

Leonora i ”The Long Christmas Dinner”

Musikalisk instudering av en modern opera

Linnéa Sjösvärd



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i opera
Vårterminen 2018

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i opera
15 högskolepoäng
Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet
Vårterminen 2018

Författare: Linnéa Sjösvärd
Arbetets titel: Leonora i The Long Christmas Dinner
Handledare: Sven Kristersson
Examinator: Dan Olsson

Sammanfattning

I det här arbetet beskriver och reflekterar författaren över den musikaliska instuderingsprocessen av operarollen Leonora ur *The Long Christmas Dinner* av Paul Hindemith, libretto Thornton Wilder, som ingick i föreställningen ”3 sekler i två akter”, operakandidaternas slutproduktion vid Högskolan för Scen och Musik december 2017.

Fokus har legat på inlärningsprocessen från första notuppslaget till sista föreställningen samt det musikaliska arbetet med dirigenten och pianisterna.

Skillnaderna mellan instuderingsprocessen i *The Long Christmas Dinner* och den i det professionella arbetslivet har diskuterats samt jämförts med författarens egna, tidigare erfarenheter. Sammanfattningsvis har författaren kommit fram till vikten av en musikaliskt välinstuderad roll för att kunna synliggöra de musikaliska och konstnärliga val som gör kompositören och verket rättvisa samt når ut till – och berör – publiken.

Nyckelord

Instudering, Modern musik, Opera, The Long Christmas Dinner, Hindemith

Sammanfattning	2
Nyckelord	3
1. Inledning	6
1.1 Syfte	7
1.2 Frågeställningar	7
1.3 Metod	7
1.4 Litteratur och tidigare reflektion	8
1.5 Avgränsning	8
1.6 Bakgrund	8
1.7 Operans handling	9
1.8 Paul Hindemith och Thornton Wilder	10
2. Beskrivning av processen	11
2.1 Kort sammanfattning av processen	11
2.1 Egen förberedande instudering	11
2.2. Instudering med pianist 1	12
2.3. Musikalisk instudering med språkcoach Simon Phipps och Pianist 1	13
2.4. Fortsatta musikaliska rep med andra pianister	13
2.5. Sceniska rep med regissören	14
2.6. Samsjungning	15
2.7. Sceniska rep med orkester	15
2.8. Föreställningsperioden	16
3. Diskussion och slutsats	18
3.1 Hur går det till på professionella operahus?	24
4. Fortsatt forskning	27
4.1 Egen forskning	27
4.2 Andras forskning	27
5. Referenser	28
5.1 Bibliografi	28
5.2 Inspelningar	28
Bilaga	29

1. Inledning

”Linnéa ditt huvud är som en svamp när det kommer till musik, det är som magi. Hur går det till?” - Mamma

Ja, hur går det till? Hur lär man sig en operaroll?

Jag har alltid haft en fallenhet för att memorera melodier, ända sedan jag var liten har jag fått höra att jag suger åt mig musik som en svamp. Jag liksom min pappa kan ligga på en soffa och spela upp en skiva i huvudet, lyssna på den från början till slut, byta cd, och lyssna på en ny. Musik vi en gång lärt oss lagras i en minnesbank och plockas fram vid behov. För mig har det alltid fungerat som underhållning, när jag vill fylla vardagen med musik istället för trafikbrus. Jag sjöng under alla våra bilresor som barn, timme ut och timme in, familjens lilla sångfågel. Trots att jag sjöng hela min uppväxt kom det ändå lite som en chock för familjen när jag valde att utbilda mig till operasångerska. Opera hade aldrig spelats särskilt mycket hemma hos oss, musikal och pop/rock spelades desto mer. Jag och pappa hade sjungit musikal och pop/rocklåtar ihop så många gånger framför flygeln hemma under våra musikkvällar att man kunde tänka sig att det snarare var den banan jag skulle välja, men med en operasångerska som sångpedagog hade opera fått mig i sitt grepp och jag gav efter utan strid. Jag märkte att min fallenhet för inläring var ett stort plus även här. Trots att ariorna var väldigt avancerade jämfört med vad jag hade sjungit innan hade jag inga problem med att lära mig dem utantill. Jag var inte särskilt bra på att sjunga efter noter, det gick fortare att lära sig på gehör. Tyvärr lärde jag mig därför också operasångsmanér, dragningar och portamenton¹ som inte stod i noterna och när min sångpedagog bad mig sjunga efter notbilden istället kunde jag inte det.

Idag använder jag en kombination av både notläsning och gehör eftersom jag anser att båda har en plats i operavärlden. Instudering av en operaroll är ett väldigt individuellt arbete som kräver mycket tid och koncentration. Melodier, rytmer, text på ett annat språk, översättning av sagda språk, kunna röra sig naturligt på scen under tiden man sjunger och interagera med ens medspelare samtidigt är ett väldigt krävande arbete. Extra krävande blir det när operan är modern samt att operarollens sångstämma har en utpräglad instrumental karaktär och minimalt med stöd från musiken. Musikinläring har alltid legat mig varmt om hjärtat och i mitt arbete får ni läsa om hur jag tog mig an vår slutproduktion *The Long Christmas Dinner* av Paul Hindemith.²

¹ **Portamento** är en musikalisk term då en ton glider från en ton till en annan. Till skillnad från glissando där detta görs med full styrka, utförs portamento mer obemärkt.

² P. Hindemith, *The Long Christmas Dinner* (Opera i en akt). Libretto av Thornton Wilder. Klaverutdrag av kompositören. Schott Music GmbH & Co. KG, Schott 1961.

1.1 Syfte

Syftet med arbetet är att undersöka, beskriva och diskutera hur jag gick tillväga för att musikaliskt instudera rollen Leonora ur P. Hindemith's *The Long Christmas Dinner* och ta reda på hur den komplexa musiken påverkade min process, mitt slutresultat och om den instuderingsprocess jag deltog i speglade den i det professionella arbetslivet.

1.2 Frågeställningar

- Hur instuderade jag en operaroll där sångstämman hade en utpräglat instrumental karaktär?
- Vilka särskilda problem för utantillärningen innebar detta?
- Vilka konsekvenser fick det för min musikaliska frihet?
- Vad innebar det för instuderingsarbetet att vi hade fyra instuderare med varierande nivå av musikaliska verkknusaker och vilka konsekvenser hade det i förlängningen för föreställningen?
- Vilka svårigheter medföljde detta för det musikaliska och det sceniska samarbetet?
- Vad skilde sig mellan vår instuderingsprocess och en professionell sådan?

1.3 Metod

Jag har valt att beskriva och diskutera upplägget av våra schemalagda instuderingar, hur jag gick tillväga under mina privata timmar och problematiken som uppstod under själva arbetet. För att beskriva mina upplevelser kommer jag använda mig av mina arbetsanteckningar från produktionstiden. Utifrån dessa anteckningar kommer jag reflektera över olika tillvägagångssätt gällande instudering och hur vår schemalagda instuderingsprocess skiljde sig från mina tidigare instuderingsprocesser under operaproduktioner.

Jag kommer också jämföra dem med instuderingsprocessen hos professionella operahus.

Då jag inte jobbat på ett professionellt operahus själv ännu annat än i en mindre barnopera med enbart två föreställningar har jag bett om hjälp från några kollegor. Jag har valt att intervjua tre olika operasångare som framfört olika stora roller och frågade dem om instuderingsprocessen för deras respektive roller. De har jobbat på olika operahus med olika typer av anställningsformer och jag har använt dem som ett slags bollplank för mina egna tankar för att jämföra de olika tillvägagångssätten. Intervjuerna har skett antingen genom att träffas personligen eller över Skype om personlig kontakt inte varit möjlig. Jag har spelat in våra samtal med min telefon för att försäkra mig om att inga ord eller meningar förvrids, jag har även återkopplat till samtliga intervjuade för godkännande. Jag har valt att korta ner intervjuerna i den bifogade bilagan till den information som är relevant för arbetet samt ändrat på formuleringar för att texten ska bli mer konkret.

Jag har även valt att anonymisera pianisterna vi arbetade med.

1.4 Litteratur och tidigare reflektion

Det finns fler uppsatser om instuderingsprocesser, Minda Marie Fiskum har till exempel skrivit i sin uppsats *Violetta i La Traviata og Ung Mamma i Ett Ansikte - En operasangers innstuderingarbeid med to kontrasterende roller i kammerformat*³ om hur det är att instudera en klassisk operaroll och en modern operaroll parallellt, tyvärr har jag inte använt den som referensmaterial eftersom jag valde att använda intervjuer istället men om man är intresserad är hennes uppsats värd att kolla upp.

Jag har slutligen använt mig av Renee Flemings bok *The inner voice - The making of a singer*⁴ en självbiografi om hennes röst där hon bl.a. tar upp blixinstuderingar och inlägg i andras produktioner.

1.5 Avgränsning

Jag har valt att avgränsa arbetet till enbart instuderingsprocessen av verket och hoppa över både rolltolknings- och föreställningsprocessen för att undvika ett alltför brett ämne.

1.6 Bakgrund

Hösten 2017 påbörjade vi operastudenter arbetet med det som skulle bli vår slutproduktion, två korta enaktsoperor ihopsatta till en föreställning. Operorna som hade valts åt oss var den komiska operan *Apotekaren* av J. Haydn och den tragiska operan *The Long Christmas Dinner* av Paul Hindemith. Det var Sverigepremiär för *The Long Christmas Dinner* och eftersom vi gjorde den på engelska har den ingen svensk titel. Till vår hjälp hade vi alla operastudenter i tvåan som spelade övriga roller efter att vi treor blivit rollbesatta samt två inlånade röster. Eftersom vi bara var sex personer i trean delades vi upp i tre om tre i respektive opera.

Operan *Apotekaren* av J. Haydn bestod av fyra roller. Tre fasta roller: ---

Grilletta som spelades av trean Evelina Stenvall,
Mengone som spelades av trean Petter Reingardt och
Sempronio som spelades av trean Per Lindström.

Den sista rollen, Volpino, delades på av tvåorna Emma Johansson och Johanna Fredriksson.

Operan *The Long Christmas Dinner* av P. Hindemith bestod av elva sångroller samt två stumroller. Två medelstora roller, Mother Bayard och Cousin Ermengarde spelades av trean Emelie Kroon. En stor roll, Charles, spelades av trean Mikael Englund och en medelstor roll, Leonora, spelades av trean Linnéa Sjösvärd, d.v.s. mig.

³ Minda Fiskum, *Violetta i La Traviata og Ung Mamma i Ett Ansikte - En operasangers innstuderingarbeid med to kontrasterende roller i kammerformat*, Examensarbete inom konstnärligt masterprogram i opera, Göteborgs Universitet, Högskolan för Scen och Musik, 2014

⁴ R. Fleming, *The Inner Voice. The making of a Singer*, Penguin Books, New York, 2005

Den största rollen, Lucia, delades på av två tvåor, Julia Wincent och Kajsa Lindberg. En annan stor roll, Genevieve, delades på av tvåorna Julia Andersson och Sara Carlsson som även delade på de två stumrollerna. En liten roll, Lucia II, spelades av tvåan Sofia Newkumet och en mindre roll, Roderick II, spelades av trean Per Lindström som även spelade huvudrollen Sempronio i J. Haydn's opera *Apotekaren*.

De sista tre rollerna spelades av de två inlånade rösterna: Rasmus Karlsson och Žilvinas Miškinis. Den medelstora rollen Roderick samt den lilla rollen Sam spelades av Rasmus Karlsson från masterprogrammet på Högskolan för Scen och Musik, och den medelstora rollen Brandon spelades av Žilvinas Miškinis, en elev från musikhögskolan i Vilnius, Litauen.

The Long Christmas Dinner är en modern opera på ca 50 min med modernt, instrumentalt tonspråk vilket väckte frågeställningarna som gav upphov till det här arbetet.

1.7 Operans handling

Operan utspelar sig över 90 år och varje scen är en ny julafton. Vi får följa den amerikanska släkten Bayard, sittandes vid sitt uppdukade julbord. Mother Bayard, Roderick och Lucia pratar om maten, kyrkan, släkten och vädret. Vi kastas framåt i tiden, barnen Charles och Genevieve föds, den långväga Cousin Brandon kommer på besök.

Mother Bayard dör, barnen växer upp, det retas och skvallras runt julbordet. De pratar om maten, kyrkan, släkten och vädret. Fadern Roderick dör. Barnen är vuxna. Charles har precis gift sig med Leonora som blir en del av familjen. De får ett barn, barnet dör. Ännu en tidsförflyttning.

Två dödsfall till, modern Lucia och Cousin Brandon går bort. I nästa stund får Leonora tvillingar, Sam och Lucia II. Åren går. Cousin Ermengarde bjuds in, Leonora får ännu ett barn. De pratar om maten, kyrkan, släkten och vädret. Tvillingarna växer upp och sonen Sam går med i armén. Familjen får ett brev om hans dödsfall och Leonora blir förkrossad. Tiden tickar vidare.

Deras yngste son Roderick II tröttnar på släkten och lämnar staden i tonårsrevolt, dottern Lucia gifter sig och flyttar ut. Den ogifta systemen Genevieve talar om staden som blivit alldeles för stor och om åren som bara går. Hon lämnar huset. Charles får en hjärtattack och Leonora och Cousin Ermengarde lämnas ensamma kvar. Tiden tickar obönhörligt vidare.

Huset är nu nästan 90 år gammalt. De pratar om maten, kyrkan, släkten och vädret. Leonora blir ombedd av sin dotter Lucia (II) att bo med dem och Leonora överlåter huset till Cousin Ermengarde. Den sista av släkten Bayard har nu lämnat och Cousin Ermengarde sitter ensam kvar vid det stora julbordet.

1.8 Paul Hindemith och Thornton Wilder

Paul Hindemith föddes 16 November 1895 och dog 28 December 1963. Paul Hindemith var en av de viktigaste tyska kompositörerna under sin tid, hans tidiga kompositioner var senromantiska i stilen. Senare utvecklade han en mer expressionistisk ådra, likt Arnold Schoenberg, innan han utvecklade en smalare, polyfon stil under 1920-talet. Den har beskrivits som neo-klassisk, men skiljer sig mycket från Igor Stravinskys verk som tituleras med samma term. Paul Hindemiths musik hänvisar mer till J.S Bachs polyfoniska språk snarare än till den klassiska stilen av W.A. Mozart.

Thornton Wilder föddes 17 April 1897 och dog 7 December 1975. Thornton Wilder var en multipel Pulitzerprisvinnande författare och dramatiker vars mest kända verk är *The Bridge of San Luis Rey*, *The Ides of March* and *Our Town* som han vann Pulitzerpriset för 1928. Precis innan Amerikas intåg i andra världskriget vann Wilder ännu ett Pulitzerpris för sin pjäs *The Skin of Our Teeth* 1942.

The Long Christmas Dinner framördes på engelska 13 mars 1963 vid Juilliard School of Music, New York tillsammans med kompositören. Den finns även med tysk text, operan heter då *Das Lange Weihnachtsmahl* och Paul Hindemith bistod själv med den tyska översättningen. Thornton Wilder samarbetade med Paul Hindemith för att få den engelska texten att samklinga med musiken. Operan blev arrangerad för kammarorkester och använde sig av cembalo.



2. Beskrivning av processen

2.1 Kort sammanfattning av processen

Vi blev rollbesatta väldigt tidigt, redan den första februari 2017 trots att vi inte skulle ha premiär förrän den åttonde december. Idén till att sätta upp *The Long Christmas Dinner* kom från Henrik Schaefer, dirigenten till vår slutproduktion, som spelat sagda opera när han gick i skolan i Tyskland och spelade altfiol i skolorkestern.

Vi fick våra noter i maj, de behövde hyras från Gehrman's Musikförlag men ursprungligen är de från Schotts. Tanken var att vi skulle använda sommaren till att påbörja vår egen instuderingsprocess av verket, men eftersom min sommar var fylld av andra operaprojekt fick instuderingsarbetet vänta till höstterminen i alla fall.

Under hösten hade vi gruppinstuderingar löpande under terminens gång. Den brittiske dirigenten Simon Phipps var vår språkcoach vid tre tillfällen i början av oktober och våra sceniska repetitioner satte igång i slutet av oktober. Vår regissör var Nils Spangenberg och han regisserade både *The Long Christmas Dinner* och *Apotekaren*. Hela november repeterade vi sceniskt med pianist. Vi träffade orkestern i slutet av november och hade sammanlagt fyra repetitioner med dem innan föreställning, inklusive en gemensam genomgång av verket 30 november; en så kallad Sitzprobe. Vi hade inte hunnit repetera med alla orkestermusiker innan vår premiär 8 december, orkestern hade ett rotationsschema eftersom alla musiker inte fick plats i orkesterdiket samtidigt och tyvärr resulterade det i olika ljudbilder varje gång för både sångare och dirigent.

Det blev sju fina föreställningar som jag också gärna skulle vilja berätta mycket om, men nu måste vi hoppa tillbaka till början och fokusera på resan dit.

2.1 Egen förberedande instudering

När höstterminen började satte jag igång med instuderingen. Det första jag gjorde var att gå igenom verket för att se hur mycket jag hade att sjunga och var jag hade mina insatser. När jag hade fått en klar bild letade jag upp en inspelning av verket; jag ville höra hur musiken lät och hur melodierna gick. Jag hittade bara en enda inspelning vilket jag tyckte var illavarslande.

Jag satte i hörlurarna och tryckte på play. Den, enligt mig, atonala musik och de skruvade rytmerna som strömmade ut ur mina hörlurar gav mig en smärre chock och det var svårt att hänga med i notbilden. Efter en enda genomlyssning var det tydligt att musiken var alldeles för komplex för att jag redan skulle kunna knyta ihop sångmelodierna till orkestermusiken, så jag bestämde mig för att plocka ut mina melodier på ett piano istället.

Det finns en oskriven regel i operavärlden att man ska börja instuderingsarbetet med att läsa texten först, lära sig rytmen, läsa texten rytmiskt och sedan, absolut sist, lära sig melodin. Jag har fått höra detta från både lärare och klasskamrater på samtliga utbildningar från att jag gick i gymnasiet till folkhögskola och även på högskolan idag. I många fall ses det ned på att överhuvudtaget använda sig av en inspelning i något syfte alls i rädsla för att elevens tolkning av ett verk ska bli påverkad av någon annans, redan färdiga tolkning. Jag skriver "elev" för att sekunden man examinerats från sin utbildning finns det ingen som bryr sig om ens tillvägagångssätt, bara resultatet. Jag tycker att jargongen är intressant eftersom den metoden sällan är mitt tillvägagångssätt och det i sin tur väckte intresset för att skriva om just instudering.

Under tiden jag plockade ut mina melodier på ett piano insåg jag att Leonoras sångstämma i sig inte var särskilt avancerad. Lättad hörde jag att intervallen inte var svårare än mycket annat jag sjungit och att melodierna, om än inte trallvänliga, ändå gick att kalla melodier. Jag hade sjungit ett modernt stycke året innan som jag skulle vilja hävda var relativt melodilöst och det var inte lätt att lära sig för en gehörsmänniska som jag. Leonoras partier i *The Long Christmas Dinner* var i alla fall inte melodilösa och det glädde mig.

Jag satt många timmar i ett övningsrum och nynnade mig igenom Leonoras partier i operan från början till slut. Så länge jag inte sjöng med full operaröst kunde jag sitta i timmar och öva, notvärdena gick från att vara små, svarta prickar på ett papper till melodier. Sakteligen fick varje stavelse sin plats i musiken och orden fick en innebörd.

2.2. Instudering med pianist 1

Vi hade vår första och andra instudering 25 september och 3 oktober, gruppinstuderingar där vi gick igenom de största ensemblerna i operan. Allting gick relativt smidigt men jag var ändå upprörd. Jag hade klamrat mig fast vid noterna, räknat varje slag för att inte hamna fel. Jag hade inte känt musiken alls, den som brukade resonera i min kropp och ge mig mina insatser utan att behöva räkna eller tänka slag. Det som brukade vara min trygghet på scen fanns plötsligt inte där. I min processdagbok ser jag mina rafsiga anteckningar om svårigheterna, att våra repetitioner inte var individuella utan i grupp, att vi inte fått bekanta oss med musiken på egen hand tillsammans med en pianist innan vi kastades in i ett ensemblesammanhang där vi inte bara var tvungna ha koll på vår egen stämma, utan även intonera rätt mot både medsångare och piano. I normala fall hade jag inte haft problem med sådant, men den här musiken var så svårtillgänglig, flytande och, för mig, frånstötande att jag var genuint upprörd när jag lämnade lektionerna. Jag som alltid brukade känna musiken inom mig och sjunga genom den upplevde nu att jag stod utanför, att jag var som ett instrument som bara spelade efter en notbild och inte skapade någonting själv.

Med det sagt vill jag inte på något sätt hänga ut instrumentalister, för mig som bär instrumentet på insidan och bygger hela mitt yrke på att musicera utantill blev det ett tydligt brott mot mitt musikaliska förhållningssätt.

2.3. Musikalisk instudering med språkcoach Simon Phipps och Pianist 1

I början av oktober mötte vi Simon Phipps, en brittisk dirigent som skulle vara Hindemithgruppens språkcoach. Första och andra lektionen hade vi treor honom själva, den tredje och sista lektionen fick alla andra i Hindemithgruppen vara med. Det var en väldigt speciell situation: vi hade inte hunnit spela igenom våra individuella partier med pianist alls, bara ensemblerna, och Simon hade i sin tur inte riktigt bestämt sig för i vilken riktning han ville gå med språket. Vi hade tidigare blivit informerade om att vi skulle sjunga på amerikansk engelska med, om möjligt, lite tysk brytning. Den tyska brytningen övergav vi ganska fort för det var nästan omöjligt att peta in, men Simon Phipps lekte lite med tanken att Mother Bayard (Emelie) eventuellt skulle bryta på franska. Vi diskuterade även de amerikanska R-ljuden. Vi försökte vara konsekventa med att använda det amerikanska AR-ljudet där R'et inte rullar, men i vissa partier hävdade Simon Phipps att man inte hörde texten annars, och manade Mikael Englund att sjunga ”ChRRRistmas Day!” med rullande R ändå. Eftersom vi vid samma tillfälle sjöng igenom våra solopartier med pianist för första gången var det svårt för oss att komma ihåg att återskapa de nya uttalsljuden då vi samtidigt läste noter av bästa förmåga för att överhuvudtaget hänga med pianot.

En sak som var väldigt bra och som jag kommer ha nytta av i alla mina engelska sånger var att Simon var väldigt tydlig med vilka S-ljud som var tonande och vilka som var tonlösa. I Sverige använder vi nästan aldrig tonande S i något ord vilket gör ljudet främmande för oss. Det närmsta som kan beskriva ljudet är när vi försöker imitera ett bi med ett ”Bzzz”. Engelskan använder ljudet ofta och vi fick gedigen träning i när det passade och inte.

2.4. Fortsatta musikaliska rep med andra pianister

Våra individuella instuderingar leddes för det mesta av andra pianister än vår huvudinstuderare – Pianist 1. Vi fick använda oss av våra vanliga instuderingstimmar med Pianist 2 som alltid fanns på schemat, operaproduktion eller inte, och extra instuderingar som sattes in med Pianist 3 och Pianist 4. Jag hade redan använt en del lektioner med Pianist 2 där jag sjungit igenom verket nästan helt felfritt och kände mig trygg med mina verkkunskaper. Pianist 2 berättade att han ofta spelade fel eftersom musiken var så komplicerad, men jag hörde inte det. Jag var alldeles för fokuserad på mina egna insatser och räknade slag i huvudet för att komma in på rätt ställe. Han var dessutom huvudinstuderare till Haydngruppen och inte till Hindemithgruppen så jag räknade ändå inte med en felfri genomspelning av, för honom, fel opera. Jag hade till och med kunnat släppa noterna när jag stod i övningsrummet och sjunga mina partier till en metronom. Jag brukar sällan öva till metronom eftersom jag nästan aldrig räknar slagen inom mig när jag sjunger, jag känner dem i musiken, men eftersom jag inte kunde spela den avancerade pianostämman och inte kunde

sjunga till inspelningen – jag hade nämligen upptäckt att inspelningen hade väldigt många rytmiska och melodiska fel från sångarnas sida – så fick en metronom duga. Nästa steg var att släppa taget om noterna och sjunga utantill med musik. Jag antog utmaningen och bokade in en lektion med Pianist 3.

Pianist 3 och jag skulle egentligen bara haft 30 minuter instudering men vi höll på tre gånger så länge. Musiken var väldigt svår för honom att spela och han fick ofta släppa höger eller vänster hand helt och bara spela antingen basgången eller ledmotivet. Detta gjorde det också svårt för mig att släppa noterna eftersom ljudbilden jag letade efter för att orientera mig i inte fanns. När Pianist 3 sedan spelade ledmotivet till min insats missade jag den. När jag väl kom in rätt höll jag inte rytmen och tappade bort mig hela tiden. Vad var det som var fel? Jag kunde ju verket. Eller?

Efter 90 minuter gav vi upp, med bara två tredjedelar av verket avklarat. Jag gick ifrån lektionen frustrerad och orolig eftersom jag hade aldrig upplevt det här tidigare. Jag insåg att jag var tvungen att byta approach på något sätt, men jag visste inte riktigt hur.

2.5. Sceniska rep med regissören

Vi hade kollationering och genomsjungning av båda verken i slutet av oktober, det var första gången vi skulle få höra dem i sin helhet. Hindemithgruppen började med pianist 1 och vi sjöng igenom verket nästan helt felfritt. Jag sjöng alla mina insatser utan problem – vi fick ju stå med noter. Jag kunde inte skaka känslan av att jag var ett instrument, någon som bara sjöng det som stod skrivet framför näsan på mig, men jag levererade i alla fall mina insatser. På det hela taget var jag ganska nöjd med min prestation.

När vi började repa på scengolvet var Pianist 1 ofta borta och en annan pianist behövde finnas till hands. Pianist 2 hade ansvaret för Haydngruppen och pianist 3 hade bara ansvaret för vår privata instudering så Pianist 4 som ändå skulle spela i föreställningen repade med oss.

Det blev en stapplande start. Vi behövde släppa noterna för att kunna genomföra de sceniska anvisningarna, men musiken var så flytande och orytmsk att vi tappade bort oss hela tiden. Trots att vi började varje rep med att sjunga igenom scenen musikaliskt tappade vi bort oss så fort vi inte hade noterna framför oss. Pianist 4 som inte var van vid att spela med oss och dessutom hade det avancerade klaverutdraget att spela efter, bytte ofta tempo under tiden vi sjöng, spelade dubbla tempot eller halva, för att sedan byta igen vid nästa sidvändning. Vid några tillfällen satt vår huvudinstuderare, Pianist 1, med på repetitionerna och dirigerade oss och Pianist 4 istället för att spela. Detta var dock inte till så mycket hjälp eftersom Pianist 4 inte tittade upp från noterna och fortsatte spela i sitt tempo i alla fall så vi sångare fick försöka avgöra om vi skulle sjunga efter musiken som Pianist 4 spelade eller efter tempot som Pianist 1 slog. Att musiken var så svår att orientera sig i att vi ibland inte ens märkte att vi låg en takt efter skall också nämnas. Det var för svårt att sjunga rätt och spela teater

samtidigt och konsekvensen blev att Nils Spangenberg, vår regissör, inte kunde regissera oss ordentligt och slutligen fick ta beslutet att ge oss sceniska anvisningar istället, d.v.s. stå här, gå hit, kramas här, sitt ner där, och bad oss fylla dessa scenerier med emotion i mån av plats och möjlighet.

Det tog ett tag, men i takt med att Pianist 4 och vi sångare blev mer bekväma med musiken och varandra kunde vi så småningom sjunga och spela teater samtidigt. Det var ett karaktärsarbete som pågick ända fram till sista föreställningen, vi hittade alltid nya saker att fylla våra scenanvisningar med och våra karaktärer blev därför tydligare och tydligare.

2.6. Samsjungning

Vår första samsjungning gick faktiskt mycket bättre än väntat. Eftersom jag hade upplevt musiken som svår tänkte jag att även orkestern skulle ha problem med att spela den, men det upplevde jag inte under samsjungningen. Orkestern dånade ut Hindemithvariationen av temat *God rest ye merry Gentlemen* som gick igenom hela ouvertüren. Att få höra verket i sin fulla prakt med alla orkesterstämmor som saknats i klaverutdraget var väldigt häftigt. Orkestern var också mycket större än vad den sedan skulle vara under våra föreställningar. Alla deltagande musiker skulle inte få plats i orkesterdiket under föreställningarna så ljudbilden blev vid detta tillfälle större, vilket lyfte musikupplevelsen. Vår språkcoach Simon Phipps satt med under samsjungningen och gav uttalsförändringar till några i Hindemithgruppen, men som tur var drabbade det inte mig. Det var också väldigt skönt att Henrik Schaefer, dirigenten, hade tagit ner tempot i många passager vilket sänkte svårighetsgraden lite.

2.7. Sceniska rep med orkester

Vi började repa sceniskt med ungefär en tredjedel av orkestern samma kväll. Musikerna hade ett roteringsschema som jag inte var insatt i, ibland var det helt nya musiker på repen som aldrig hade spelat med oss tidigare. Det var inte samma musiker på eftermiddagen som det varit på samsjungningen på morgonen och Henrik Schaefer arbetade hårt med att få orkestern i styr: han ägnade inte oss sångare särskilt mycket uppmärksamhet. Sångarna släpptes tidigare från repetitionen och när jag såg Henriks arga ansikte var jag glad att jag inte ingick i orkestern.

Det andra repet, fredagen 1 december, hade vi två genomdrag. Emelie, som spelade Mother Bayard/Ermengarde var sjuk den dagen och anmälde sig frånvarande. Hon kallades in ändå och fick sitta på en stol på scen hela repet och sjunga därifrån. Under dessa två genomdrag upptäckte jag och dirigenten att jag sjöng fel rytm ibland och vi gjorde lite snabba korrigeringar. Det är så lätt hänt att man börjar ändra vissa notvärden när man släpper noterna och börjar arbeta sceniskt, och med musik av den här karaktären var det nästan konstigt att det inte hände på fler ställen.

Det fanns vissa partier som var väldigt svåra rent rytmiskt. Det stod att min stämman gick i 9/8-delstakt, men det fanns så många överbindningar att jag nästan aldrig fick sjunga första

slaget i takten och när jag väl fick det lät det som något annat rent musikaliskt, som i Leonoras stämma i notexemplet här:

Enter Nurse, left, with carriage.
Kinderfrau mit Wagen, von links.

Leonora *p* *U* *f*
I'll write her to-day. Nurse! A boy
Ich schreib ihr noch heut. Seht! Ist's ein Mäd - -

Genev.
- fore us,
- a - bend.

Leonora
- den, or a girl?
Ist's ein Bub?

Hindemith, Paul. *The Long Christmas Dinner* (Opera i en akt). Libretto av Thornton Wilder. Klaverutdrag av kompositören. Schott Music GmbH & Co. KG, Schott 1961.

För att korrigera detta hade jag underdelat dessa partier i åttodelar istället för att känna slagen på tre vilket resulterade i en väldigt hög puls i min kropp. Att känna tempot tre gånger så fort gjorde mig väldigt stressad och spänd, men om jag inte underdelade hamnade jag fel. Detta blev en ond spiral som jag upptäckte alldeles för sent och som jag inte kunde ta mig ur ens till sista föreställningen.

2.8. Föreställningsperioden

Vi hade vårt första offentliga genomdrag 5 december, ett så kallat förberedande genrep. Föreställningen var inte färdig för uppvisning ännu, mycket behövde ännu få sjunka in och landa inför genrepet 7 december men genomdraget var schemalagt och genomfördes. Det hade skett ännu en rotation mellan musikerna till vårt förberedande genrep och flera nya musiker som aldrig hade spelat med oss tidigare satt i diket. Det blev ett svajigt framförande. Många insatser missades och bärande melodistämmor försvann. Vi sångare blev förvirrade av

orkestern och vi tappade fotfästet i musiken. Vid ett tillfälle under föreställningen började Henrik Schaefer vifta frenetiskt med sin dirigentpinne och skrek ”Jesus Christ!” så det ekade ut ända till bakersta raden i publiken. Efter genomdraget sade Schaefer till orkestern att de skulle träffas och repa 30 min innan varje föreställning för att åtgärda problemet. Musikerna var dock inte ensamma om sina svårigheter, vi sångare hade också problem.

Inför varje föreställning gick dirigenten och vi sångare tillsammans med Pianist 4 alltid igenom de tre svåraste ensemblerna i operan, sextetten och två tersetter. Trots att vi nästan alltid sjöng dem felfritt innan föreställningarna, var det alltid någon som tappade bort sig under föreställningens gång. Eftersom sångstämmorna var så beroende av varandra räckte det med att en person kom lite, lite fel för att alla andra skulle dras med. Under en av föreställningarna, mitt i sextetten, hamnade alla sångare ett slag för sent på grund av att någon, omöjligt att säga vem, kom litet för sent med sin insats. Någon annan sångare lyckades sedan snabba på sin egen insats så att alla sångare hamnade tillsammans med orkestern igen innan ensemblen var slut. Det som gjorde situationen ännu roligare var att ingen i publiken och inte ens alla sångare som sjöng stycket märkte något. Man förstår hur svårt det var för oss med utantillärningen när något sådant kunde hända utan att det märktes.

Något jag också måste ta upp är en incident tisdagen 12 december, dagen då jag stannade hela orkestern. Det var en vanlig föreställning, allt hade flutit på som vanligt. Vi kommer till slutet av operan, scenen när min make precis har dött och jag är ensam kvar med Cousin Ermengarde som spelades av Emelie Kroon. Emelie har precis avslutat sin fras och min ska precis börja. Jag sjunger min fras. Efter ett par meningar hör jag hur jag börjar sjunga fel text, texten från en sida längre fram. Orkestern slutar spela, min röst tunnas ut och dör. Det är helt tyst i salongen. På en ”millisekund” hinner jag tänka ”Nej! Hur? Jag har ju aldrig sjungit fel här förut. Vad gör jag?” Min hand som håller i Emelies knyts och jag slänger en kort blick mot henne. Hon sitter bredvid mig alldeles lugn. Hon möter min blick och jag handlar på ren impuls. Jag tar min ton ur luften, hoppar in på frasen jag egentligen skulle sjungit och ber en stilla bön inom mig att jag valt rätt tonart. Tack och lov för mitt musikaliska muskelminne – jag var precis rätt. Pianist 4, som spelade cembalo, hoppade in och ackompanjerade mig så fort han hörde var jag befann mig och bara några takter senare följde hela orkestern med. Jag reste mig upp som vanligt, vi avslutade vår scen som om ingenting hade hänt och jag gick ut ut bakom ridån med en puls på 180.

Under våra föreställningar växte operan. Våra karaktärer blev mer och mer levande, orkestern och sångarna blev mer och mer trygga i varandra och sista föreställningen blev riktigt bra. Alla timmar av övning, panik, svordomar, tidiga mornar, sena kvällar, förkylningar, rytmer och samspel, allt hade lett fram till det här och vi kunde vara stolta över vår föreställning.

Det var över. Vi hade klarat det.

3. Diskussion och slutsats

Vad kan jag dra för slutsatser av det här? För att komma underfund med detta måste jag i en avslutande diskussion bryta ner hela processen ni precis läst om. Hur kan man nu förstå den process jag just beskrivit utifrån tidigare tankar kring instudering och utifrån andra professionella perspektiv?

Instuderingsprocessen börjar alltid hos den enskilda individen. Det är en själv, noterna och texten. Man kan börja i vilken ände man vill, men till slut ska både tonhöjd, rytm och text sitta.

Trots den stående åsikten lärare och elever emellan om att man skall börja med texten först och melodin sist har jag alltid upplevt att när det kommer till musikaliska rep med pianist, vilket är det man alltid börjar med, är det oerhört mycket lättare att komma igenom verket om jag kan melodin och rytmen före ordförståelsen. Jag har mycket lättare för att läsa text än noter och kan därför läsa texten innantill medan jag sjunger den inövade melodin. Med det sagt vill jag inte på något vis hävda att det inte är viktigt att förstå vad det är man sjunger, tvärtom: utan ordförståelse tappar sångaren kontakten med texten och därmed publiken, men det är viktigt att förstå skillnaden mellan instudering och instudering. Till en instudering som bara är till för att lära ut musiken, rytmen, notvärdena, de små notbeteckningarna, behövs inte textförståelsen på samma nivå. Det är det musikaliska språket som ska mejslas fram och bli tydligt, man ska som sångare lära sig att pauserna och dynamikförändringarna *är* där snarare än *varför* de är där. Skulle jag börjat med textarbetet först hade jag och pianisten troligtvis behövt stanna med jämna mellanrum för att banka in rytm och melodi då jag varit mer fokuserad på *varför* än på *hur* och på så vis slösat med värdefull instuderingstid. När jag säger "värdefull instuderingstid", så menar jag det. Är det något jag har lärt mig så är det att det sällan finns tillräckligt av den varan. Om jag ska gå till mina egna, personliga erfarenheter av operainstudering, både i och utanför skolan, så får man i regel bara några enstaka tillfällen med en pianist själv innan man ses allihop och gör en genomsjuning av operan.

När jag skulle instudera både huvudrollen Fiorilla (som jag var cover på) och kören i *Turken i Italien* av Gioacchino Rossini på Läckö Slott, hade jag tre tillfällen à två timmar med min instuderare. Operan var två timmar lång och eftersom Fiorilla var en stor roll gick hon sällan av scenen. Som tur var framförs Läckö Slotts operor på svenska, så det textliga arbetet var inte så krävande, men hur bra sångaren än har instuderat en opera kommer man att behöva stanna och ta om partier, ta ett nytt tempo, variera dynamiken eller helt enkelt texta bättre när man sjunger så innebörden av orden kommer fram och huvudorden i frasen blir tydliga. I en sådan process med så lite tid lyssnar en instuderare sällan efter huruvida du *kan* sjunga ett stycke eller inte utan snarare *hur* man sjunger det.

Nu är vi inne på den andra typen av instudering, den som i allra högsta grad kräver ens fulla ordförståelse och karaktärstolkning för att kunna utveckla den musikaliska och textliga innebörden i rätt riktning. Att arbeta igenom en roll ordentligt både musikaliskt och stilistiskt tar lång tid och hade jag inte varit cover på rollen utan huvudrollsinnehavare hade jag troligtvis betalat för extra instuderingstid om jag inte hade fått tillgång till fler instuderingstimmar. Utan att djupdyka för mycket i en annan instuderingsprocess är det väldigt tydligt att instuderingstimmarna är få och värdefulla. Hur jag än vrider och vänder på det har jag inte tid att använda mina timmar till att banka in noter med pianist utan jag väljer bort textarbetet om instuderingen infaller tidigt i processen.

Det som skiljde Hindemithinstuderingen så mycket från mina tidigare instuderingar var att vi började med gruppinstudering. Min klass har sjungit modern opera förut: vi satte upp kammaroperan *Barnet och Leksakerna*⁵ knappt ett halvår tidigare, våren 2017. Då började vi med tre individuella instuderingstillfällen och träffades i grupp först efteråt så att vi fick en chans att bekanta oss med musiken och tonspråket innan andra röster blandades in. Idén med gruppinstuderingarna var kanske att börja med ensemblerna i *The Long Christmas Dinner* eftersom de var svårast och behövde mest tid? Jag kan absolut förstå det tankesättet, men med facit i hand hade det underlättat för alla om vi hade börjat var och en för sig. Det som hände var nämligen att folk ofta tappade bort sig eftersom de hade fullt upp med att intonera mot pianot, så när en annan stämma skapade en dissonans mot deras tappade de sin egen melodi. Hade det varit annorlunda om musiken varit enklare och lättare att ta till sig? Förmodligen, men oberoende av svårighetsgrad är min åsikt att om det finns tid och utrymme för individuella instuderingar borde de ligga före allting annat. Dessutom påverkade det våra språkliga lektioner med Simon Phipps negativt, då vi aldrig fått sjunga våra egna solopartier med pianist innan vårt samarbete, och vi hade svårt att komma ihåg hans språktips mitt i all notläsning.

Det hjälpte inte heller att det inte fanns en vettig inspelning av verket. Precis som med instudering av melodi eller text går åsikterna isär huruvida man ska/får använda sig av en inspelning eller inte. Vissa sångare och lärare hävdar att det blir en renare, mer korrekt version om man bara spelar det som står och lär sig den vägen, andra hävdar att man får en mycket större helhetsbild genom att lyssna. Det är klart att om man inte kan läsa noter alls är det då lätt hänt att man lär sig dragningar och manér via inspelningar som inte står noterade, precis som jag gjorde när jag precis hade börjat sjunga opera, men då är man inte heller på en sådan nivå att man kan lära sig ett stycke på egen hand. Om så är fallet måste man betala en pianist för extra, privat instudering och be dem spela melodin för en, spela in och öva själv efter det. Det är en dyr process som jag inte kommer diskutera här men som definitivt är gångbar: många av de världsberömda operastjärnorna kunde inte läsa noter,

⁵ Ravel, Maurice. *Barnet och Leksakerna (L'enfant et les sortilèges)* (*Lyrisk Fantasi* i två delar). Libretto av Colette. United Music Publishers Ltd. Londres. Elkan-Vogel Co, Philadelphia, Pa (USA). Copyright av Durand et Cie. 1925-1932.

Pavarotti är ett välkänt exempel.⁶ Om vi utgår ifrån att man som sångare kan läsa noter så möter vi ändå problemet att alla sångare inte kan spela piano, och de som kan har varierande pianokunskaper. Om vi då lägger till att det här verket var mycket svårt att spela även för tränade pianister så kan läsaren kanske förstå att det för en sångare inte var tal om att ackompanjera sig själv. Att klaverutdraget vi fått till låns inte heller innehöll alla orkesterstämmor så en del bärande melodislingor fallit bort underlättade inte heller instuderingen. Alla klaverutdrag är sållade – de innehåller aldrig alla noter som en orkester spelar. Klaverutdrag har ett passande namn på engelska: ”Reduction”, vilket är precis vad det är: en reduktion av originalmusiken. I *The Long Christmas Dinner* fanns det en del sångstämmor som hade sin melodislinga tillsammans med ett annat instrument i orkestern, men i klaverutdraget hade den stämman sållats bort vilket gjorde det mycket svårare för sångarna att hitta sina toner och få det stöd från musiken de behövde. Som tur var fanns noterna med på inspelningen och för mig var det viktigt att få en uppfattning om hur musiken lät och hur min stämman passade in. Jag lyssnade ofta på inspelningen för att få en så tydlig ljudbild som möjligt av vad vi hade att vänta oss. Tyvärr gick det inte att öva till den alls. Sångarna missade ofta sina insatser och sjöng en annan melodi eller rytm, eller både och, än vad som stod i notbilden. Att till och med professionella sångare sjöng fel var en tydlig anvisning om vad som komma skulle och jag var noga med att spela igenom partierna på piano så att jag inte skulle lära mig fel melodi och rytm.

Det var tänkt att vi skulle påbörja vår instuderingsprocess redan innan sommaren och man kan absolut diskutera huruvida mina svårigheter med utantillärningen var ett resultat av att jag inte startade inlärningsprocessen tidigare – detta var nämligen en fråga jag ställde mig själv under hela hösten. Jag hade en stark tillit till min instuderingsförmåga och räknade kallt med att jag skulle kunna ta mig an den här typen av musik precis som allting annat. Jag hade ändå året innan utan problem lärt mig vår kammaropera *Barnet och Leksakerna* (Ravel) som hade ett modernt tonspråk och avancerade koloraturer⁷ på bara tre veckor. Hur farlig kunde då *The Long Christmas Dinner* vara? Väldigt, visade det sig. Trots att *Barnet och Leksakerna* hade ett modernt tonspråk så var rytmen tydlig. Musiken rullade taktfast på och trots att intervallen och koloraturerna var betydligt svårare i Ravels opera var musiken lätt att orientera sig i. *The Long Christmas Dinner* var allt annat än taktfast. Jag och några andra sångare brukade sitta bakom scen innan våra entréer under föreställningarna och dirigera musiken i 4/4. I de flesta fall gick det precis lika bra och ibland bättre, betoningarna och musikaliska höjdpunkter hamnade på ettorna och treorna i pulsen och det blev mycket lättare att memorera musiken.

⁶ Deseret News, senast ändrad 5 juni 2018

<https://www.deseretnews.com/article/573390/Pavarotti-confesses---he-cannot-read-music.html>

⁷ **Koloratur** (av lat. color färg), virtuos utsmyckning av vokalmusik genom snabba löpningar, vågade språng, ornament och drillar.

I notexemplet här kan man se, om man räknar från "Here's to the health", att om en punkterad fjärdedel är ett slag är det ganska passligt att slå detta på 4/4 istället för att växla mellan 9/8 och 6/8.

The men rise, glass in hand.
Die Männer erheben sich zum Trinkspruch.

Charles *f* Here's to the
Prost dem Ge-

Roderick *f* Here's to the
Prost dem Ge-

Brandon *f* Here's to the
Prost dem Ge-

Poco pesante
E

f *mf*

Detailed description: This musical score system features four vocal parts (Charles, Roderick, Brandon) and a piano accompaniment. The vocal parts are in 9/8 time, with lyrics in English and German. The piano part is in 6/8 time, marked 'Poco pesante' and 'E'. A red vertical line is drawn through the score at the end of the first measure of the vocal parts, indicating a specific rhythmic point.

Charles health, and here's to the wealth, of Bayard and Brandon and
-schick, dem Wachs - tum und Glück von Bayard und Brandon und

Roderick health, and here's to the wealth, of Bayard and Brandon and
-schick, dem Wachs - tum und Glück von Bayard und Brandon und

Brandon health, and here's to the wealth, of Bayard and Brandon and
-schick, dem Wachs - tum und Glück von Bayard und Brandon und

Detailed description: This musical score system continues the vocal parts from the first system. The lyrics are repeated for each character. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The time signature remains 6/8 for the piano and 9/8 for the vocal parts.

Hindemith, Paul. *The Long Christmas Dinner* (Opera i en akt). Libretto av Thornton Wilder.
Klaverutdrag av kompositören. Schott Music GmbH & Co. KG, Schott 1961.

a tempo *mf*

Charles
Ba - yard. In fu - ture days they'll sing the praise and raise their
Ba - yard. Er - folg und E-br, stets mehr und mehr, durch bun - dert

Roderick
Ba - yard. In fu - ture days they'll sing the praise and raise their
Ba - yard. Er - folg und E-br, stets mehr und mehr, durch bun - dert

Brandon
Ba - yard. In fu - ture days they'll praise and raise their
Ba - yard. Er - folg, Er - folg und E-br, durch bun - dert

a tempo

Charles
cheers in a hun - dred years to Ba-yard and Brandon and Ba - yard. And
Jahr und auf im - mer - dar für Bayard und Brandon und Ba - yard. Ein

Roderick
cheers in a hun - dred years to Ba-yard and Brandon and Ba - yard. And
Jahr und auf im - mer - dar für Bayard und Brandon und Ba - yard. Ein

Brandon
cheers in a hun - dred years to Ba-yard and Brandon and Ba - yard. And
Jahr und auf im - mer - dar für Bayard und Brandon und Ba - yard. Ein

bowing to the ladies
Verbeugung gegen die Damen *f*

Hindemith, Paul. *The Long Christmas Dinner* (Opera i en akt). Libretto av Thornton Wilder.
Klaverutdrag av kompositören. Schott Music GmbH & Co. KG, Schott 1961.

Något som jag ofta hade problem med var nämligen att när jag tittade i notbilden så såg det inte ut som att det skulle låta som det faktiskt gjorde. Jag fick en uppfattning om hur det skulle låta, men jag fick påminna mig själv hela tiden om att det lät på ett annat sätt. Den var skriven på ett ovanligt sätt, det var väldigt förvirrande och hade jag insett tidigare hur djupt rotat det här problemet var hade jag troligtvis inte behövt bryta ner musiken i så små beståndsdelar och stressa upp mig så som jag gjorde. Nu låste jag mig till notbilden för att bli så rytmiskt korrekt som möjligt och det i sin tur gjorde att jag blev låst i min musikaliska tolkning. Så mycket tid som egentligen skulle läggas på fraseringar, betoningar, dynamik, det som musikaliskt gör rollen levande, så mycket tid lades på att bara banka in rytmen för min del. Pianist 2 sade till mig på en instudering en gång ”Det är som att man istället för att lägga ner 1 timme på notläsning och 23 timmar på musikalisk tolkning får lägga ner 23 timmar på notläsning och 1 timme på musikalisk tolkning”. Tyvärr upplevde jag att min karaktär Leonora i slutändan blev musikaliskt ointressant eftersom mitt fokus låg någon annanstans: rytm och ton måste sitta före allting annat och tyvärr fastnade jag där. Det som gör opera levande, att man kan nå ut till publiken och beröra dem är den musikaliska tolkningen. Det är timmar av arbete till alla små detaljer i musiken och texten som gör våra karaktärer till de komplexa, tredimensionella varelser som kommer till liv på scenen. Det är vår gåva till publiken och i bästa fall anledningen till varför de vill se oss igen.

Det gör mig ont att jag inte kunde ge Leonora all den omsorg hon förtjänade i det som blev vårt slutprojekt efter en treårig utbildning, men jag kan trösta mig med att det kommer komma fler roller jag kan ösa min kärlek över och ge dem den tid de förtjänar.

Något som jag måste ta upp nu när processen är över är att min instuderingsförmåga har skjutit i höjden av arbetet med det här verket. Jag tyckte att jag var snabb på att lära mig musik tidigare, men vid ett flertal tillfällen den här våren har jag redan märkt att jag är mer effektiv, bättre not- och rytm-läsare och snabbare överlag. Det finns perioder i livet där man kan behöva lära sig saker fort, auditions till nyskrivna operor eller panikin hopp i andras produktioner till exempel. Renee Fleming berättar att hon snabbinstuderat vissa roller med endast två veckors varsel. Marskalkinnan (ur Rosenkavaljeren, Richard Strauss) är ett sådant exempel Fleming ger, och orsaken till detta var en lite väl snäv planering mellan jobb. Hon hade sett i noterna att Marskalkinnan bara sjöng i akt ett och i slutet av akt tre. "Inte så farligt" tänkte Fleming, men hon var inte alls beredd på hur svår akt ett var, så konverserande, så ordrik, så *lång*. Den var väldigt kromatiskt- och rytmiskt utmanande, svår nog bara att läsa på pappret men ännu svårare att memorera. Hon skriver att än idag, om hon sluter ögonen, kan hon se färgen på tapeterna i lägenheten hon befann sig i eftersom hon satt i samma stol dag ut och dag in och bankade in rollen. Det är väldigt praktiskt att vara snabb med inläring vid tillfällen som dessa, då kan man planera in fler jobb per år och etablera sig snabbare på marknaden. Hon skriver i ”The inner voice” sid 157 att mycket tid måste läggas på det musikaliska arbetet och memoreringen. I de flesta fall har kompositören skrivit ut vad de vill ha för nyanser och markeringar, men det är förvånansvärt hur mycket disciplin det tar att noga studera notbilden så att alla dessa detaljer lyfts fram och, tyvärr, att memoreringen av

dem tar dubbelt så lång tid. Det är väldigt bra för ens karriär att vara snabb på att instudera och göra inhopp vid sjukdomsfall, det ger nämligen bra betalt och du får fler föreställningar på fler operahus, det är dock inget krav som ställs på sångare och de kan alltid välja att tacka nej om det är något de känner att de inte har täckning för. Kraven som ställs på den som hoppar in är väldigt höga. De ska kunna rollen minst lika bra som den som har repat och övat på den i veckor trots att de har ett nytt scengolv, en ny dirigent, en ny orkester, en ny regi och en ny scenkostym att anpassa sig till med minimal reptid. Daniel Hällström berättar på sida 34 hur det gick till när han hoppade in som Orestes i Elektra (R. Strauss) på Kungliga Operan i Stockholm.

3.1 Hur går det till på professionella operahus?

För att svara på hur musikalisk instudering ser ut på professionella operahus har jag valt att intervjua tre sångare: Emelie Kroon som sjöng den mindre rollen Andra Tjänarinna ur *Elektra* av Richard Strauss på Göteborgsoperan, Daniel Hällström som sjöng den större rollen Orestes ur samma föreställning som också kommer tala något om inhopp samt Kosma Ranuer som sjöng huvudrollen Caspar ur *Friskyttan* av Carl Maria von Weber på Rostockoperan i Tyskland.

Jag kommer referera till intervjuerna här i diskussionsdelen och ni finner dem på sida 28. Något jag tycker är väldigt intressant är mängden tid som till exempel både Kosma Ranuer och Daniel Hällström lade ner på musikalisk instudering inför sina roller. Daniel intervjuades som framförallt fast anställd och Kosma pratade om sin anställning som frilansare. Trots att Kosma bara hade runt 12-13 minuter sång i rollen som Caspar i *Friskyttan* (Weber) lade han ner 10 timmar på instudering med pianist för att göra en gedigen genomgång av rollen innan han åkte ner till Rostock. Daniel som sjöng rollen Orestes ur *Elektra* som är en svår, experimentell opera av R. Strauss lade också ner runt 10 timmar på privat instudering med pianist. Jag hade en privat 45-minuterslektion med vår huvudinstuderare Pianist 1 men vi hade säkert runt 8 gemensamma rep i grupp inklusive språklektionerna med Simon Phipps innan vår sceniska repstart. Jag var förstås inte kallad till alla rep då jag inte gjorde entré förrän strax efter halva operan hade passerat och en av de svåraste ensemblerna, tersetten mellan Lucia, Brandon och Roderick, låg i början av operan där jag inte var med. När jag inte var kallad till rep satt jag och instuderade själv och jag nådde ändå nivån att jag kunde sjunga mina fraser utantill, men så fort musiken och andra stämmor lades till fann jag mig med näsan i noterna igen. Med ett så här svårt verk hade vi, eller i alla fall jag, verkligen behövt mer privat undervisning och hjälp med att hitta hållpunkter i musiken. Daniel Hällström berättade att som fast anställd på operan har man nästan obegränsat med instuderingstid med pianisterna, man repar tills det sitter helt enkelt, och Emelie berättade i sin tur att när de väl hade instudering kunde de hålla på i upp till två timmar per tillfälle om så behövdes.

Annat är det om du jobbar som frilansare. Som frilansare måste du betala för din pianist själv, vissa instuderare besitter helt enastående kompetens gällande en viss epok eller genre medan

de kanske inte kan särskilt mycket om de andra. När man ska lära sig en ny opera vill man helst arbeta med en instuderare som kan ge en maximalt tillbaka för den nedlagda tiden och sådan spetskompetens är guld värd. Förhoppningsvis får man såpass mycket information vid varje tillfälle att man kan ta färre lektioner och jobba mer på egen hand. Som studerande är det oftast en ekonomisk fråga precis som Daniel Hällström påpekar och ibland får man ta det man har råd med. Att kunna lägga ner 10 timmar precis som Kosma Ranuer för 12-13 minuter musik låter som ett drömscenario för mina studentöron.

Ett annat problem vi stötte på under instuderings- och repetitionsprocessen var att vi sällan hade ett bestämt tempo att hålla oss till då alla pianister spelade så olika. Eftersom dirigenten kom in så pass sent, bara en vecka innan premiär, hade vi inga tydliga riktlinjer för hur fort vi förväntades sjunga och det blev olika tempi varje gång. Detta står i kontrast till det professionella livet. Samtliga intervjuade berättade att det, framför allt på de större operahusen, ofta fungerar så att det under alla sceniska rep finns en dirigent med och slår allting (även under pianorepen) så det aldrig blir några oklarheter om vilket tempo som musiken ska spelas i. Daniel Hällström berättade att när man är fast anställd på operan tillhandahåller huset instuderare som i de flesta fall redan träffat dirigenten och har en tydlig uppfattning om vilka tempi som efterfrågas. Detta i sin tur skulle automatiskt tagit bort problematiken vi stötte på i Hindemithgruppen när vi fick våra tempi från dirigenten: att vissa scener hade lagts i ett annat tempo än det som dirigenten ville ha och i vissa fall gick det inte att ändra på eftersom scenen redan var lagd. Att ändra tempot i det stadiet skulle rubba den sceniska rytmen, hela scenen skulle behövs arbetas om och i det skedet fanns ingen tid över. För det mesta gick det bra men det var svårt att matcha dirigentens nya tempi med de sceniska anvisningarna, i bland gick det för långsamt och ibland gick det för fort, och det syns tydligt på filminspelningen som gjordes var föreställningen blir hängande rent sceniskt och var det händer alldeles för mycket på en gång. Kosma Ranuer berättade att det ibland händer att dirigenten kommer in senare i processen, men att sådana problem då uppstår, att dirigenten ändrar på saker som redan har repeterats in vilket rubbar processrytmen.

Den sceniska repetitionsperioden vi hade föll definitivt inom ramarna för längden på repen på de stora operahusen. Samtliga intervjuade berättade att repetitionsperioden inför produktioner brukar vara mellan 6-8 veckor, det stämmer väldigt bra på vår process då vi hade kollationering den 24/10 och vår första föreställning den 8/12. Tyvärr haltades den sceniska processen av det musikaliska arbetet från både sångare och pianister och kunde inte nå sin fulla sceniska potential vilket var tråkigt.

När det kommer till genomsjungningar känner jag mig lite tudelad. Min erfarenhet säger att en genomsjungning av operan alltid görs antingen i början eller i mitten av repetitionsperioden men det verkar inte vara en del av det professionella arbetslivet. Daniel Hällström berättade att de hade en genomsjungning på Göteborgsoperan 2015 när de satte upp den nyskrivna operan *Notorious* av Hans Gefors för att alla skulle få chansen att navigera sig i det nya tonspråket men att det hör till ovanligheterna. Jag antar att en genomsjungning,

när man jobbar med kända operor på det vis som de intervjuade talade om, inte fyller någon funktion, men jag upplever att den i ett utbildningssammanhang är viktig oberoende av verkets svårighetsgrad. Det är under studietiden man lär sig det viktiga i att inte bara titta på sina egna passager utan även alla andras, och med genomsjungningarna får man för första gången en enhetlig bild över hur hela operorna låter och vad som händer. Genomsjungningen inför Läckö Slott som oftast infaller 1-2 månader innan repstart fyller funktionen av att etablera tempi och meddela textförändringar. Detta är utmärkt för oss som inte repar i Stockholm med deras huvudinstuderare och på det hela taget är jag glad över att detta sammanhang varit en del av min utbildning.

Jag tycker att våra föreställningar blev bra och alla medverkande gjorde en fantastisk insats, men när allt var över väcktes ännu en intressant fråga. Operautbildningen är inte en yrkesförberedande utbildning, det är en högskoleutbildning, men kan det verkligen förväntas att vi som studenter inte behöver samma förberedelse och tid som professionella sångare, utan istället får mindre tid och hjälp? Emelie, precis som jag, talade om svårigheterna med att inte få tillräckligt med individuell instudering av ett så svårt verk som *The Long Christmas Dinner* faktiskt var. I hennes fall gick det till och med så långt att hon såg sig tvingad att betala för extra instudering utanför skolan för att kunna genomföra rollerna hon blivit tilldelad. Jag var inte heller ensam om att uppleva det svåra med att ha en varierande ljudbild, d.v.s. att pianisterna spelade verket så olika. Emelie var väldigt tydlig i sin intervju med komplikationerna som uppstod av att pianisterna sållade olika i den redan avskalade version som fanns i klaverutdraget. Detta i sin tur ledde till att man aldrig fick en möjlighet att, som hon uttryckte det så fint, ”hänga upp örat” på någonting. Med ett verk av den här svårighetsgraden, något som ledde till att minst en av eleverna behövde betala för extra instudering för att överhuvudtaget kunna lära sig sitt parti, är kraven som ställs på oss studenter och vår förmåga verkligen rimliga?

Renee Fleming talar om vikten av att hänge sig åt alla musikaliska detaljer, att de tar lång tid att lära sig och ännu längre tid att memorera. Hon nämner aldrig hur många timmars instudering hon brukar använda till denna process, men om arbetande operasångare idag lägger ner ca. 10 timmar på individuell instudering med pianist och vi elever hade en eller max två lektionstillfällen utöver gruppinstuderingarna är obalansen tydlig: vår musikaliska tolkning av verket var också nästan obefintlig. Vi fastnade vid rytm och tonhöjd och hann inte bli hjälpta att lyfta fram de musikaliska detaljerna som gör musiken levande.

Det är väldigt utvecklande att sjunga musik av den här svårighetsgraden och jag är själv ett tydligt exempel på detta med tanke på hur mycket bättre som jag blivit på både notläsning och instudering. Den här utvecklingen hade troligen inte skett om jag sjungit lättillgänglig musik. Att övervinna instuderingssvårigheterna har dessutom hjälpt mig med att förbereda mig inför auditions under våren som krävt mer svårläst musik än *The Long Christmas Dinner*.

Samtidigt som jag lärt mig mycket av det här projektet både teoretiskt och mentalt, måste jag ändå lägga emfas på att det här var vårt slutprojekt: det skulle utgöra vår stora uppvisning efter tre års utbildning. Vi borde därför rimligen fått bättre chanser att göra verket och rollerna rättvisa. Om vi hade haft bättre förutsättningar gällande instudering hade vi troligtvis kunnat jobba fram tydligare karaktärer med vår regissör, jag fick nämligen flertalet gånger höra av olika publikmedlemmar att vi snarare sågs som en slags berättarkör eller ett levande gruppfoto än som individer. Eftersom tydliga, särskiljande karaktärsdrag fattades i både regi och musikalisk tolkning blev vi tyvärr därför inte heller särskilt minnesvärda för publiken..

Det var ett lärorikt slutprojekt med många starka känslor inblandade och jag tar med mig lärdomarna men lägger resten åt sidan. Nya roller väntar att ösa kärlek över.

4. Fortsatt forskning

4.1 Egen forskning

Det har varit nyttigt att gå igenom min egen instuderingsprocess samt att jämföra den med det professionella arbetslivets. Under projektets gång har jag behövt tackla problem jag aldrig stött på förut och jag har nu fått verktyg för att lösa dem inför framtida produktioner. Jag har blivit mer införstådd i vad som förväntas av mig som artist både som fast anställd och som frilansare och jag är nu mer förberedd för att gå ut i arbetslivet. Jag är glad att jag skrev det här arbetet, jag har lärt mig mycket om min egen instuderingsprocess. Jag kommer i framtiden försöka analysera notbilderna mer vertikalt och inte vara så fokuserad på enbart min stämma, jag kommer också vara mer uppmärksam på att gå över från underdelningar av notvärden till större fraser så tidigt i processen som möjligt. Det finns ofta mycket information i noterna som jag kan memorera själv på kammaren, jag kan då gå in på musikalisk tolkning mycket tidigare och på så vis vara mer effektiv med mina pianister.

4.2 Andras forskning

Det finns en hel del arbeten om instudering, mängder med rollkaraktärs- och processanalyser som sträcker sig från vikten av språkhantering till det komplexa arbetet av att instudera och gestalta en eller flera roller, det är ett brett ämne som alltid är aktuellt. Jag hoppas att min analys av musikalisk instudering kan inspirera andra till att fundera över sin egen process och förhoppningsvis få lite nycklar i hur man kan gå tillväga när man fastnar och vad som förväntas av en artist på operahus idag. Det skulle vara intressant att läsa mer om hur man tar sig förbi musikaliska låsningar, något jag upplevde med bland annat underdelningarna i notexemplet på sida 14, och hur andra operasångare går tillväga när de instuderar just modern musik.

5. Referenser

5.1 Bibliografi

Fleming, Renée, *The inner voice: the making of a singer*, Penguin Books, New York, N.Y., 2004

Hindemith, Paul, *The Long Christmas Dinner* (Opera i en akt). Libretto av Thornton Wilder. Klaverutdrag av kompositören. Schott Music GmbH & Co. KG, Schott 1961.

Mina processdagboksanteckningar från 27/9-18 till 16/12-18.

5.2 Inspelningar

Hindemith, Paul. *The Long Christmas Dinner*. American Symphony Orchestra, live-inspelad vid Alice Tully Hall, Lincoln Center. Leon Botstein. Med Camille Zamora, Sara Murphy, Jarrett Ott, Josh Quinn, Glen Seven Allen, Catherine Martin, Kathryn Guthrie, Scott Murphree. Inspelad December 19, 2014. Bridge Records, 1 CD.0

Telefoninspelade intervjuer med Kosma Ranuer, Daniel Hällström och Emelie Kroon.

Bilaga

Intervju med Emelie Kroon 05/03-18

Emelie, hur många instuderingstimmar hade du innan ert första rep tillsammans inför Elektra?

- Jag fick ungefär 5 tillfällen, men jag hade haft tillgång till många fler om det inte hade varit för skolan som fortfarande krävde min närvaro. I och med att det var min praktik så erbjöd de mig fler timmar men jag kunde inte ta dem.

De här fem timmarna, var du ensam med pianist då?

- Ja.

Och då gick ni igenom vadå? Språk, melodi, text, allt?

- Ja. Vad jag sade, vad jag inte sade, vad de andra sade, hur det lät osv.

Hade Andra Tjänarinna några ensembler?

- Haha nja, det var två repliker i stämmor. Men vi samlades och repade dem vid tre tillfällen utan dirigent och tre tillfällen med dirigent innan de sceniska repen började. Det var inte heller timvis utan det var längre tillfällen. Jag tror vi hade två timmar, två och en halv på de tillfällen med dirigent. Vi hann dra igenom det sex gånger innan det första sceniska repet och när de sceniska repen började hade vi musikalisk genomgång innan varje rep.

Hade ni er första genomsjungning innan ni började jobba sceniskt?

- Nej, inte på hela operan utan bara på våra partier. Man går igenom hela operan under Sitzprobe och det är med hela orkestern.

Gör man aldrig ett pianogenomdrag?

- Nej, vi körde bara scener. Jag kan tänka mig att det är olika om det är färre roller, då kan jag tänka mig att man gör det mycket mer i och med att då är man beroende av det, men vi gjorde bara scener med dem som vi var beroende av. Ibland kom två större rollinnehavare i operan och var med på våra rep för att de hade saker med oss. Då repar man snarare sina egna partier i relation till de andra så man slipper sitta i långa perioder och lyssna på andras insatser.

Det jag tycker är intressant är att du har varit med i både Elektra och The Long Christmas Dinner. När det kommer till instudering, samsjungning, genomsjungning, sitzprobe - när den inföll, sceniska rep, vad är den absolut största skillnaden?

- Jag skulle säga att när det kommer till instuderingsperioden, det som fanns under Elektra med hjälp av coacher inför mötet med de andra solisterna var obefintligt i "The Long Christmas Dinner". Det första vi gjorde var ju att träffas i grupp. Det fanns ingen möjlighet

att bekanta sig med musiken innan så jag valde att jobba med egna coacher och betala för det innan jag kom in på Hindemithproduktionen. Jag använde mig även av instuderingstimmar på skolan som inte var avsatta för Hindemith. Det är jag väldigt glad över för annars hade jag inte vetat alls vad det var jag skulle göra, det krävde mycket mera instudering från min sida eftersom jag bland annat hade en aria som var väldigt svår. Jag behövde verkligen den tiden och det tog jag mig men det fick gå på min egen bekostnad.

Påverkade det dig och din instudering att vi hade flera instuderare som inte spelade hela ljudbilden?

- Det påverkade mig att vi hade olika instuderare hela tiden och alla spelade på olika sätt vilket gjorde att man aldrig fick något fast att hänga upp sig i utan det varierade från gång till gång hur ackompanjemanget lät. Man hade inte, eller jag hade inte en möjlighet att hänga upp örat på någonting, inte ens för repetitionsperioden med piano. Jag visste att det skulle bli enklare med orkesterljudet, där fanns det mycket mer information att hämta men under repetitionsarbetet var det väldigt svårt, där en pianist gav mig en ton så gav inte den andra pianisten mig den tonen för de sållade olika i den avskalade versionen som fanns i notbilden till att börja med. Det tyckte jag var jobbigt. Däremot hade jag inte ett problem med att notbilden såg ut som den gjorde, om alla noter hade spelats från den reduktionen så hade jag inte haft problem. Det största problemet var att pianisterna sållade och att de sållade olika. Så hade jag fått samma pianist varje gång som spelade likadant hade det inte varit ett problem, då hade jag lärt vad det var jag skulle lyssna efter, men i och med att det kom olika pianister vid olika tillfällen med olika förberedelsenivåer så var det väldigt svårt.

Intervju med Kosma Ranuer 14/03-18

Hej Kosma! Caspar är en av de större rollerna i operan Friskyttan, hur går det till rent instuderingsmässigt som frilansande operasångare i Tyskland?

- I regel skulle jag säga att det går till på samma sätt som hemma i Sverige. De två första dagarna brukar det nästan alltid vara musikaliska rep med alla, inklusive dirigent. Ibland händer det att dirigenten inte kommer förrän en bit in i repetitionsperioden och då blir det tråkigt för då börjar han ändra på saker som man redan har repat på. I regel brukar man ha två dagar med musikaliska repetitioner där man går igenom allting och bestämmer tempi. Sedan börjar man repa sceniskt.

Under de här två dagarna, gör man någonsin en hel genomsjungning av operan från pärm till pärm?

- Njaä, man jobbar sig igenom bara. Det finns ingen genomsjungning för den sakens skull utan man jobbar sig igenom för att känna in t.ex. ensembler som brukar ta tid. Alla förutsätter förstås att du kan dina grejer när du kommer men om det är en ny roll så är det väldigt svårt att kunna sina grejer och öva på ensembler när du aldrig har sjungit dem med andra sångare innan. Så det brukar man lägga ner extra tid på och bestämma var man ska ligga på och var man ska kliva tillbaka för att släppa fram någon annan. Dynamiska grejer. Ibland kan det vara så att man får fler musikaliska repetitioner under den sceniska repetitionsperioden men det är inget man förväntar sig.

Hur många pianister repeteras det med?

- Vi har två. Det brukar ofta vara två. I och med att man repar så pass mycket och så pass sceniskt, runt 8 timmars rep varje dag, behövs två pianister som avlöser varandra.

Hur länge repar ni sceniskt innan ni har föreställning?

- Det brukar vara standard 6 veckor överallt för en nyproduktion, ibland längre.

Hur går du tillväga när du skall instudera en ny roll som frilansande operasångare?

- Jag går igenom hur mycket det är och vad det är jag ska sjunga, jag försöker få en överblick över hela partiet. Sedan försöker jag hitta en ord-för-ordöversättning. De flesta operor har en ord-för-ordöversättning och operahuset brukar kunna tillhandahålla en del. Eller google. Jag försöker få en inblick i vad jag själv säger, vad alla andra säger, vad det handlar om. Jag lyssnar mycket och sedan börjar jag lära mig musiken. Först på egen hand, sedan med pianist som jag förstås betalar för själv.

Hur ofta brukar du försöka träffa en pianist för en så stor roll som Caspar?

Caspar är en stor roll men det är inte en stor sångroll. Caspar har kanske 12-13 minuter sång allt som allt men han har typ 60 minuter på scen och kanske runt 25-30 minuter dialog. Så

musikaliskt har jag kanske jobbat 10 timmar för att det ska vara genomarbetat riktigt, riktigt ordentligt.

Tio timmar med pianist?

- Ja, för 12 minuter, det tycker jag är rimligt.

Man klarar sig på mindre men om man kommer första dagen på de musikaliska repen och kan sina grejer så slipper man ha massa extra rep efteråt och man kan fokusera på annat. I mitt fall här så fick jag mina dialoger 3 veckor innan vi började repa och det är väldigt väldigt sent med tanke på hur *mycket* text det är och speciellt med tanke på att jag inte talar tyska. Så jag har fått ägna extremt mycket tid åt att lära mig detta i sista stund och jag är väldigt glad över att jag redan kan min musik bra.

Intervju med Daniel Hällström 17/03-18

Hej Daniel! Du spelade Orestes i Elektra på Göteborgsoperan, hur många instuderingstimmar hade du med pianist innan era sceniska rep?

- Jag minns inte riktigt men mellan tummen och pekfingret... 10 kanske?

Gjorde ni någon gemensam genomsjungning eller började ni jobba med scenerna direkt?

- Vi började jobba med scenerna direkt, vi sjöng inte igenom verket innan. Det gör man ganska sällan tycker jag. Det beror på vilka verk det handlar om, när jag var cover i Notorious (nyskriven opera av Hans Gefors, gick på Göteborgsoperan 2015) började vi med att sjunga igenom hela verket tillsammans. Men då var det också ett nyskrivet verk och alla skulle få en chans att hitta runt i musiken. Men annars, som frilans, brukar man många gånger bara dyka upp till scenrepetitionerna och då ska man kunna sina grejer. Sen om man då har fördelen att vara anställd på operahuset som jag var i Elektra så får man instudering där. Är det flera från huset som också är med i produktionen kan man se till att samlas ihop och repa ensembler om man har dem.

Hade du några ensembler som Orestes?

- Alltså... det har man egentligen inte, man gör lite grann med Elektra. För det mesta är det så att jag sjunger och sedan sjunger hon, men i slutet är det nästan som en duett. Det träffades vi för att repa någon gång innan den sceniska repstarten men det blev lite speciellt den här gången i och med att sångerskan till Elektra tyvärr var sjuk så hon kunde inte sjunga och hon hoppade av ett tag efter att vi hade repat.

Vad tråkigt. Hade ni repat er duett vid fler tillfällen om hon inte hade insjuknat?

- Ja det skulle vi antagligen gjort men där är man så olika också. Hur mycket tid har man att lägga ner på något i övrigt, jag höll samtidigt på med Carmen för glatta livet så det fanns inte så mycket tid att jobba på den där gången. Så det blev inte så mycket och där är man ju olika. En del behöver få hjälp av pianist att slå in allting, oavsett vad det är och det är där de lär sig utantill. Jag sitter ju hemma på kammaren själv oftast och lär mig allting. Så när jag väl kommer och träffar pianisten så kan jag oftast allt rätt bra.

När du jobbar med en pianist går ni igenom allt då? Språkligt, text, melodik, dynamik, allt sånt?

- Ja. Då jobbar man så att säga och i min värld förutsätter det att jag vet vad som står på varje sida så man kan gå in på detaljarbete på en gång.

När började ni jobba med dirigent?

- Från början. Han var med från dag 1 när vi hade sceniska repetitioner.

Vad skönt! Är det vanligt?

- Ja det är rätt vanligt numera, oftast är de där från början. Om man har tid och möjlighet för någon form av repetition med pianist i operahuset innan sceniska rep så har de oftast träffat dirigenten innan dessutom så de har lite koll på vad dirigenten vill. Det är viktigt ur ett sceniskt perspektiv att känna till vilka tempi som är tänkta i vilka scener så de inte behöver ändras på i sista stund.

Du har frilansat också förstår jag, vad skulle du säga är den största skillnaden på ansvaret som läggs på dig inför en föreställning när du frilansar jämfört med när du är fast anställd?

- Den största skillnaden som jag själv upplever är två grejer framför allt. För det första är det tryggheten. Ofta som frilans har du föreställningsgage, dvs du kanske får 10, 20, 50 eller 100.000:- per föreställning beroende på hur långt du kommit i din karriär. Är du då sjuk och ställer in så förlorar du de pengarna. Är du i huset så har du din månadslön och blir du sjuk, ja då får du en karensdag då. Det skapar en helt annan trygghet. Den andra biten är tillgången till pianister, att ha möjligheten under instuderingsarbetet att träffa pianister såpass ofta, nästan i den mån man själv vill snarare än att behöva jaga och få till någon repetition någonstans. En repetition som man då dessutom gärna ska vara i form för då man kanske inte har råd eller tid att träffa en pianist så ofta innan det är dags att börja repetera sceniskt.

När du frilansar, är det så att du får två dagar musikalisk genomgång av verket innan du börjar arbeta sceniskt i ca 6 veckor?

- Nja, nä det vet jag inte om jag tycker. Så har jag aldrig upplevt det utan man kommer till repstart. Ibland kan det vara så att de har lagt musikaliska rep först i två dagar för att de vet att folk kommer från olika länder och dirigenten kanske då har bestämt att repstart inte innebär något sceniskt på två dagar men då är det ett val som det huset gör och inget som förutsätts. Ibland gör man det, ibland inte. Det beror som sagt på huset och vilken opera de sätter upp. Ta Figaros Bröllop som exempel. Den börjar med Figaro/Susanna, då kan någon parallellt köra musikaliska rep med resten av ensemblen förutsatt att man börjar repa från början. Det är snarare så att det där fortgår under de första veckornas rep, är det något som behöver jobbas med, något som kanske är svårt eller personkemi som inte funkar så tar man det då.

Under tiden du repade i Elektra, hade ni musikaliska rep parallellt med era sceniska rep?

- Ja. Det var inte jättemycket men vissa ensembler var svårare än andra och de behövde tittas på lite mer. Hon som blev influgen för att sjunga Elektra kunde rollen hur bra som helst så hon behövde inte läras upp på något sätt men vi alla som hade med henne att göra hade förstås någon form av musikaliskt rep med henne också.

Hur länge repade ni sceniskt innan första föreställningen?

- För länge haha. Det var nog åtta veckor innan premiär. Det är ganska vanligt för Sverige och det är ofta lite för länge tycker jag. 6 veckor borde vara standard. Och de operor som plockas upp igen, såsom Madame Butterfly som vi redan gjort en gång som vi gör nu efter

sommaren igen, de behöver max en månad. Det blir lite antiklimax när man har varit på scen i scenkläder och träffat orkestern och haft samsjungning och sedan ska man plötsligt ha ett vanligt rep i vanliga kläder kl 10:30 en måndag förmiddag.

Är det någon skillnad på hur du förbereder en roll när du är fast anställd eller frilans?

Lägger du ner mer tid när du frilansar?

- Nej. Det är ingen skillnad, jag lägger ner den tiden jag behöver för att lära mig någonting och det varierar ju då givetvis utifrån svårighet på operan, svårighet på rollen, storlek på rollen o.s.v.

En sista fråga: Du gjorde ett hastigt inlägg som Orestes i Stockholm nyligen, hur gick det till? Vad hände?

- Jag blev uppringd kvällen innan. Vi började vid runt 10:30, då träffade jag biträdande regissör och vi hade ett litet snack om alltihop så jag visste lite vad scenografin handlade om. Vi gick ner och tittade på scenen, hur den såg ut överhuvudtaget i och med att jag aldrig stått på den scenen förut. Vid 11:00 började vi jobba. Det hade dykt upp en pianist och en sufflös så vi jobbade i drygt en timme och efter det var det dags att fixa kostym till mig. De var tvungna att sy upp kläder för de hade inte mina storlekar. Jag träffade sminket och sen träffade jag dirigenten kl 14 och såg till så det inte var några konstigheter någonstans. Så hann jag äta en sväng, kl 14:30 satt jag i sminket och kl 15:00 började föreställningen.