplevde jag att jag behärskade den väl. Det som jag har lärt mig är att jag kan "leka" lite mer med nyanser på denna aria. Annars har jag haft den rätta känslan för arian och därför har den verkligen passat mig.

"Dummer, dummer Reiter" och "Lippen schweigen" var duetter som jag hade jobbat minst med, men som fungerade riktigt bra. När jag började studera in de var jag i princip "färdig" med min naturliga klang och jag hade förstått hur jag skulle placera rösten. Det enda som jag jobbade med coacherna var detaljer kring textning och någon enstaka röstplacering.

När jag återigen tittade på delredovisningen på video i februari, märkte jag att viss scenisk rekvisita inte fungerade så bra. Tydligast var detta under "Höre ich Zigeunergeigen", när jag använde mig utav en flaska. Jag nämnde detta för Mira när vi jobbade inför min föreställning 7-8 maj, och hon instämde och bejakade att jag tog bort det som inte kändes naturligt för mig. Jag tyckte att jag började förstå mina sceniska impulser bättre genom det sceniska arbetet och tog mig därför friheten att regissera mig själv i flera arior än bara den ovan nämnda. Jag tog mer ansvar för mina impulser och det jag såg och kände på scen.

Jag nämnde ovan (s. 14) att Mira talade med mig om att hålla fokus. Detta etablerades i mitt tänkesätt vilket jag bearbetat under de gångna månaderna. När jag väl skulle ha föreställning så sa Mira till mig: *jag ser i din blick hur fokuserad du är, detta är jättebra!*

En vecka innan föreställningen kom jag på en annan metod som en väninna som är operasångerska, tipsade mig om. Det var att spela in mig själv när jag övar. Jag valde konkret att spela in fras efter fras, så att jag på ett sätt sparade rösten och aktiverade mitt gehör. Jag anser att detta är en väldigt effektiv metod eftersom man samtidigt övar både sångkondition och gehör.

Bosses och Barbaras sångteknik har fått mig att slappna av i förhållande till prestationskraven och att hela tiden vilja för mycket med min sång. De har varit konsekventa med att säga till mig "lita på det,

du har det" väldigt ofta. Av den anledningen har jag även börjat "luta mig tillbaka", och med det menar jag bokstavligt: luta mig tillbaka när jag sjunger, att inte hela tiden vilja ge till publiken, utan att bildligt låta de "komma till mig".

En sista gång vill jag återkomma till ett viktigt moment: den "naturliga klangen", som både Barbara och Bosse talar om. De har båda påpekat att jag helt enkelt ska våga slappna av i käken, varken trycka med stödet eller sjunga för starkt – inte trycka på klangen. Detta bär jag ständigt med mig.

Denna sista och betydande termin har jag haft lärare från olika håll. Jag tycker att jag lyckades till föreställningen få ihop all denna kunskap och göra den till min egen. Som Renée Fleming säger:

You finally have to learn to pull all the different kinds of teaching and training and coaching together on your own, so that your voice and body and technique form a sound that is consistent and solid. It sounds simple enough, but it took me forever to achieve. (Fleming 2005, s.61)

Avslutningsvis tycker jag mig nu ha erövat de verktyg som jag kommer att ha nytta av som professionell operasångerska.

Avslutningsvis får den kloka och passionerade Renée Fleming sammanfatta min tid på skolan och allt som jag har lärt mig hitintills: "After all this effort, I'm confident now that I know what I'm doing and I have the tools to maintain my voice". (Fleming 2005, s. 61)

Sammanfattning

I mitt arbete bearbetar jag utvecklingen av sångteknik och hur den kom att påverka mig främst under mitt konstnärliga projektarbete "Mitt hem – en väg tillbaka" med regissören Mira Bartov. Under utbildningen har jag mött olika instuderare/ coacher och sångpedagoger som har betytt mycket för att jag ska hitta till min sångidentitet. Jag diskuterar och analyserar i detta arbete utifrån min process dagbok som har förts kontinuerligt under arbetets gång och med de metoder (ljudupptagning och videofilmning) kommit fram till vilka verktyg jag använder för att utvecklas på bästa sätt.

Min avsikt med detta arbete har varit att jag i framtiden ska kunna använda detta arbete och de olika typer av dokumentation jag använt mig av både i övningsrummet så som på scen. Jag uppmärksammar mina styrkor och svagheter och med pedagogernas hjälp anpassar de sångteknikövningar samt mentala inställningar för att dessa egenskaper ska kunna bearbetas på ett adekvat sätt.

Jag har valt att referera till boken: *The inner voice – the making of a singer* av Renée Fleming vilken jag har funnit likheter med mig själv i med de beskrivelser hon har i sin bok både på ett sångligt och musikaliskt plan. Valet att endast använda denna bok som utgångspunkt i arbetet har varit för att den sätter ord på mycket av mina erfarenheter och tillvägagångsätt som jag kan relatera till. Denna bok har varit formulerad på ett sätt att även andra kan ta del utav de iakttagelser och tips författaren skriver om.

I detta arbete kommer man läsa om hur olika pedagoger närmar sig min musikalitet och till stor del fokus och slutmål med mitt projektarbete ovan nämnt.

Den största delen i detta arbete har handlat om att hitta den *naturliga klangen* som ligger som grund för sångidentiteten. Därmed handlar mitt arbete om min individuella process och är inte ett analytiskt, problematiserande arbete.

Referenslista

Fleming, Renée: *The inner voice - The making of a singer*. The Penguin group, New York, 1994

Nilsson, Birgit: *La Nilsson*. Bonnier förlag, 1995

Videoklipp: Anna Netrebko, "Quando men vo", 7 april 2015

<https://www.youtube.com/watch?v=uZzC6e6lCY>

Bilaga 1

Mitt hem – en väg tillbaka, finns redigerad som en dokumentation på Youtube - länken:

<https://www.youtube.com/watch?v=yRykHIXf7z8>

Den finns även tillgänglig på Högskolan för scen och musik som DVD- form, var god att kontakta då Monica Danielsson, studierektor för operainriktningen.

Bilaga 2

YAT-TEKNIK

Har två viktiga riktningar:

DIRECT En riktning

FLEXIBLE Har alla riktningar

STRONG

PUNCHING

Direct

PUNCHING har alltid och bara en riktning.
Strong, Direkt, Quick

SLASHING

Flexible

Samma som PUNCHING.
(en hysterisk person, kan vara en som kanske slår mig)

PRESSING

Direct

Strong, Sustained (tillbakahållande, återhållet) kan vara utåt eller inåt riktad.
Pressar något ifrån eller dra mot dig själv.
Har en riktning.

WRINGING

Flexible

Lite häxlikt och ändrar färg i rösten, demonliknelse. Den har olika riktningar.

Den är STRONG, SUSSTAINED men rör sig i olika riktningar.

Du kan tänka att du går igenom lera. Atmosfären är bara luft, om vi inte bestämmer oss vad det är för motstånd. Annars hamnar vi i naturligt tempo och operan är inte det.

LIGHT

GLIDING

Direct

Light, Direct, Sustained.

Jämt tempo, det finns inget som rubbar, allt är i ett.

FLOATING

Flexible

Flummig, påtänd, jämn, mycket vatten i den, men är lite överallt, den har inte riktning.

(Marilyn Monroe)

DABBING

Direct

Light, Quick, manipulerande, skrämmande person som är kontrollerande, som håller ett jämt tempo.

FLIPPING

Flexible

Såpbubblor, typ tonårsförälskelse

Att tänka på vid användning av YAT-tekniken

- Använda sångrösten mer i tal

SLASHING & RINGING

- FÖRSIKTIG I RÖSTEN, så du inte pressar

PUNCHING

- ABCD...talande alfabet: När jag skulle få styrka i rösten, så kunde jag lätt strypa rösten vid PUNCHING, istället för att använda kraften i rösten. För att separera säg först alfabetet och sen rörelsen (blev lättare att dela upp den).

FLOATING, personlighet som finns överallt

- Shadowmoves är sådana kroppsrörelser vi inte tänker på. När vi bygger karaktär då ska vi få in shadowmoves.

De fyra elementen

Vatten

Luft

Eld

Jord

Människor har vissa element naturligt, men Yat menade att de element vi saknar kan vi jobba till de så de blir en del av oss. Lana måste jobba på att få publiken inåt.

Glöm inte också lägga in dessa moment i alla pauser, där ingen sång står skriven i musiken.

INSTUDERING AV ARIOR

Verktyg för att hitta viljor och hur jag ska konkret jobba för att hitta de när jag för första gången studerar dessa.

- VAD VILL DU
- HUR FÖRSÖKER DU FÅ DET DU VILL HA (försöker du döda honom/förföra/provocera/)

Ju fler av dessa "färger" jag försöker använda desto mer uttryck kommer i rösten.

- Var i rummet befinner du dig och vad finns där? Vilken miljö är du i när du sjunger arian?
- HITTA MINST 3 EGENSKAPER hos karaktären exempelvis; naiv, bortskämd, beslutsam. Jobba vidare då;

NAIV- DAGDRÖMMER- HYPNOTISERANDE MOT SIG SJÄLV

BORTSKÄMD- MANIPULATIVT- MANIPULERA

BESLUTSAM- TROTTA- ATT HOTA (SKRÄMMA)

Bilaga 3

5 sinnen - Mira Bartov

Miljö: 10 juni. Götaplatsen, sitter högst upp på höjden ..har säkert 5 m ned till marken.
Ca13.30

SYN: Hus, byggnader, lägenheter, fontän, lagom mycket folk som är lättklädda pga värmen, bilar passerar, träden med blommor, café utomhus, parkbänkar, trappor, cyklister, soptunnor, spårvagn som kör förbi, hustak, övergångsställen, busshållplats, trafik signal, flaggstång, flaggor, vägskyltar, barnvagnar, utedasstoletter, fönster, parasoller, mindre staty, affisch, gitarrfodral, hund.

HÖRSEL: Ungdomar ropar till varandra och småbråkar. Det brummar i borrharna vid stadsteatern, koppar rasslar från caféet. Bussen surrar med motorn. En lastbil kör i ännu starkare ljud. Människor småpratar med varandra. Småskrattar, hörs från caféet. Ventilationen från Konstmuseet ljuder. Måsen ljuder svagt i fjärran. Ljudet av borren hörs mer i omgångar. Kort ljud av ett larm från en bil. Biltutande lite avlägset.

KÄNSEL: Behaglig känsla med välbehag, lust att somna.

SMAK: Mättad smak.

DOFT: Vinden pirrar, frisk ljummen lukt. Vill ha en glass i handen. Doftar till en matlukt.

Miljö: 2 juli. Düsseldorf Airport. I väntan på byte av flyg. Sitter på café på Starbucks med överblick av centrala delen av flygplatsen. Ca 13.30

SYN: Cafээр, träd, hiss, stora affischer (olika reseagenturer), stor widescreen med flygtider, övervakningskamera, klocka, soptunnor i olika färger (söta och små), rulltrappor, stora pelare.

HÖRSEL: Barn rop, dörrar som stängs från caféet, koppar/glas skramlar, folk som pratar, ventilation i bakgrunden som endast hörs om man blundar. Dörrar öppnas och det gnistrar, en röst som informerar via högtalare, bakgrunds jazzmusik ur köket i caféet (nästan som en telefon signal, återkommande). Någon kör in vagnen så det skramlar. Svensktalande fyra unga tjejer gör att jag hör ibland orden mycket tydligare än tyska mumlet. Mjölkskums ljud hörs från köket.

KÄNSEL: Våldigt trött och har lust att lägga mig, men det är inte alls mycket folk omkring och det gör att jag utan problem kan njuta av min egen tillvaro.

DOFT: Luktas som nygjord macka, plötsligt blandas doften med min egen parfym som är en stark söt somnardoft.

SMAK: Har just nu en söt kaffe smak i munnen, pga. att jag drack en kaffe macchiato.

Bilaga 4

”SILENT SONATA” med Mira, 26 mars

En fras i taget. Säg den högt och när du har sagt den, så gör du rörelsen (berätta den med kroppen).

Tänk på att vara fri, inte logisk, men det du ska tänka på när du säger texten/frasen är att tänka främst på musiken.

Alltså: du talar texten i den rytm som det är skrivet i (det kommer att hjälpa dig finna rörelsen).

TALA TEXTEN (Rytmskt, musikaliskt och en fras i taget). När texten är på ett främmande språk, då talar jag texten på original språket och sedan direkt den översatta texten!

HITTA RÖRELSEN- SJUNG I HUVUDET (Sjung i huvudet texten och tänk på att göra rörelsen så enkel och tydlig så att det blir lätt att komma ihåg den). Om du känner att rörelsen blir fel till just den texten, experimentera vidare då och hitta en bättre. Rörelsen kan vara hur liten eller stor som helst, det kan exempelvis vara ”bara” en blick och det viktigaste är att det betyder något för mig, så att det inte blir tomt. Rörelsen ska kunna tala, så att den inte blir betydelselös. Jag kan också välja hur många rörelser jag vill göra, det kan vara så att den rörelsen sträcker sig över en hel fras, allt beror på texten. Detta kan jag variera mig fram till. När jag tycker att det är för svårt med texten eller att jag inte hittar eller förstår betydelsen då kan jag slå ihop rörelsen så att den blir en lång fras, exempelvis. Bra att tänka på är även kontrasten i att inte få för mycket rörelse, d.v.s., har jag haft många rörelser i frasen innan, då kan det vara bra att nästa fras har mindre rörelser, samtidigt som jag ska tajma min musikaliska fras. Varje rörelse måste följa frasen och kan även vara olika variation storleken på rörelsen. MEN börja alltid rörelsen MAXIMALT, för att sedan ta ner den och göra den mindre. Om du inte kan hålla det i minnet, då är det inte rätt rörelse, för då talar det inte om för dig det som den borde göra. Exempel: det finns kanske 1000 sätt att omfamna, men vilket av de sätten passar dig? Om det är fel, då är det bra indikation på att man har valt fel rörelse. Det ska vara så pass enkelt att jag kommer ihåg den.)

TYST SONAT- när jag har kommit igenom hela sången från steg 1 och 2, då gör jag den bara som en dans, sätter ihop rörelserna fast med att sjunga sången i huvudet.

RÖRELSE OCH SÅNG, sätta ihop allt.

Du ska kunna göra en tyst variant "silent sonata". Helt tyst, bara rörelsen, sedan sång med rörelse. Det blir en musikalitet i kroppen, det blir bra fraserings, förståelse för text, hur man kommunicerar. Får så mycket gratis av detta.

TIPS: att tänka på under arbetets gång:

Kontraster- mellan stora och små rörelser.

Hitta de viktiga orden i arian/sången.

En rörelse går över till nästa. Alltså, stanna upp i den nuvarande rörelse och tänk på hur den rörelsen kan gå vidare till nästa.

Bilaga 5

Hans och Greta – en kort intervju om operasångarens yrkesroll

Under min lektion, **den 6 oktober** tog jag med Mira upp vilka ideér hon hade kring de frågor som jag tänkte ställa under min auskultation för Hans och Greta. Detta var en roll jag tänkte studera in, även om så inte blev fallet till slut.

De frågor jag använde blev till slut:

- **Hur förbereder du dig inför en roll?**
Text först/musik sedan? Lyssnar du på youtube, tittar på dvd? Läser du om den historiska bakgrunden? I vilket skede träffar du pianisten? Har du gjort rollen förut? Hur mycket påverkas du av en tolkning som du eventuellt har sett?
- **Hur mycket kan du känna igen dig själv i rollen?**
- **Har du någon rutin inför en föreställning?**
- **Vad är det svåraste med hela yrkesrollen?**

Jag började 14 oktober auskultera vid Göteborgsoperans arbete med *Hans och Greta*. Syftet med denna auskultation var att jag skulle lära mig rollen Greta, men allteftersom tiden gick insåg jag att jag hade mycket annat att göra på skolan, så jag valde att vara öppen och ta emot de intryck jag fick i stunden. Jag var därför observant på sådant jag ansåg mig kunna ha nytta av om jag i framtiden skulle få medverka i en liknande professionell uppsättning.

Efter nio dagars auskultation förstod jag vilken professionalism det fanns på Göteborgsoperan: sångarna var väl förberedda, aktiva och fulla av energi och klagade sällan. Regissören och dirigenten var tålmodiga samtidigt som de jobbade koncist och konkret. Att sitta och titta utifrån var som att begrunda och se sig själv i en liknande situation och komma ihåg vad som är viktigast: att kunna sina insatser, utan- och innantill (det hjälper oerhört om man även kan motspelarens), ha tålmod när det är andra som repeterar eller när andra motspelare får instruktioner. Jag såg väldigt tydligt att de äldre sångare betedde sig mera tryggt i den bemärkelsen att de tog lite mer plats och var mer högljudda när de talade. Det är kanske inte så konstigt i och med att de har varit i huset mycket länge. Samtidigt kändes det viktigt att som nykomling vågade ta plats, utan att vara för kaxig. Jag tror på ordfrasen "fake it till you make it". Att inte visa sig vara osäker skapar en professionell bild av en själv och skapar trygghet hos dem jobbar omkring en. Jag skriver om detta då jag hörde en

kommentar "jag vet inte om jag får, du kanske blir arg". Som sagt, det gäller att behålla sin värdighet.

Min auskultation födde en stark vilja hos mig att själv komma vidare med min sång. Jag ser nu bara fram emot att få se föreställningen i sin helhet så att jag kan se hur sångarnas energi skiftar från repetitions period till föreställnings period.

Jag hann även med att intervjua Greta (Elisabeth Meyer) inför hennes förberedelser. Jag använde de frågor som finns med ovan.

Hur förbereder du dig inför en roll?

(Text först/musik sedan? Lyssnar du på youtube, tittar på dvd? Läser du om bakgrunden? I vilket skede träffar du pianisten? Har du gjort rollen förut? Hur mycket påverkas du av en tolkning som du eventuellt har sett?)

Det första jag gör, när jag får partituret är att markera med en gul markör för att få överblick över hur mycket jag har att sjunga. Sedan läser jag texten och är det på annat språk så översätter jag så att jag lär mig det samtidigt. Jag måste översätta själv, jag kan inte ta någon annans för när jag skriver in det så kommer jag liksom ihåg det och jag skriver in det direkt i noterna. Efter det, så brukar jag lyssna på en inspelning som jag tycker är bra, men det är en risk att jag lyssnar för mycket på en dålig inspelning så kan det sätta sig eftersom jag har bra öra. Efter det sätter jag mig vid pianot och spelar min stämman, men exempelvis som med Greta så finns det ingen svensk inspelning och då lyssnar jag bara igenom för att få ett hum om hur det låter. Därefter sjunger jag på vokalis och därefter lägger på text. Som frilans måste man ju betala för instudering och då brukar jag ta det vid ett så sent skede då jag kan det väldigt väl. Denna roll lärde jag in på tre veckor och detta var på grund av att jag hade mycket annat innan, men jag funderar som bäst vid lite tidspress.

När jag gick på skolan studerade jag Donna Anna i ett år, men det är en annan grej, för när man går på skolan så har man mer tid och fler instuderingar så att det fungerar på ett annat sätt nu när man jobbar professionellt. Jag gillar när jag har den pressen för då disciplinerar jag mig och utnyttjar min arbetstid under dagen mer effektivt.

Jag kollar på Dvd väldigt sent i min instudering och jag gillar att jämföra olika inspelningar. Jag tror att man påverkas ganska mycket av att titta på en inspelning och just därför gör jag det så sent som möjligt.

Jag läser om bakgrunden också i ett tidigt skede, får jag en förfrågan om en roll så går jag in på internet och läser på "imslp" och tittar igenom rollen hur den ser ut.

Hur mycket kan du känna igen dig själv i rollen?

Nu har jag haft tur att få roller som är lite som mig, Pamina, och det här som kommer också från mig, jag är så där busig och jag älskar att göra gymnastik så att det passar mig väldigt

bra. Men jag brukar alltid hitta det äkta i en roll, jag älskar verkligen teater och för att få bra skådespel är när det är så äkta som möjligt. Jag ska inte försöka agera, jag SKA agera, inte försöka verka, utan mer KÄNNA känslan själv.

Har du en rutin inför en föreställning?

Jag brukar vara på plats i god tid, jag brukar gå på yoga eller något sådant under dagen, jag vill helst ha mask innan jag värmer upp om det går. Sedan äta, men inte alltför nära inpå föreställningen. Jag är inte för tixig eller nojig men jag brukar vara för mig själv, men inga direkta "måsten".

Vad är det svåraste med hela yrkesrollen?

Ensamheten. Jag gillar vardag, regelbundna tider. Jag är väldigt disciplinerad och gillar schema och struktur och det går inte riktigt ihop med detta yrke och det har jag svårt med. Att det krävs mycket av en, man blir ganska trött av att springa runt så här varenda dag. Detta extrema från att det är mycket att göra till ingenting. Jag är ung och jag behöver inte ta hänsyn till någon och då kan jag passa på, men jag kan inte säga att jag vill göra detta hela livet.

