

## Konstnärligt utvecklingsprojekt

### Kvinnorollen och mansrollen i opera – då och nu/ Lucia möter Pajazzo

Redovisning av den konstnärliga gestaltningen har skett i form av tre musikdramatiska redovisningar/föreställningar i Jacobsonteatern, Högskolan för scen och musik 2010 10 12-14. En dvd-inspelning i från den sista redovisningen finns att tillgå på GUPEA tillsammans med denna rapport.

**”För att möta ny publik måste vi envist ifrågasätta, ompröva och förnya traditionen och ställa nya frågor om operagestaltning både sång- och spelmässigt. Vi behöver dessutom modet att lösa upp genrehierarkier, när det gäller sång och skådespeleri. Under många år som operautbildare har jag bland annat inspirerats av den ryske teatermannen Konstantin Stanislavskijs teorier om att ”använda sig av sin egen musikaliska röst och ställa sig själv till förfogande för sitt berättande”. Traditionen i opera, att sjunga och agera på ett konservativt och gammalmodigt sätt sitter djupt, även när man rent intellektuellt har utvecklat operaberättandet på ett modernare sätt. 1800-talets romantiska ideal med vibratosång och den självuppoffrande hjältinnan ligger fortfarande som en slöja över mycket av den operainterpretation vi möter idag”**  
**Gunilla Gårdfeldt, projektledare och regissör**

I denna berättelse ser vi några klassiska operascener, där rollkaraktärer från olika århundraden går i klinch med varandra. Vi möter även *Molly Cutpurse*, en rollfigur inspirerad av en autentisk kvinna från det tidiga 1600-talets England. Hon har klätt ut sig till man för att få bättre förutsättningar för sitt leverne. Hon försörjer sig som entreprenör, musiker, hälare, hallick mm. Över denna tidsvandring i operans värld svävar *La Finta Pazza*, (den falska galna), sångerska från 1600-talets Venedig. Hon katalyserar rollernas känslor, mannens såväl som kvinnans, bland annat genom att ge dem möjlighet att låta förståndet och själen fly in i ”vansinnets räddande bubbla”, just som livets våndor blir som svårast att hantera.

#### I rollerna:

La Finta Pazza, sångerska från 1600-talets Venedig  
 Molly Cutpurse, 1600-talsmänniska  
 Edgardo, 1800-talspoet och älskare  
 Tatjana, 1800-talsflicka, den olyckligt kära  
 Lucia, tvångsgift 1700-talskvinna  
 Arturo, (Arrlechino), Lucias brudgum  
 Canio, (Pajazzo) medeltidsteaterns ägare  
 Nedda, (Colombina), hans unga hustru

Elisabeth Belgrano  
 Katarina A Karlsson  
 Emil Roijer  
 Elisabeth Wanngård  
 Erika Tordéus  
 Gustav Ågren  
 Jesper Säll  
 Heddie Färdig

Musikansvariga  
 Vid flygeln  
 Flöjt  
 Kontrabas, tuba  
 Slagverk  
 Elgitarr, gitarr

Lars-Göran Dahl, Sara Sjö Dahl-Callersten  
 Sara Sjö Dahl-Callersten  
 Sandra Holmberg  
 Viktor Turegård  
 Angelina Mangs  
 Gustav Jullander

Teknikansvarig  
 Tekniker  
 Kostym  
 Mask  
 Produktionsassistent, attributmakare  
 Regiassistenter  
 Sångcoach  
 Regi och idé

Thomas Magnusson  
 Lars-Åke Carlsson, Fredrik Magnusson  
 Kristin Johansson Lassbo  
 Kerstin Olsen  
 Johanna Westfelt  
 Ida Arvidsson, Madelene Holmström  
 Marianne Khoso  
 Gunilla Gårdfeldt

**Musik/operascener**

Ruggiero Leoncavallo

Pjotr Tjajkovskij

Gaetano Donizetti

Ludwig van Beethoven

Gaetano Donizetti

Giuseppe Verdi

Ruggiero Leoncavallo

Francis Polenc

Thomas Campion

Du vill att han ska ringa

ouverture, ensemble ur Pajazzo

brevarian ur Eugen Onegin

aria ur Lucia di Lammermoor

duett ur Fidelio

vansinnesarian ur Lucia di Lammermoor

aria ur Rigoletto

arior samt Commedian ur Pajazzo

del ur Voix Humaine

6 sånger i översättning och bearbetning av Katarina A Karlsson

text och musik av Katarina A Karlsson

**Tre konstnärliga utvecklingsprojekt 2008-2010**

Ovanstående KU-projekt *Lucia möter Pajazzo* är en fristående fortsättning på de två konstnärliga KU-projekten *En kvinnas många röster*, 2008 samt *En kvinnas möten*, 2009. Dessa tre KU-projekt har med progression och fördjupning behandlat specifika frågeställningar i utvalda operascener med syfte att:

- utveckla en genreöverskridande/genrelös sångteknik för att främja ett fungerande musikdramatiskt skådespeleri med texten i fokus
- belysa könsmaktsordningen samt kvinnorollens och mansrollens försvar av det egna perspektivet samt problematisera offer- och förövarrollen

I *En kvinnas många röster* undersöktes och gestaltades både sång- och skådespelarmässigt hur en kvinna, som var inlåst av sin man och delvis själv låtit sig göras till offer äntligen tog sig ut ur denna roll. Därmed kunde hon börja planera för ett eget självständigt liv. Sångtekniken för att detta skulle fungera gestaltungs- och trovärdighetsmässigt tog ett stort steg framåt, bland annat när det gäller titelrollens mod att använda sig av genreöverskridande / genrelös sång. I *En kvinnas möten* undersökte jag tillsammans med ensemblen hur unga kvinnor i dagens samhälle tar efter unga män när det gäller våldsbrott. Vi problematiserade hur offer- och förövarrollen går in i varandra, något som gav motivation för mer och djupare research av kvinnor som förövare. Även denna gång kunde jag dra en slutsats av hur modet att blanda sångtekniker, främjade ett starkt och fungerande musikdramatiskt skådespeleri.

Som en konsekvens av ovanstående erfarenheter ville jag i detta tredje KU-projekt pröva och fördjupa frågeställningarna genom att arbeta med en större blandad ensemble och interpretera scener från den mer konservativa operalitteraturen. Dessa ”pärlor” ur 1800-talets operaverk är ofta musikaliskt excellenta men gällande könsroller och klass är de oftast berättarmässigt konservativa.

**Komplett miljö.**

I projektet *Lucia möter Pajazzo* har processen utvecklats i en komplett miljö. Detta har inneburit scenkonstnärliga studentmöten från grundutbildningsnivå till doktorandnivå. Två doktorander, en student från operaprogrammets masterutbildning, fem studenter från operaprogrammets kandidatutbildning årskurs 2 samt fyra musikerstudenter har mötts och samarbetat i utvalda klassiska operascener.

12 studenter/artister, med olika bakgrunder, olika nivåer och förutsättningar, har under min ledning utvecklat ett samstämmigt musikdramatiskt uttryck, alltså försökt komma överens om vår gemensamma syn på berättandet, *läsarten*, i våra utvalda operascener. De har i min regi tvingats stöta och blöta sångteknik, trovärdiga karaktärer och biografier samt könsrollernas angelägenhetsgrad i operaberättandet. De två doktoranderna har burit med sig sina frågeställningar från sitt avhandlingsarbete rakt in i vårt projekt, något som utmanat och berikat allas vårt arbete med nya perspektiv när det gäller vår gemensamma process i arbetet.

## Research:

### Följande seminarier och workshops har under projekttidens första skede varit gemensamma för vår ensemble:

Professor Eva Nässén, seminarium om "Barocka röstuttryck"

Lektor Marianne Khoso, workshop i genrelös sångteknik

Michele Collins och Kristin Johansson-Lassbo, workshop "Musik och Genus- catwalk"

Doktorand Elisabeth Belgrano, "Vansinnesseminarium"

Doktorand Katarina A Karlsson, "Könslig ambivalens på 1600-talet"

Carl-Johan Collin, Kriscentrum för män

Hovsångerskan Margareta Hallin, samtal om operakonsten.

Ovanstående workshops har också en direkt koppling till projektet Musik och Genus, som genomsyrar verksamheten inom musikutbildningarna vid Högskolan för scen och musik åren 2010-2012

*Katarina A Karlsson* undersöker i sitt avhandlingsarbete tolv sånger med kvinnliga berättarjag av Thomas Campion. Målet är att ta reda på vilka kvaliteér från 1600-talet man kan lyfta fram till en nutida publik utan att använda sig av s k tidstroget framförande. Det faktum att sångerna troligen sjöngs av män för manlig publik i en tid då även kvinnoroller på teatern spelades av män, betyder att "könslig ambivalens" är en av parametrarna. Sex av dessa sånger är integrerade i vår föreställning. Katarina A Karlsson berättade i *sitt seminarium* bl a om synen på sexualitet under 1600-talet. Man utgick från att man och kvinna egentligen var samma kön men i två varianter; en fullkomlig och en mindre fullkomlig. Kvinnans och mannens könsorgan var likadana och hade samma namn, men i kvinnans fall bars organen på insidan. Därav hamnade könet på en sorts glidande skala från manligt till kvinnligt, där könet låg mer i kläder och uppförande än i biologi. Detta medförde också att villkoren på sätt och vis blev mer jämställda, exempelvis trodde man att kvinnan behövde få orgasm vid könsumgänge för att bli gravid. Alltså borde mannen vara mån om kvinnans njutning vid samlag. Av denna filosofi fanns inget kvar under 1800-talets stränga viktorska tid, då total förnekelse av kvinnan som sexuell varelse rådde.

Diagnosen hysteri (grek. hysteria: livmoder) blev särskilt under 1800-talet mer och mer frekvent. Kvinnan fick diagnosen hysteri av läkare, när hon blev omedgörlig och inte kunde anpassa sig. Man ansåg i allmänhet att detta berodde på könets svaghet. Om mannen drabbades av hysteri vid denna tid fick han ofta diagnosen utarbetad och ordinerades vila och rekreation. I början av 1900-talet klingade denna "sjukdom" av för att i stort sett försvinna. En viss betydelse i sammanhanget har kanske det faktum, att riksdagen 1921 gav kvinnan rösträtt från 23 års ålder.

*Elisabeth Belgrano* utforskar i sitt avhandlingsarbete röstens möjligheter att gestalta klagan och vansinne i italiensk och fransk 1600-talsopera. Från en kvinnlig sångerskas praktiska perspektiv undersöker hon begrepp som ”den rena rösten”, ”ornamentet” och ”INTET”: ord och begrepp som enligt musikvetenskaplig forskning kom att symboliseras och gestaltas av operagenrens första ”prima donne”.

Elisabeth Belgrano berättar i sitt Vansinnesseminarium bl a om hur fascinerad den venetianska 1600-talspubliken var av Anna Renzi. Hon var en operasångerska och ”operastjärna”, som specialiserat sig på Vansinnesroller såsom rollen som Daidamia i operan *La Finta Pazza*, komponerad av Francesco Saccati 1641. *La finta pazza* betyder den falska galna, med vilket menas att kvinnan inte bara var eller kunde bli hysterisk eller galen, utan hon även var skicklig på att *låtsas* vara galen.

Även om de flesta kvinnliga roller på 1600-talet spelades av män, så fanns under renässansen någon slags grogrund till att i opera- och teaterkonsten försöka försvara ett kvinnligt perspektiv. I *Poppeas kröning* av C Monteverdi från 1609 tillåts *Poppea* vara en stark kvinna, kapabel att ta för sig. Hon beskrivs som föröväre och hon klarar sig undan med detta. I 1800-talsoperan straffas kvinnor i operaberättelser oftast med döden, så fort de försöker ta ett självständigt initiativ även om de haft ”ädla motiv”. Detta till skillnad från t ex Figaros bröllop av W A Mozart från 1786. Här planerar grevinnan Rosina och hennes kammarjungfru Susanna hämnd mot den otrogne mannen greve Almaviva, trots att han har lagen på sin sida. *Lex primae noctis* gav mannen, (kungen, greven etc) rätt att före brudgummen tillbringa bröllopsnatten med underlydande kvinnor. Viktigt att uppmärksamma i Mozarts opera är att de två kvinnorna lyckas med sin hämnd. Denna operaberättelse från 1700-talet ”straffar” dem inte. Visserligen blev Figaros Bröllop, just på grund av dessa initiativtagande kvinnor, mer eller mindre förbjuden att framföras (liksom även dramat av Beaumarchais med samma namn). Inte minst för att en kvinnlig tjänare, Susanna, visade på en egen kapacitet styrka. Men detta budskap nådde ändå fram till stora delar av sin tids publik.

Även i Molières (1622-1673) komedier fick ofta pigan en starkt framträdande och kvinnoupprättande roll, t ex Dorine i *Tartuffe*.

Hoppet om att erkänna kvinnan som en fullvärdig varelse på scenen och i livet kom dock på skam under 1800-talet. Man kan nog efter vårt arbete våga dra slutsatsen att 1800-talet inte blev en bra utveckling för operaberättandet, varken när det gäller jämställdhet eller när det gäller sångligt uttryck. Formen/operamallen blev dogmatisk, ja rent av ”fundamentalistisk” på båda dessa punkter. Därför är det extra viktigt att inte ge efter för denna förlegade syn utan försöka finna ett sätt att interpretera dessa operaskatter på ett för dagens generation relevant sätt. Alternativet är annars att 1800-talsoperan förpassas till att bli en museal konstform för gott. Några exempel på operor, som komponerats under 1800-talet, där kvinnan måste dö av ovanstående skäl:

*Carmen*, *Faust*, *La Traviata*, *Rigoletto*, *Tosca*, *Madame Butterfly*, *Othello*, *La Boheme*, *Trubaduren*, *Ödets makt* m fl.

*Musik och Genus –catwalk*, utvecklades till en mycket ambitiös workshop, där alla roller fick pröva det motsatta könets kläder och gestalta sin aria och roll. Jesper Säll, som gjorde rollen som Pajazzo/Canio (den onde svartsjuka mannen, som dödar sin hustru) hittade på detta sätt sårbara kvinnliga sidor i sin sång och i sin roll. Jesper balanserade alvarsamt på sina höga klackar utan att ett ögonblick förfalla till ”imiterande” teater. Han kunde härigenom lägga flera spännande dimensioner till sin sång och till sitt musikdramatiska gestaltungsarbete. På liknande sätt fann alla studenter extra dimensioner i sina rollarbeten. Nämnas bör både Heddie Färdig som Nedda i *Pajazzo* och Elisabeth Wanngård som Tatjana i *Eugen Onegin*scenen.

Heddie gestaltade i vår workshop sin aria som en stolt ung kostymklädd man i slips och Elisabeth sjöng Tatjanas romantiska aria som en kaxigt klädd hip-hoppare. Detta påverkade deras sång på ett tillåtande, positivt och genrelöst sätt. De kunde alla ”spontant” ta sig ut ur ”operamallens allenarådande bel canto sång” och låta kroppens sångliga intelligens och erfarenheter råda. De sjöng fortfarande i en operagenre men på ett mer sunt, mer okonstlat och mer trovärdigt sätt. Dessa upplevelser fördjupade vårt samtal och vårt sceniska arbete. Vi samtalade om sångarnas eget ansvar att i scenkonsten mångdimensionera offer- och förövarrollerna. Vi fann efter denna workshop fler beröringspunkter i vårt musikdramatiska berättande, där ”offret även kunde vara förövaren och där förövaren även kunde vara offret”. När man går i närkamp med 1800-talets operamaterial upptäcker man att lika framträdande som kvinnan är som offer, lika auktoritär som ledare eller föröväre är mannen. Jag har just därför valt att i detta KU-projekt arbeta med klassiska och populära operascener för att problematisera manligt och kvinnligt i berättelser från detta komplicerade århundrade.

## Molly Cutpurse

Katarina A Karlsson, doktorand i musikalisk gestaltning har som tidigare nämnts liksom Elisabeth Belgrano, burit med sig sina frågeställningar in i vårt konstnärliga utvecklingsprojekt. Katarina A Karlssons rollkaraktär Molly Cutpurse, en till man utklädd kvinna, hade till uppgift att binda samman de olika operascenerna till en hel berättelse. Sex av Thomas Campions sånger valdes ut till detta ändamål, vilket fungerade alldeles perfekt. Sångtekniskt har sångerskan använt sig av bl a visrösten, barockrösten och operarösten. Karaktären Molly får i vår berättelse en roll i Pajazzos Commedia och sångerskan använder sig då av sin egen mycket sunda klassiska sång- och operateknik. Sångerskans mogna och fria attityd till sin sångteknik resulterade i ett mycket väl fungerande, trovärdigt och musikaliskt skådespeleri. Anmärkningsvärt är hur Campions sånger i Katarina A Karlssons bearbetning och översättning verkade vara som gjorda för att kommentera och komplettera just våra operascener.

## La Finta Pazzas inbrytning hos Lucias och Pajazzos arior

*Lucia di Lammermoor* är en opera av G Donizetti från 1835. Lucia mördar den man hon tvingats gifta sig med på bröllopsnatten.

*Pajazzo* av R Leoncavallo från 1892. Pajazzo/Canio dödar sin unga hustru Nedda, när hon vill lämna hans teatersällskap och bli fri.

Elisabeth Belgrano, doktorand i scenisk gestaltning, gick direkt och improvisatoriskt in i vårt rep- och utvecklingsarbete. Hon tog med sig sina frågeställningar och sin forskningskaraktär *La Finta Pazza* in i dessa två ovanstående rollfigurers scener. Hon var klädd i sin 1600-talsdräkt, som tolkar en man ovanför midjan men har en vid kvinnlig kjol nedtill. Hennes mansperuk à la 1600-tal kan tas för kvinnlig och hennes vitsminkade ansikte och rödmålade mun likaså, en förunderlig uppenbarelse. I sitt avhandlingsarbete utforskar Elisabeth röstens möjligheter att gestalta klagan och vansinne i 1600-talsopera (fransk och italiensk) via sex grundkänslor: Förundran och Åtrå, Kärlek och Hat, Glädje och Sorg.

När Erika Tordéus sjunger Lucias kända Vansinnesscen i operan *Lucia di Lammermoor* improviserar, sjunger och katalyserar *La Finta Pazza* fram mångdimensionella sångliga och dramatiska perspektiv i Lucias aria. Arian bryts ibland helt och ”släpper in” *La Fintas* röst- och sångimprovisation eller så sjunger båda samtidigt i en slags improviserad duett. Här undersöker vi huruvida Lucia, som precis dödat sin brudgum, blir eller bara ”spelar” galen,

när hon inspireras av La Finta Pazza. Lucia ”ser” aldrig La Finta Pazza men hon förnimmer och låter sig stöttas och påverkas av ”den falska galnas” impulser. Deras uttryck och sinnen ”dockas” mot varandra. Detta beteende i sångerskornas relation förhöjer via deras kropp och sinnen ”sanningen” och trovärdigheten i uttrycket och berör därmed sin publiks sinnen. Att låta sig överraskas i det sceniska uttryck som här fötts ur en verklig och plötslig impuls kan förstöras och stiliseras. Härmed fördjupas känslan av att äkta liv uppstår.

Utan denna impuls som ”trigger” uteblir trovärdigheten och därmed också den kvalitet på beteendet som utvecklingsarbetet vill främja.

Av stort intresse för detta forskningsprojekt har varit hur rösternas operaklang/undertext i och med ovanstående påverkat varandra? Lucias aria har framförts med genrelös sångteknik, som förklaras mer längre fram i denna rapport. La Finta Pazza sjunger, skriker, väser på det sätt som sångerskan i stunden känner med hela sin kropps känslö- och sinneförnimmelser. Ofta kan det ha varit ett enda ord i texten, som gett impuls till La Finta Pazzas improvisation. Lucias sång berikades stort av La Fintas Pazzas närvaro och sångerskan, som gestaltade Lucia, vågade direkt talsjunga, skrika eller sjunga romantiskt vackert och på alla sätt utnyttja sångstyrkan dynamiskt från det svagaste uttrycket till det starka. Hon textade så att minsta ord i hennes sång hördes helt tydligt, något som ofta missas i traditionell bel canto sång. Att dessa *improvisatoriska* scener fick bli olika från gång till gång har varit en viktig parameter i arbetsprocessen.

*Jesper Säll som Pajazzo* vet att hans unga fru Nedda ska lämna honom och att hon redan har en älskare. Hans kända aria *Skratta Pajazzo* får besök av La Finta Pazza. Här liksom i Lucias aria pendlar La Finta Pazza mellan extrem glädje, skratt och tyst eller ljudande sorg. Vi undersöker om även denna mansroll Pajazzo, reagerar på ett liknande sätt som förut kvinnorollen i Lucia di Lammermoor reagerat. Vi finner, föga förvånansvärt, att sårbarheten och hatet i båda dessa karaktärers utsatthet blir lika mångfacetterat. Den kända arian framfördes av sångaren med en funktionell enkelhet, fantastisk textning och samtidigt med ett mångdimensionellt djup i sången, som var helt suverän. Vi konstaterar att La Fintas närvaro och agerande berikar den musikdramatiska och klangliga rikedomerna lika tydligt hos kvinna såväl som hos man.

Båda våra doktorander utforskar i sina avhandlingsarbeten barockens 1600-tal. Vi vet inte idag hur man sjöng under barocken. Det har dock forskats en hel del om detta. Man tror sig t ex veta att man sjöng på ett rakare, kanske ”råare sätt nästan utan vibrato. Man har vetenskap om att sången ornamenterades med vibrato och ekvilibriska utsvävningar i form av drillar och koloraturer, ofta inspirerade av näktergalen. Detta är något som Elisabeth Belgrano betonat i vårt arbete. Det faktum att man faktiskt inte riktigt vet hur barocksången egentligen lät under 15- 1600-talen har berikat vårt mod att experimentera både musikaliskt och sceniskt på ett än mer tillåtande sätt.

## **Vår orkestersättning – ännu en ”mallbrytande” del i processen**

Lars-Göran Dahl, coach och musikalisk instuderare i opera vid HSM har på ett mycket gediget sätt studerat in arior hos sångarna. Under repetitionernas sista två veckor tog Sara Sjö Dahl Callersten över det musikaliska ansvaret och arrangerade våra operasceners orkestermusik med kontrabas, elgitarr, akustisk gitarr, tvärflöjt och slagverk, mestadels vibrafon. Själv ackompanjerade hon på piano. Elgitarren och vibrafonen var de instrument som kanske mest bröt mot den klangbild man förväntade sig i just dessa operaverk. Denna nya klangbild har varit en mycket viktig del av utvecklingsarbetets frågeställningar och

bidragit starkt till projektets konstnärliga framgång, även om den musikaliska tryggheten, precis som vi förutsett, rycktes från projektet några dagar i samband överlämnandet av det musikaliska ansvaret. Sara Sjödahl Callersten samarbetade även med mig i förra årets KU-projekt En kvinnas möten och har på så sätt vidareutvecklat sina idéer om vad som kan undersökas med en mindre orkester i ett sceniskt operaprojekt.

## **Samarbete i tre KU-projekt med sångpedagogen lektor Marianne Khoso**

Att uppmuntra opera/musikteaterartisterna att sjunga och tala ”med sin egen röst”, att stötta sångarna i modet att våga sjunga fult, vackert, rakt, vibrerande och allt däremellan om trovärdigheten så kräver, har varit en av ledstjärnorna i mitt sätt att undervisa under många år, så även i detta konstnärliga utvecklingsarbete.

Sångpedagogen Marianne Khoso och jag upptäckte i ett kurssamarbete för ett antal år sedan att vi båda strävar åt samma håll, när det gäller sångröstens obegränsade möjligheter att direkt spegla de impulser av äkta musikaliska och textliga uttryck, som finns förborgat i kroppens emotionella minne. Jag har under årens lopp utarbetat ett antal övningar, som stöttar denna ”genreöverskridande” metod. Marianne Khosos har i sin tur utarbetat en grundsångsteknik, som hon kallar ”genrelös”. Vi brinner båda för att försöka få ”operavärlden” att våga förändra en konservativ tradition av alltför kontrollerad och ibland rentav endimensionell operasång med ett överdrivet vibrato, som gärna uppkommer i ett alltför starkt sångbeteende.

Vi har velat få igång en diskussion, som sakta men säkert börjar ta fart. Nu är dessutom vår medverkande doktorand Elisabeth Belgrano i full gång med att försöka starta en centrumbildning eller ett ”International Center for Voice & Communication” vid GU. Av de experter inom ”operabranschen” som sett någon av våra tre KU-redovisningar har de flesta menat att det varit bra eller mycket bra musikdramatiskt skådespeleri på scenen. Men flera har ändå varnat och trott, att detta ”subtila sätt att sjunga kan väl inte gå ut över en orkester”.

Vi har i de två senaste KU-projekten samarbetat med ensembler på cirka 5 musiker, där elgitarren, som vi använt oss av, kan vara väl så stark som en hel stråksektion. Marianne Khoso gör denna gång en vetenskaplig spektrogramanalys av sitt metodiska genrelösa sångsätt och jämför detta med en traditionell sångteknik. Hon vill mäta formanter i de olika sångsätten, d v s hur rösten når ut genom en orkester.

Marianne Khoso kommer att redovisa sina tankar och sitt resultat i en egen separat bilaga.

## **Erika Tordéus prövar genrelös sångteknik**

Erika Tordéus avslutade sin masterutbildning på operaprogrammet vid Högskolan för scen och musik våren 2009. Hon var den av våra medverkande operastuder/arter, som på grund av sin höga sångtekniska nivå var kapabel att fullt ut pröva genrelös sång i en lång och mycket svår dramatisk scen ur Lucia di Lammermoor, Vansinnesscenen. Arian i denna scen har ett stort sångligt omfång från djup till höjd och består dessutom av ett antal svindlande och ekvilibristiska koloraturer. Denna aria är också känd för sina avancerade duetter med en tvärflöjt. Musikerstudenten Sandra Holmberg, på flöjt, mötte med sin flöjt Lucias aria på ett sceniskt och musikaliskt mycket trovärdigt sätt. Dessutom hanterar och samspelar sångerskan i denna scen även, som ovan beskrivet, med La Finta Pazzas improvisatoriska ”infall och utbrott”. Denna ”genrelösa” teknik grundar sig i alla de samlade och fungerande tekniker,

som Erika Tordéus lagrat i sin kropps minnesbank. Sångerskan sjöng sin existentiella aria med en till synes oändlig variationsrikedom i röstklang och skådespeleri.

Sångerskans erfarenheter av olika tekniker, från jazz, modern opera och klassisk opera samt hennes kompromisslösa mod att i vår föreställning inte ge efter för en traditionell och ”överkontrollerad operateknik” gav ett slående resultat. Liksom i tidigare KU-projekt har vi här återigen fått belägg för hur de musikdramatiska och sångmetodiska frågeställningar som undersökts gett ett förbluffande bra skådespeleri i operasång och dessutom vidareutvecklat en sund och icke tröttande sångmetod. Marianne Khoso har regelbundet tränat Erika Tordéus både före och under de sex veckor repetitionstiden varat.

Erika Tordéus är tillsammans med Elisabeth Wanngård de två studenter från vårt projekt som medverkat i Marianne Khosos vetenskapliga spektrogramanalys.

Övriga medverkande 5 operastudenter från årskurs 2, fick pröva den ovan beskrivna sångmetoden i en workshop, samt fick frivilligt delta i Marianne Khosos sånglektioner.

Tre av dessa fem studenter visade intresse för detta specifika sångsätt och kunde tillgodogöra sig metoden som en kompletterande teknik på den nivå de befinner sig.

Elisabeth Wanngård, som i vårt projekt bland annat gestaltade kvinnan i monologoperan ”Voix Humaine”, gjorde ett mycket starkt porträtt av denna utslagna kvinna. Även hon visade ett grandios prov på hur genrelös sångteknik fungerar.

En av operatvåorna visade stor skepsis mot detta sätt att arbeta. En annan av dem visade sig först mycket intresserad och prövade framgångsrikt sångsättet en period men vågade ändå inte pröva fullt ut.

**Förutsättningen för att genreöverskridande sång- och texttekniker ska kunna fungera fullt ut vilar i det intentionella arbetet med hela pjäsen och alla rollerna. Att använda sig av mål och medel, ta reda på vad man vill med sin roll och förstå den dramaturgiska helheten är en självklarhet i mina projekt. Detta har beskrivits mer ingående i förra årets KU-projekt En kvinnas möten, som finns registrerat i GUPEA 2009.**

## Publikkommentarer

Nedan följer en kommentar från Anders Hultqvist, utbildningsledare vid kompositionsutbildningen vid HSM samt kompositör och ljuddesigner:

”Jag tänkte ett tag efteråt på just en scen och varför den blev så bra. När Elisabeth som ’La finta Pazza’ kommenterade sång och flöjtduetten så uppstod det något med en riktigt stor och vid verkshöjd. Alla tre gjorde mycket fina insatser här men jag tror inte att det endast var det som bar den ganska långa scenen. Jag tror snarare att det har med det gamla paret form och innehåll att göra. En ingång här är kanske att flöjten redan kommenterar, också sceniskt, sångerskan i grundscenen, och att det där igenom också finns en naturlig plats för en ytterligare replik. Det är också någonting i den musikaliska fraseringen i de olika uttrycken som blir till en fungerande helhet. En tredje tanke är att de tre på scenen just här har lite av samma grundkaraktär. De är alla lite osaligt sökande och följande, både inåt som utåt, och gestaltar där tillsammans en och samma (musikaliska) idé. Det som då framträder är något som på sätt och vis befinner sig utanför scenen, något som vi bara ser indirekt, och därigenom paradoxalt nog uppfattar som autentiskt. De agerar alla inne i samma musikaliska tankerum och de olikartade uttrycken fortsätter kontinuerligt att stödja varandra och helheten.”

Ytterligare en kommentar följer här från Fia Adler Sandblad, skådespelerska samt masterstudent vid HSM:



”Personligen gillar jag det avskalade och att se hur eleverna litar på sig själva, sin plats och sitt material och kan ta det bortom opera- och teater- klichéerna: De vågar språnget ut i gestaltandet utan skyddsnät i självklart, utåtriktat samspel med oss åskådare. Det blir ett uppriktigt möte mellan dem och oss: Så njutbart, hoppfullt och så vackert... !

Fia Adler Sandblad  
Iarssons & ADAS teater

## Utvärderingar

Av 13 medverkande studenter/ artister har 11 uttryckt sitt stora gillande över projektets upplägg och frågeställningar. De två doktoranderna, operastudent master, alla musiker samt de tre assistenterna menade att samtliga frågor i utvärderingen ”stämde helt” och att projektet djupdykt i musikdramatisk interpretation och bidragit till att utveckla utbildningen.

Frågor har ställts om:

- projektets workshops gav större förståelse för projektet
- den kompletta miljön berikade arbetet
- det musikdramatiska arbetet med rollen fungerade bra
- genrelös sångmetod berikade arbetet
- vikten av Musik och genus -arbetet i berättandet
- samarbetet med de ”annorlunda” musikerna
- redovisningarnas/föreställningarnas relevans för utbildningen

Av de fem operastudenterna i årskurs 2 menade tre av dem att ovanstående i stort sett var intressant och viktigt för deras utbildning och hade relevans för deras kommande yrke. Två av dem var kritiska mot flera frågor. En av dessa tyckte att samarbetet med doktoranderna mest tog den tid som de själva ansåg sig berättigade att få till sitt eget arbete på golvet. En annan menade att Musik och genus var irrelevant för deras kommande yrke samt att genrelös sång inte heller skulle hjälpa dem att få arbete efter utbildningen. Den annorlunda orkestersättningen ”saknade helt betydelse” för deras sceniska arbete menade någon.

**Samtliga medverkande tyckte att redovisningarna/föreställningarna var en bra erfarenhet, som berikade utvecklingsprocessen i arbetet med operascenerna.**

Kursutvärdering KU- projektet Lucia möter Pajazzo  
Elisabeth Belgrano

”Movement is thus one of the principal ways by which we learn the meaning of things and acquire our ever growing sense of what our world is like. This learning about the possibilities for different types of experience and action that comes from moving within various environments occurs mostly beneath the level of consciousness. It starts in the womb and continues over our life span. We learn an important part of the immanent meaning of things through our bodily motions. We learn what we *can do* in the motions by which we learn how things *can be* for us.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Johnson, Mark *The meaning of the body. Aesthetics of human understanding*. The University of Chicago Press, 2007, p. 21

Min hand sökte sig fram i rummet. All energi fanns i dess rörelse. Jag förblev varse varje ryckning då rösten på scenen antog en specifik klang eller betoning. Jag följde medvetet varje nyans. Handens rörelse medvetandegjorde hela kroppen. Reaktionen på vad som hände i rummet ringde genom min inre och satte spår på min egen kropps aktivitet. Inget underligt i sig, men i stunden, i rummet på scenen blev allt förstorat och tydligare. Det var medvetandet om mitt egna – kroppen och rösten som ett instrument – som sattes i fokus. Och jag följde med och noterade allt.

Mitt eget mål med kursen var att studera mig själv och specifikt undersöka hur jag tolkade klagan och vansinne på scenen med utgång i 6 grundkänslor: förundran, längtan/åtrå, glädje, sorg, kärlek, hat. Jag sökte medvetandet följa min egen kropps rörelser utifrån tankeimpulser. Improvisationen föddes i stunden då förståelse uppstod.

Utgångspunkten var för mig idealisk. Jag fick möjligheten att ta med mig mitt eget individuella doktorandprojekt (om konsten att gestalta klagan och vansinne i italienska och franska 1600-tals operor) in på scengolvet i ett spännande möte med andra aktörer.

Gunilla Gårdfeldt gav mig fria händer att följa, observera och improvisera. Hennes oerhörda förmåga att förmedla sina egna erfarenheter och kunskaper om scenrummet och skådespelaren fördes vidare in i gruppen av operastudenter. Alla fick tid att fundera och ta in ögonblicken av scenisk närvaro. Något som inte alltid hinns med i en professionell uppsättning. Alla fick tid för reflektion. Hur påverkades var och en av de andras kroppsliga och vokala rörelser? Hur reagerade vi gentemot varandra?

I samtal om våra upptäckter under kursens gång framgick det hur olika vi uppfattade scenens möjligheter beroende på var och ens utgångspunkter. Vad förväntas av en sångare efter tre års opera studier på högskolenivå? Flera av studenterna bevakade sina röster med allra största allvar och respekt. Rösterna placerades högst på piedestalen. Min egen vördnad riktades emot scengolvet, en plats för skapande. Rösten och kroppen fick 'bara' vara mina verktyg i gestaltandet.

Den kommunikativa mötesplatsen, scengolvet, låg under våra fötter och vi hade en föreställning att presentera i slutet av kursen. Vi visste hur föreställningen började liksom dess musikaliska innehåll, men slutscenen blev svaret på våra egna upptäckter under kursens gång. Den sceniska uppgörelsen blev beroende av allas steg över scengolvet. Vi lärde oss våra egna punkter där vi kunde stanna upp, både fysiskt och mentalt. På dessa punkter insåg vi hur vi medvetet kunde hålla andan och landa i stunden eller hur vi kunde förbrylla och kittla vår publik i förundran. Samma punkter/stunder utforskades på många sätt och vi prövade oss fram.

De sceniska erfarenheterna sattes under kursen i samband med seminarier direkt knutna till våra sceniska frågeställningar. Hur tolkar man manligt och kvinnligt på scenen? Vari ligger skillnaderna och likheterna. Vad gör kostymen med mig som gestaltare? Vad händer med gestaltningen efter en lång och rik karriär på scen?

Mina egna funderingar rörde sig ofta kring hur man talar om gestaltning - gestaltare emellan. Hur sätter man ord på det som ofta är svårt att beskriva och uttrycka på annat sätt än just på scengolvet.

Sammanfattning:

Kursen gav mig en grundläggande uppfattning om mitt eget 'vara' på scenen. Jag upptäckte möjligheterna till kommunikation med både mina medaktörer liksom med publiken, och insåg njutningen snarare än den skräck som alltför ofta paralyserat och lamslagit mina steg ut på

scengolvet. I stunden då mitt uttryck fick plats i scenljuset mötte mina tankar och min kropp en lust att forma och omforma. Jag lärde mig att möta överraskningar. Skrattet fick ge plats för gråt och inget kunde bli fel. Vansinnesakten gav mig mod att pröva, ompröva och att utsmycka. Kursen gav mig medel att gå vidare in på scenen igen och minnas kroppens lust till uttryck. Gunillas vägledning var avgörande. Hennes lust, öppenhet och nyfikenhet för det musikdramatiska spred sig i gruppen. En oerhört spännande och givande kurs!

Elisabeth Belgrano

december 2010