



HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

Musikalskådespelarens preparation

Ett försök att ta reda på vilka metoder som fungerar som preparation inför en föreställning

Olof Åhman

Självständigt arbete (examensarbete), inom Konstnärligt kandidatprogram i musikal

Vårterminen 2020

Självständigt arbete (examensarbete), 15 högskolepoäng

Konstnärligt kandidatprogram i musikal

Högskolan för Scen och Musik, Göteborgs universitet

Våren 2020

Författare: *Olof Åhman*

Arbetets rubrik: *Musikalskådespelarens preparation. Ett försök att ta reda på vilka metoder som fungerar som preparation inför en föreställning.*

Handledare: Tina Glenvik

Examinator: *Lena Dahlén*

SAMMANFATTNING

Nyckelord: Skådespeleri, musikdramatik, musikalartist, scennärvaro.

I *Musikalskådespelarens preparation* har jag strävat efter att ta reda på vilka metoder som kan fungera som preparation inför en föreställning. Under min praktik på Stadsteatern i Stockholm i produktionen *Spelman på taket*, bestämde jag mig för att genomföra mitt undersökande arbete. I mina preparationer använde jag mig av metoder vi lärt oss på skolan, nya metoder jag under denna period fick ta del av från pedagoger samt metoder jag observerade av de rutinerade skådespelarna på teatern. Efter mitt prövande kom jag fram till att möjligheterna till preparation på många teatrar kan vara begränsade, och att man som musikalskådespelare ofta inte har möjlighet att preparera sig mer än 10-20 minuter innan föreställning. Men att denna tid också kan tillföra mycket till den individuella prestationen om man nyttjar den med verktyg och metoder som bidrar till att man blir mer närvarande och förankrad under föreställningen, och på så sätt presterar så bra som möjligt.

Innehållsförteckning

1. Inledning	4
1.1 Bakgrund	5
1.2 Syfte	5
2. Författarens ingång i ämnet	6
2.1 Praktikplats	6
2.2 Skådespelarens verktyg	7
2.2.1 Laban/Yat Malmgren-tekniken	7
2.2.2 Aktion/Aktivitet	7
2.2.3 Complete Vocal technique, CVT med Nina Norblad	8
2.2.4 Klassiska sånglektioner med Bo Rosenkull	8
3. Att preparera sig	10
3.1. Den skådespelarmässiga preparationen	10
3.1.1 Avslappning-Sinnesväckning:	10
3.1.2 Trygghetsankare:	10
3.1.3 Fysisk Uppvärmning:	11
3.1.4 Inre och yttre tempon:	11
3.1.5 Kontaktimprovisation-Tempo, Sinnen, och YAT:	11
3.2. Teoretisk anknytning	12
4. Metod och material	15
4.1 Sammanfattat händelseförlopp av det jag upplevt kring min vokala utveckling och preparationsarbete	15
4.2 Observationer och reflektioner kring min preparation som skådespelare inför en föreställning	19
5. DISKUSSION	21
5.1 Slutdiskussion	21
5.2 Fortsatt forskning/framtida perspektiv	22
REFERENSER	23

1. Inledning

Att göra en noggrann preparation inför en föreställning kan för vissa musikalartister och skådespelare vara en betydande del i arbetet - andra tillämpar det inte överhuvudtaget. Under min tid på Högskolan för Scen och Musiks kandidatprogram i musikal har vi fått ta del av både praktiska och teoretiska metoder och exempel på hur en preparation kan se ut, allt ifrån hur man förbereder sig inför en spel-period till precis innan man ska in i en scen. När vi sedan kom ut i "arbetslivet" under vår praktik fick jag bekräftat för mig att förberedelserna varierar mycket från individ till individ. Men jag insåg också att det utrymme som ges på skolan inte alls finns på en vanlig arbetsplats såsom på arbetsplatsen där jag gjorde min praktik-Stockholms Stadsteater. Jag har därför funderat på hur man ska förhålla sig till detta för att prestera så bra som möjligt i det kommande arbetslivet, alltså; *Hur ska jag förbereda mig för inför en föreställning för att få ut bästa resultat?*



1.1 Bakgrund

Jag heter Olof Åhman och är uppväxt i Sollentuna, en förort norr om Stockholm. Eftersom min pappa är gitarrist och mamma utbildad sångpedagog kom jag i kontakt med musiken i tidig ålder och har egentligen så länge jag kan minnas velat stå på scen. Min första vokala skolning kom från Sollentuna Gosskör, där jag började vid nio års ålder. Det var egentligen också där min klassiska röstutveckling planterades, ett frö som jag fortsatte så under en lång tid: Jag började på Sollentuna Musikklasser i fyran, bytte till Adolf Fredriks Musikklasser i högstadiet, för att sedan söka mig till gymnasiet Södra Latin, och gå linjen Riksrekryterande spetsutbildning i sång med klassisk inriktning. Under min tid på Södra Latin hade jag sånglektioner i både jazz/musikal och klassisk sång och bestämde mig under mitt sista år för att söka till kandidatprogrammet i musikal på Högskolan för Scen och Musik (Artisten) och satsa på en musikkarriär, även om min utbildning nästan genomgående varit klassisk.

Jag har alltså formats och tagit avstamp i en klassiskt sånglig bakgrund där övning, disciplin och rutiner premierats. Detta strukturmässiga arbetssätt har också varit närvarande i mina tankar under min tid på Artisten, och när jag nu för första gången i mitt liv ska bli en självständig sångare och skådespelare, utan en institution att luta mig tillbaka mot, har jag funderat kring hur jag ska upprätthålla mina sångliga och skådespelarmässiga färdigheter. Hur övar en musikalartist, och hur använder en yrkesverksam scenkonstnär sina verktyg och tekniker från sin utbildning för att prestera så bra som möjligt på scen?

Under mitt tredje år och näst sista termin på Artisten gjorde jag praktik i musikalen *Spelman på taket* på Stockholms Stadsteater och hade då tillfälle att undersöka frågeställningen: *Hur ska jag förbereda mig inför en föreställning för att få ut bästa resultat?*

Mer ingående; vad krävs av mig för att nå min fulla potential? Vad behöver jag göra och vad kan jag hitta för metoder och rutiner för att prestera så bra som möjligt? För att konkretisera dessa tankegångar och påbörja mitt undersökande arbete bestämde jag mig för att använda mig av metoder som övningsrutiner, preparationer och förberedelser i samband med mina föreställningar på *Spelman på Taket*, för att undersöka frågeställningen. Detta ledde mig sedan till ett specifikt syfte.

1.2 Syfte

Syftet med detta arbete är att ta reda på hur jag som musikalskådespelare kan förhålla mig till vokala och gestaltningsmässiga preparationer och förberedelser inför en spelperiod och/eller en föreställning.

2. Författarens ingång i ämnet

2.1 Praktikplats

Jag nämnde tidigare att jag genomförde min praktik i musikalen *Spelman på Taket*. Vad innebar detta för mig som scenkonstnär och vilka möjligheter hade jag till att utforska min frågeställning?

Den praktikplats jag haft har varit i ensemblen och som understudy till karaktären *Fyedka* i Stockholms Stadsteaters uppsättning av *Spelman på Taket*. Praktikplatsen innebär att jag arbetat i denna musikaluppsättning precis som de andra anställda, men att jag samtidigt haft tillgång till handledare på teatern och skolan för att kunna bolla frågor om det skulle uppkommit någon osäkerhet. Ensemble innebär att jag är en del av individerna på scen som inte har egna betydande repliker och sånger, och understudy betyder att jag är inhoppare för en specifik karaktär vid till exempel sjukdom eller frånvaro, i detta fallet karaktären *Fyedka*. Praktikplatsen fungerar som en simulation för det kommande arbetslivet, men våra prestationer på denna plats kan även komma att vara betydande för framtida jobbmöjligheter då vi bygger ett kontaktnät av kollegor i branschen, koreografer, regissörer och teaterhus.

Sångligt och skådespelarmässigt har jag inte haft så mycket utrymme i föreställningen, däremot har jag haft mycket tid på scenen. Detta har gett kravet och förutsättningen att jag under min scentid varit tvungen att försätta mig i de sceniska omständigheterna och miljön för att bidra till ett sceniskt klimat som tillförde något till föreställningen. Jag har alltså för att genomföra detta varit tvungen att prestera skådespelarmässigt, trots att jag inte haft några repliker, och har därför behövt arbeta med karaktärer och preparation inför scenerna. Jag har dessutom studerat in och repeterat rollen som *Fyedka*, samt lärt mig koreografi och genomgående ensemblesång i föreställningen.

Till att börja med, vad hade jag för verktyg och möjligheter att applicera i mitt arbete och genomföra en preparation som denna typ av arbete krävde?

2.2 Skådespelarens verktyg

På skolan (Artisten) har vi fått ta del av metoder och tekniker för skådespelare såsom YAT-Malmgren/Laban-tekniken och Aktion/aktivitets-metoden. Vi har lärt oss att jobba och skapa en karaktär utefter manusanalys och konstruktivt, fysiskt prövande. Vi har tagit del av litteratur om en skådespelares arbete och preparationer av Uta Hagen och Stanislavskij, och utforskat metoder för att fysiskt utforma och komma i kontakt med en karaktärs kroppsspråk såsom karaktärsdans. Vi har dessutom för att maximera vår scennärvaro och bryta ner trygghets- och kreativitets-barriärer jobbat med sinnesväckning, meditation och kontaktimprovisation, samt kroppsligt utforskande av impulser och sinnen. För att inte tala om lärdomen av att försätta oss under omständigheter och jobba med föreställningsförmåga för att öka angelägenhetsgraden. alltså att vara tillräckligt specifik i sitt arbete för att kunna sätta sig i en scenisk situation. För att förtydliga dessa verktyg kommer jag göra en översiktlig beskrivning av de olika metoderna och redogöra för vilka delar jag valt att ta med mig i mitt preparationsarbete:

2.2.1 Laban/Yat Malmgren-tekniken

Laban/Yat Malmgren-tekniken bygger i grunden på koreografen och dansteoretikern Rudolf Labans arbete, ett notationssystem för dans och rörelser. Detta arbetssätt övertogs sedan av Yat(Gert) Malmgren och vidareutvecklades till en träningsmetod för skådespelare inom olika genrer. Metoden används sammanfattningsvis för att belysa olika gestaltningskvaliteter. Fokuset ligger på arbetet med rollkaraktären: Vilka inre kvaliteter har min karaktär som gör att hen beter sig på ett visst specifikt sätt? Hur ser dessa beteenden ut i det yttre, och hur kan jag som skådespelare hitta handlingar som är varierade, intressanta och betydelsefulla för den berättelse som ska berättas?

2.2.2 Aktion/Aktivitet

Aktion-aktivitetsmetoden handlar om att hitta det som min karaktär vill, önskar eller måste uppnå i en scen, och vad hon gör för att lyckas med detta:

Aktion-Vad har jag för mål/vad vill jag? Även om karaktären inte behöver veta vad hen har för aktion måste skådespelaren veta vad karaktären har för aktion. Både i en scen, den tiden i karaktärens liv som föreställningen i fråga innefattar, samt en aktion som sträcker sig över hela karaktärens liv.

Aktiviteter-En aktivitet är ett medel som används för att nå aktionen. Om min aktion/mål till exempel är att någon ska bli förälskad i mig skulle jag kunna använda aktiviteter som charma, egga och trollbinda.

Min sångliga utveckling har varit fundamentalt beroende av verktygen jag fått från Artisten. Främst från lektionerna med sångpedagog Nina Norblad där en stor del av utbildningen grundar sig i tekniken CVT (se nedan) samt mina sånglektioner med sångpedagog från operahögskolan Bo Rosenkull, som har en mer klassisk vokal inriktning.

2.2.3 Complete Vocal technique, CVT med Nina Norblad

CVT bygger på Cathrine Sadolins metod för röstens användning och fungerar som en slags karta över rösten som gör det lättare att hitta fram i den, och kommunicera med sångpedagogen för att skapa de ljudkvaliteter man är ute efter. Det kan liksom YAT-tekniken skapa ett vokabulär för olika kvalitéer, men i detta fall röstkvaliteter. I "Komplett Sångteknik" beskriver Cathrine Sadolin hur metoden bygger på fyra funktioner (neutral, curbing, overdrive och edge) som används för att välja vilken "växel man ska lägga in" när man sjunger. Sedan tillämpas klangfärger för att göra klangen ljusare eller mörkare, och effekter för att åstadkomma bestämda ljud.

2.2.4 Klassiska sånglektioner med Bo Rosenkull

Rosenkull har fått sin utbildning vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm, Musikhögskolan i Göteborg samt vid Högskolan för Scen och Musik i Göteborg mellan 1983-1992 där han studerat på musiklejar-, musiker-och sångpedagoglinjen samt operaprogrammet. Till skillnad från de övriga pedagogerna jag haft har han alltså en gedigen opera-bakgrund. Under våra lektioner tillsammans pratade vi mycket om röstvård och värdet av att förbereda sin röst för en repetition eller föreställning. Vi jobbade med uppvärmning och mjuka övningar för att återhämta sig och värma upp rösten för att känna sig i bra form och kunna prestera så bra som möjligt. Vi pratade också om insjungning som innebär att man förbereder och anpassar rösten till den stil man ska sjunga, med hjälp av övningar. Men framförallt pratade vi om att hitta ett "grundljud". Enligt Rosenkull är ett lätt knep för att uppnå detta att sjunga nationalsången eller en vaggvisa. Vad är grundljudet hos mig? Rosenkull pratade även om att vara medveten om det proprioceptionella nervsystemet - alltså att lära sig känna hur det ska kännas när man sjunger på det sättet man vill, istället för att lyssna efter det. På så sätt kan man lättare arbeta med en hälsosam teknik och vara oberoende av akustik och ljudbild. Eftersom jag har en klassisk vokal skolning utgick många av de övningar och repertoaren vi gjorde från den klassiska tekniken.

Dessa pedagoger och tillvägagångssätt är metoder jag aktivt och ofta tillämpat under min tid i produktioner på utbildningen. Men hur fungerar de på en professionell arbetsplats som Stockholms Stadsteater? Jag bestämde mig för att betrakta och ta lärdom av dom andra skådespelarna i ensemblen-hur gick dom tillväga och vad använde dom sig av för metoder? Men innan jag påbörjade detta undersökande ville jag ha mer teoretiskt kött på benen. Vad säger tidigare forskning om preparationer och den kreativa processen?

3. Att preparera sig

3.1. Den skådespelarmässiga preparationen

I sin masteruppsats *Kreativ Lust* beskriver Jennie Ryden (2015) hur hon försöker hitta metoder för att skapa lust i det kreativa arbetet. Rydén tar också upp hur hon själv preparerar sig inför en föreställning:

Här använder jag mig av Yat-tekniken för att på ett enkelt och tydligt sätt förändra min ingång till och hur föreställningen tar sin början. Jag använder även tekniken som förberedelse innan min entré på föreställningarna, genom att aktivera min kropp så att den ställer in sig utifrån "Yatens" mobilitetsaspekt. (s.77)

Som skådespelare själv har alltså Jennie Rydén ett fokus på YAT-tekniken i sin preparation. Under min tid på Artisten hade jag möjlighet att ha Rydén som pedagog i Scenisk gestaltning och det var hon som lärde mig YAT. Under dessa lektioner var det även ett stort fokus på preparation-varje lektion började med en till två timmars uppvärmning för att skapa så bra förutsättningar som möjligt för det kommande arbetet. Denna uppvärmning var inte heller bara till för lektionerna vi hade i scenisk gestaltning och YAT, utan även inför föreställningar och egentligen alla sceniska situationer vi skulle komma att stöta på. Ungefär såhär var uppvärmningen utformad:

3.1.1 Avslappning-Sinnesväckning:

Det första som händer är att man lägger sig ner på golvet och föreställer sig att man går nedför en trappa, simmar nedåt eller åker nerför en hiss. Detta sänker hjärnvågorna och gör att man närmar sig ett drömligt tillstånd som gynnar kreativiteten.

Sedan genomförs en skanning av kroppen från topp till tå där man fokuserar på det taktila sinnet och går igenom alla kroppsdelar och känner efter hur de känns.

3.1.2 Trygghetsankare:

Tankarna förs sedan vidare till trygghetsankaret. Detta är en plats där man känner sig helt trygg. I denna miljö utforskar man först isolerat sinne för sinne-vad finns det för lukter, hur ser det ut, hur känns föremålen på platsen-för att sedan kombinera alla sinnen och röra sig fritt på denna plats. Allting fortfarande genom föreställningsförmågan, i sitt huvud.

3.1.3 Fysisk Uppvärmning:

Nu börjar man för första gången under denna uppvärmning att fysiskt röra sig. Det är dags att väcka och värma upp kroppen. Den här delen är väldigt individuell eftersom alla har olika kroppsliga förutsättningar och rutiner. Jag föredrar att gå rakt från min mentala trygga plats till att ställa mig upp på golvet och börja gå, för att sedan jogga. På det sättet kan jag vara kvar i det drömlika tillståndet jag försatt mig i och samtidigt värma upp den fysiska kroppen.

3.1.4 Inre och yttre tempon:

Ibland under teaterlektioner eller innan föreställning vandrar mina tankar ofrivilligt iväg, och jag tappar fokus. För att motarbeta detta har jag anammat en av de övningar vi gjort under några av teaterlektionerna, nämligen att experimentera med inre och yttre tempon. Detta innebär att jag mellan en skala från ett till tio varierar både min fysiska hastighet, samt mina inre tankegångar och upplevelser av min emotionella aktivitet. Jag kan till exempel ha siffran 9 som yttre tempo-vilket betyder att jag springer eller rör på mig nästan så mycket som jag kan-och siffran 2 som inre tempo-vilket innebär att mina tankar och sinnesupplevelse är lugn och avslappnad, nästan i ett drömtillstånd. Att experimentera med inre och yttre tempon ingår i den fysiska delen av denna uppvärmning och värmer upp min kropp, men framförallt hjälper den mig att hitta ett mentalt och fysiskt fokus. När jag utför detta efter sinnesväckningen och trygghetsankaret försätter det mig i ett transliknande tillstånd. Jag upptäckte också att detta kreativa tillstånd gynnades av att jag var rejält fysiskt uppvärmd, nästan utmattad. Detta gjorde helt enkelt att jag släppte ännu mer på spärrar och resulterade i att jag blev tryggare.

3.1.5 Kontaktimprovisation-Tempo, Sinnena, och YAT:

Det här är den mest omfattande delen av uppvärmningen och bygger på att man tar in och samspelar med andra individer och/eller föremål. Kontaktimprovisationen gör inte bara att man väcker sina sinnena ytterligare utan bryter framförallt ned trygghetsbarriärer och låsningar. Detta är viktigt för att tillåta skådespelaren att vara så kreativ som möjligt. Kontaktimprovisationen gör också att individerna i en ensemble eller som i vårt fall en klass, blir trygga och kreativa med varandra. Dessutom övergår sedan denna kontaktimprovisation i en YAT-improvisation där vi som Rydén beskrev i sin master-uppsats aktiverar våra kroppar för att ställa in dem i olika gestaltningskvalitéer.

När man kände sig fysiskt uppvärmd och var redo att inleda denna kontaktimpro tog man kontakt med andra individer som också kände sig klara. Sedan började vi att utforska varandras kroppar och kläder med sinnena lukt, känsel, syn, hörsel och smak. Efter ett tag började vi sedan också att experimentera med inre och yttre tempon, vilket sedan övergick in i så kallade Motion Factors. Dessa är grunden till YAT och bygger på vissa fysiska förhållningssätt. Tex finns rörelsekvalitén DÖRRPLAN som innefattar STRONG och LIGHT. Sammanfattningsvis innebär det en tung (STRONG) kropp och en lätt (LIGHT) kropp (Blix,

2014). Eftersom att YAT- metoden utgörs av gestaltningskvalitéer som primärt grundar sig i en fysisk aktivitet är kontaktimprovisationen en utomordentlig och sömnlös ingång till tekniken. Och eftersom hela denna uppvärmning börjat med en förankring och utgångspunkt från oss själva-våra egna sinnen, trygga platser och kroppar, blir personlighetstyperna vi nu utforskar med YAT:en inte bara pålagda karaktärer utan djupt förankrade i våra kroppar.

3.2. Teoretisk anknytning

Då jag värdesätter den här typen av förankring i mitt preparationsarbete väldigt högt, bestämde jag mig för att läsa vidare om just vikten av ett grundat skådespeleri. Uta Hagen berättar i sin bok *Respect for Acting* (1973) om hur hon kategoriserar skådespelaren i två kategorier-The Representational Actor samt The Presentational actor:

The Representational actor deliberately chooses to imitate or illustrate the character's behavior. The Presentational actor attempts to reveal human behavior through a use of himself, through an understanding of himself and consequently an understanding of the character he is portraying. The Representational actor finds a form based on an objective result for the character, which he then carefully watches as he executes it. The Presentational actor trusts that a form will result from identification with the character and the discovery of his character's actions, and works on stage for a moment-to-moment subjective experience. (s.24)

Hagen gav efter denna bok ut en ny bok vid namn *A Challenge for the actor*, då hon ansåg att vissa av de ämnen hon tangerat i sin tidigare bok missuppfattades och att det hon velat förmedla inte kommit fram till alla de läsare som nu nyttjade hennes metoder i praktiken. Därför kan även jag motsätta mig vissa saker i *Respect for acting*. Jag håller med Uta Hagen om problematiken mellan dessa två typer av skådespelare som hon beskrev, men skapa en dikotomisk situation där alla individer delas upp i två kategorier kan ibland vara problematiskt. Dessutom påminner uttrycken "representational" och "presentational" actor mycket om varandra. Jag skulle därför istället kanske vilja prata om närvaro på scenen och hur vissa skådespelare utgår från sina egna kroppar medan andra lägger på känslor och uttryck som inte är förankrade. En ganska vanlig förutfattad mening om musikal är att det ibland förekommer just pålagda karikatyrer av karaktärer som bara spelas för och genom att försöka behaga publiken, utan någon som helst förankring i privatpersonen. Även om musikal som konstform är mer upphöjd än teatern då den också består av sång och dans, anser jag att de roller och karaktärer som ingår i musikalerna fortfarande måste spelas utefter "The Presentational actor"s principer-eller alltså med en djupare förankring och närvaro hos skådespelaren.

När vi kom närmare premiären och föreställningarna på *Spelman på Taket* jobbade jag allt mer med mina ensemblekaraktärer, och mitt behov av att förbereda mig och värma upp för att kunna sätta mig in i karaktärernas omständigheter ökade. Men till min förvåning möttes jag av en ensemble där nästintill ingen preparerade sig eller tog sin egen tid för att sätta sig under karaktärens omständigheter, förutom huvudrollsinnehavaren Dan Ekborg. Detta beteende "uppmuntrades" nästan av att vi hade sminktid en timma och en kvart innan föreställning, soundcheck och samling fyrtiofem minuter innan föreställning samt en liten samling fem minuter innan. Möjligheterna att dra sig undan och utföra den typen av preparation jag tidigare gjort var alltså väldigt begränsade. Och dessutom fanns det inga andra individer att samarbeta med på teatern. Jag sökte mig än en gång till litteraturen, och stötte den här gången på en passage i Uta Hagens *A Challenge for the Actor* (1991) där författaren liksom jag trätt in i en ny, okänd miljö och beskrev hur hon upplevt en så kallad professionalism på Broadway under 1940-talet:

It was deemed "professional" to be able to tell a joke in the wings just before making an entrance in a serious scene, never to seem to take the the whole thing too seriously,...I was left with an empty, hollow feeling of being only egotistically effective in a play of pyrotechnics. (s.xx)

Att skämta och skoja i byxan¹ precis innan man skulle in på scen var något som var helt frånvarande från föreställningarna med min klass på skolan, men kändes nästan som en sport på stadsteatern. Jag blev även besviken på mig själv då jag allt eftersom började delta i det här beteendet, eftersom jag annars kände mig ensam och isolerad. Jag kände helt enkelt att jag hellre ville skämta och vara en del av ensemblen, än att utföra en preparation som skulle kunna distansera mig ännu mer från dom andra (än vad det faktum att jag var praktikant redan gjorde). Jag började ifrågasätta om min roll som ensemble i en musikal verkligen krävde ett gediget skådespelararbete? Skulle någon märka om jag var förankrad i kroppen och mina känslor, eller om jag bara hade lagt på ett uttryck?

Tina Glenvik beskriver i sin Masteruppsats *Utmaningen för en musikdramatisk sångerska* (2014) utifrån Uta Hagens metoder och sina egna erfarenheter hur det naturligt krävs att det musikdramatiska gestaltandet är mer upphöjt än en talskådespelares, men hur det fortfarande är av betydande vikt att hitta den förankrade kärnan hos sig själv:

Uta Hagens metod utgår från självobservation. Du letar i dina egna erfarenheter och registrerar och analyserar ditt sätt att vara och agera i ditt privatliv för att sedan överföra detta till ett sceniskt sammanhang. Detta ger ett väldigt autentiskt och organiskt varande på scenen som skapar en naturlig trovärdighet. Ett av musikdramatikens kärna är att den inte är ett direkt uttryck av autentiskt varande. Du sjunger väldigt sällan, eller aldrig på det sätt som den musikdramatiska konstformen är

¹ Byxan är en ridå vid sidan av scenen.

skapad att göra. I min egen utveckling har jag gått ifrån att söka det autentiska varandet och göra musikdramatik vardaglig till att ta vara på de uttrycksmöjligheter musikdramatiken ger tack vare att det inte ska eller behöver vara vardagligt berättande. I de övningar där jag behållit den vardagliga, autentiska aktiviteten på scenen har sången fått ligga ovanpå, den har inte integrerats i gestaltningen och övningen har gett ett annat syfte än det jag tänkt den skulle ge...Jag tror att tillgången till ett expanderat uttryck ofta är nödvändigt för konstformen musikdramatik. Men på samma sätt som jag i sången jobbar med att hitta tonens kärna innan jag går vidare med styrka, kraft och vibrato kan Hagens övningar vara en hjälp att hitta kärnan i ditt sceniska liv för att sedan expandera ditt uttryck där den sceniska berättelsen eller musiken kräver det. På ditt eget sätt. (s.50)

Både Glenviks och Hagens ord hjälpte mig att komma närmare och förstå vilken typ av närvaro jag ville uppnå på scen. Men hur skulle detta spela in i min preparation, och hur skulle jag nu genomföra denna? Det är mycket att ta i beaktning under mitt undersökande arbete, och jag var tvungen att strukturera hur jag skulle gå till väga och tydliggöra vilka förutsättningar jag hade på teatern.

4. Metod och material

Beskrivning av process - resultatredovisning

Jag frågar mig alltså hur jag ska förbereda mig inför en föreställning för att få bästa resultat. Vilka metoder, rutiner och preparationer kommer göra att jag presterar så bra som möjligt?

Jag bestämde mig för att påbörja arbetet redan innan produktionens repperiod hade satt igång och fokuserade på min vokala utveckling. Jag antecknade detta initiala arbete i en processloggbok. Arbetet på teatern skulle sedan bestå av att jag skulle testa olika sätt att preparera mig som skådespelare och sångare inför föreställningarna. Preparationerna bestod av:

- Metoder som jag redan behärskade och hade i min verktygslåda
- Nya sätt som jag skulle hitta genom att gå hos nya pedagoger
- Metoder som jag observerade av mina kollegor på teatern

Dels på grund av upphovsrätt och att min praktikplats bestod av en ensembleroll var inte en inspelning möjlig för mitt undersökande arbete då det inte skulle gå att urskilja skillnaderna i min individuella sång- och skådespelar-prestation. Därför beslutade jag att istället spela in och skriva ner de typer av preparationer jag testade och sedan reflektera över hur det kändes i och efter föreställningen.

Innan jag påbörjade detta arbete var jag dock tvungen att ta in vilka förutsättningar och eventuella restriktioner det fanns på teatern för mitt arbete. Dels var det som jag tidigare nämnt sminktid en timme och femton minuter innan föreställning, soundcheck fyrtiofem minuter innan och en liten samling fem minuter innan vi började. *Detta gav mig vissa tidsramar att förhålla mig till.* Sedan spelades denna uppsättning inte på Stadsteaterns vanliga lokaler utan på Dansens hus, på grund av ombyggnationerna som genomfördes i det vanliga huset. Dansens hus är mindre, och eftersom vi var en stor ensemble *var det fysiska utrymmet begränsat.* Både utrymmet backstage och vingarna bakom scen var mycket limiterade, och man var även utan att genomföra en preparation tvungen att ta andra individer (inklusive barn) och rekvisita i beaktning för att inte vara i vägen.

4.1 Sammanfattat händelseförlopp av det jag upplevt kring min vokala utveckling och preparationsarbete

Mitt initiala arbete bestod alltså av min vokala övning inför repperioden på *Spelman på Taket*. I början av juni genomförde jag en operation och kunde inte öva på ungefär två

månader. Nedan är en sammanfattning av min loggbok som sträcker sig innan och under min tid på *Spelman på taket*. Eftersom att jag sjungit i många år och gick mitt sista år på Artisten är min röst relativt utvecklad och den auditiva förändringen av rösten kan upplevas mycket liten. Jag har bifogat fyra inspelningar av en specifik låt som jag sjungit vid olika tidpunkter under händelseförloppet, men det är alltså min upplevelse och reflektion som är den betydande i delen i detta utforskande arbete:

Juli och augusti:

I början av juni opererade jag mig. Efteråt övade jag själv med uppvärmning och övningar jag fått från Nina Norblad under den föregående terminen på Artisten. Jag började också öva på repertoaren jag tidigare sjungit men kom aldrig helt igång, det mest påtagliga var att höjden rosslade och att jag inte hittade in i rätt funktioner. I slutet av månaden påbörjade jag min praktik på *Spelman på Taket*. Jag märkte snart att den typen av sång som krävdes av mig var med mycket klassisk inriktning och relativt höga tonhöjder. Eftersom de övningar jag hållit på med i snart en månad gjort mig mer stabil i rösten men fortfarande inte tagit mig tillbaka till där jag tidigare var, bestämde jag mig för att börja sjunga på repen utan att värma upp. Det var bara några enstaka individer i ensemblen som faktiskt värmd upp, och jag ville helt enkelt testa detta. Det som hände var att jag i början av repet först och främst kände mig väldigt stel i rösten, ungefär som när musklerna inte är varma och man börjar dansa eller springa. Eftersom jag efter operationen inte hittat in i den placering jag ville ha var diskrepansen mellan min placering när jag var ouppvärmd och uppvärmd dock inte jättestor. Däremot så hjälpte det inte min vokala utveckling överhuvudtaget eftersom jag då inte längre gjorde övningar för att utvecklas och faktiskt kunna uppnå det soundet och den placering jag ville ha. Resultatet blev alltså i princip skadligt för rösten; jag fortsatte vara rosslig och hittade inte tillbaka till min fulla vokala potential.

Första sånglektion med Bo Rosenkull 28 augusti. En då helt fantastisk upplevelse. Jag förklarade mina problem för Bo och vi gick tillbaka till klassiska grundövningar för att hitta tillbaka till min förankrade teknik. Sammanfattningsvis sjöng jag med ett lägre struphuvud och med mer twang på botten, en mer avslappnad käke och strupe samt ett större luftflöde, allt för att hitta tillbaka till min grundteknik. Vi avslutade med att sjunga *Why God Why* från *Miss Saigon*, vilket kändes helt otroligt-kraftfullt och lätt att genomföra. Jag kände att jag hade fått min röst tillbaka (*bilaga 1*).

September:

Jag fortsatte att öva på detta sätt under september och började även jobba mer med min klassiska repertoar, men tampades med vissa röstsvårigheter. Jag tog två sånglektioner till hos Bo. Jag kände hur jag började komma allt närmare det klassiska

igen, och en del av det jag hade innan Artistentiden kom tillbaka. Fortsatte att öva klassisk repertoar men framförallt musikal. Hur påverkade denna vokala utveckling mina prestationer under föreställningarna?

Efter Bo:s lektion i början av september hade jag helt och hållet gått ifrån att inte värma upp alls till att göra denna nya klassiska och grundliga uppvärmning. Jag började få tillbaka ett mer klassiskt grundläge i min röst, och framförallt blev jag klassiskt *insjungen* till varje föreställning vilket alltså innebar att jag redan under föreställningens första sångliga insats hade ett lägre struphuvud och ett kraftfullare klassiskt sound. Jag kände efter och reflekterade över hur detta kändes. Jag kom fram till att jag nästan genomgående började att lägga på mer massa och sjunga tätare än jag gjort tidigare. Det kändes som att jag tryckte på mer, men att det samtidigt var mer skonsamt för rösten. Jag blev framförallt varse om detta i låten "Gryning Skymning", där det utfodras en varmare och lättare klang än i den övriga delen av musikalen. Jag kände då att det var svårt att gå tillbaka till halv rösten, och att jag hellre ville trycka på för att hålla tätheten i min röst. För att det helt enkelt kändes mer hälsosamt.

Det är värt att ha i beaktning att det var genomgående ensemblesång jag utförde i föreställningen, och att jag då började värdesätta en stabil och hälsosam röst mer än en fin timbre och talnära klang. Under den här tiden kände jag helt enkelt att jag hittat ett sätt att upprätthålla mina färdigheter och preparera mig inför föreställningarna, för att sjunga på ett kraftfullare och hälsosammare sätt. Jag observerade och lyssnade på de andra sångarna i ensemblen och blev varse om att de flesta inte sjöng på detta sätt. Framförallt reflekterade jag över att de personer som hade en större bärighet och grundad klassisk kärna i sin röst hade fler och vackrare övertoner när de sjöng akustisk än när de sjöng med mikrofon. Av de som hade sololåtar briljerade istället skådespelarna med mer talnära röster där det var fokus på finlir istället för en bärighet. Eftersom jag fortfarande inte hittat tillbaka till den sångkvalité jag haft tidigare-även om Bo Rosenkull hade hjälpt mig att få tillbaka tekniken-bestämde jag mig för att söka mig tillbaka till pedagogen jag haft på Högskolan för Scen och Musik: Nina Norblad.

Innan jag hade min första lektion med Nina blev jag tyvärr sjuk. Rösten hann återhämta sig några dagar innan, men jag var fortfarande slemmig och saknade den stamnan jag annars hade. (*bilaga 2*). Under denna lektion insåg jag att jag börjat jobba för långt åt det klassiska med Bo. Visst hade jag åstadkommit mycket för att komma tillbaka från min operation, men jag började nu jobba med övningar från Nina för att hitta tillbaka till ett musikalsound och en mer varierad vokal uttrycksfullhet inom en lägre volym. Lektionen kändes horribel då jag varit sjuk och rösten inte lydde mig.

Även om *Spelman på taket* nu tog en paus på ungefär tre veckor fortsatte jag att arbeta mot min vokala utopi. Skulle jag någonsin hitta tillbaka till det sound jag en gång haft och det jag ville ha?

Oktober:

Efter lektionen med Nina Norblad fortsatte jag sporadiskt med Rosenkulls grundövningar men fokuserade framförallt på Ninas övningar för att hitta tillbaka till ett mer "musikaligt" sound. Istället för att jobba med det proprioceptionella nervsystemet och uppleva hur det rent taktilt skulle kännas när rösten funkade, började jag jobba med att spela in mig själv och laborera med rösten för att testa hur olika saker lät och experimentera med olika klangfärger och röstliga funktioner. Jag fick tillgång till en studio och övade med mikrofon för att träna på de mer nakna ljuden och "finliret" i min röst. Jag började också att sjunga mer med pianist för att ha något musikaliskt att förhålla mig till istället för att mest stå och fokusera på klangen, allt för att komma utveckla mitt sound till hur jag ville att det skulle låta.

I slutet av månaden hade jag än en gång en lektion med Nina och kände då att jag började behärska det jag strävat efter, YES! Med hjälp av Bo:s teknik och grundförankring samt Ninas övningar och det auditiva undersökandet hade jag hittat det sound jag ville ha och faciliterat detta under omständigheterna av en hälsosam teknik (*bilaga 3*). Allting var inte på plats, men mycket funkade. Kort efter detta blev jag tyvärr sjuk igen, och hade denna gången så hög feber att jag fick äta penicillin.

November:

Eftersom jag tidigare arbetat igång rösten efter en sjukdom visste jag nu hur jag skulle gå tillväga, och började arbeta med Bo Rosenkulls mer grundliga övningar samt Nina Norblads klangfärgande verktyg. Jag var tvungen att ställa in fyra föreställningar av *Spelman på Taket* och var hungrigare än någonsin på att komma tillbaka till teatern och testa mina nyvunna kunskaper. Eftersom jag under denna månad skulle på audition till Chinateaterns *Saturday Night Fever* och Göteborgsoperans *Cabaret* bestämde jag mig för att söka mig till en ny pedagog: Helena Jonason. Dels för att jag nu var stationerad i Stockholm utan möjlighet att ta mig till Norblad i Göteborg, men också för att jag ville hitta in i ett mer souligt/poppigt sound inför Saturday Night Fever-audition. Och såklart primärt-för att snabbt komma igång igen efter förkylning och gynna/undersöka mitt arbete under föreställningarna på teatern.

Helenas arbetssätt passade mig väldigt bra eftersom hon är otroligt bred och erfaren av olika stilar och typer av sångare. Vi pratade mycket om att utgå från min grundteknik men färga den på så sätt att jag kunde genomföra olika stilar-som Olof.

Jag kände mig mycket bekväm med detta, och det kändes helt i linje med vad jag tidigare experimenterat med (*bilaga 1*). Stämningen var inte helt tillbaka men jag kände mig trygg i det sound jag hade och tekniken jag använde.

Jag fortsatte att ta ett antal lektioner för Helena och samtidigt göra Rosenkull och Norblads övningar. Jag värmdes numera alltid upp innan föreställningarna, och sjöng in mig i den stil och den klassiska förankring föreställningen utfodrade. Jag testade lite olika variationer under olika föreställningar men kände att så länge jag hade grundtekniken och var insjungen i den stil som föreställningen krävde så fungerade rösten bra. Finliret och de små uttrycken i min röst kändes ganska obefogade i ensemblesången och jag kände mig tryggast när jag sjöng med min klassiska teknik.

4.2 Observationer och reflektioner kring min preparation som skådespelare inför en föreställning

Som sagt fanns det vissa förhållningsramar jag var tvungen att ta i beaktning när jag genomförde mina preparationer innan föreställningarna på Dansens Hus: *Tid, det fysiska utrymmet* samt *den övriga ensemblen* var jag tvungen att anpassa mig till och ta lärdom av. Med Jennie Rydéns metoder och Uta Hagens förhållningssätt i ryggsäcken började jag mitt arbete på teatern genom att bara observera. HUR gick det andra skådespelarna tillväga?

Jag hade alltså aldrig arbetat i en professionell musikaluppsättning tidigare, och visste inte riktigt vad jag skulle förvänta mig av de rutinerade skådespelare och musikalartisterna. Till min förvåning slogs jag snabbt av det faktum att preparationen hos mina kollegor nästan var obefintlig. Många av individerna i ensemblen kom från en dansbakgrund och hade varken erfarenhet eller verktyg för att preparera kroppen eller psyket för en karaktär. Skillnaden i preparation mellan dessa och skådespelarna som hade roller var dock inte stor. De flesta av de sistnämnda gick nämligen mest på feeling och brydde sig inte så mycket om att gå in i karaktären, med undantag av några få.

Jag ska erkänna att jag blev ganska besviken då jag satt skådespelaryrket "på piedestal" och föreställt mig det som en komplicerad, krävande och energiförbrukande prestation för att kunna uppnå ett fint resultat. Eftersom mina observationer var så pass annorlunda från vad jag hade tänkt mig började jag istället för att göra min timmeslånga uppvärming utföra utvalda moment jag kunde göra i huvudet i kulisserna, femton minuter innan vi började. Dessa var tekniker som vi fått ta del av från Jennie Rydén såsom att: försätta oss i ett mer kreativt tillstånd med avslappningsövningar, trygghetsankare för att bli säkrare och förebygga att jag skulle låsa mig kreativt på scenen, laborerande med inre och yttre tempon för att förbereda min kropp på olika typer av karaktärer och förankra dessa i min kropp,

samt sinnesväckning för att bli mer närvarande. Samtliga av dessa övningar utfördes i kulisserna, antingen på en liten trappa vid B-ljudet² på scen höger, eller i det hus som sedan skulle användas scenografiskt i föreställningen, men som innan alltså stod vid scen höger-kuliss. Detta kändes bättre än att inte värma upp alls, men kanske främst för att det gav mig en tillfredsställelse och ett fokus. För bara några minuter senare var det "plats på scen" och vi stod hoptryckta i byxan, och det skämtades och kändes som att fokuset var på allt annat förutom den lilla byn Anatevka vi snart skulle in i.

Jag började fundera över hur detta gick ihop med ensemblen och skådespelarnas prestationer. Även om ensemblen kunde klara att utföra sina uppgifter (oftast med bravur) utan någon som helst preparation, hur klarade skådespelarna av det? Jag nöjde mig inte med att observera utan pratade med några av de mest rutinerade och etablerade skådespelarna. Jag frågade hur de kunde vara så skickliga och närvarande på scen, och vad de hade för förhållningssätt som skådespelare? Svaret var ganska unisont. Även om vissa av dem liksom jag använde mig av YAT för att gå in i en karaktär, var det framförallt när de hade fastnat i karaktärsbygget eller de hade idétorka som tekniken var användbar. De två beståndsdelarna som var viktigast för dem var alltså inte detta eller någon typ av preparation, utan hur närvarande de var på scen. Och med närvarande menar jag främst dessa två saker:

1. Att lyssna på sina medskådespelare och vara i nuet
2. Att vara personlig och förankra karaktären i sin egen kropp. För att citera Per Nordin, lektor på Högskolan för Scen och Musik: Även om skådespelaren som privatperson aldrig får bli en måttstock för karaktären så är det fortfarande skådespelarens kropp som agerar

Jag förstod vad de menade eftersom dessa två ståndpunkter är triviala för att vara en skådespelare. Men jag tror också att olika typer av roller fordrar olika eller snarare större eller mindre typer av preparationer. Alltså, ju mer som krävs av skådespelaren desto större preparation krävs, troligen. För mig som då är nyexaminerad och inte lika rutinerad som dessa skådespelare kanske en gedigen preparation inte bara krävs när jag ska göra utmanande uppgifter, utan kanske alltid för att få ett bra resultat. Eller snarare-eftersom jag är nyexaminerad är alla uppgifter stora utmaningar för mig och fordrar alltid en stadig preparation.

² B-ljudet är ljudavdelningen som har hand om mickarna (myggorna). Det är oftast en eller två stationära personer som ser till att våra mickar fungerar samt hjälper oss att sätta på dem korrekt.

5. DISKUSSION

5.1 Slutdiskussion

Utifrån mina egna kunskaper, Hagens, Glenviks och Rydéns redogörelser samt mina observationer och reflektioner av kollegor på teatern hade jag konstruktivt prövat och försökt resonera över vad jag kommit fram till. Sammanfattningsvis upplevde jag först och främst att vikten av att preparera sig varierar från individ till individ, olika skådespelare har olika instrument som helt enkelt fungerar väldigt olika. Med det sagt, även om det inte finns plats eller utrymme att genomföra en så lång preparation som vi tidigare gjort på skolan, tror jag att det nästan alltid gynnar skådespelaren att använda de verktyg som man har för att hitta fokus, kreativitet, närvaro och helt enkelt tillåta sin kropp och själ att vara i nuet på scen, för att prestera så bra som möjligt. Jag tror även att det skapar en trygghet att kontinuerligt genomföra samma typ av rutinmässiga preparation inför föreställningen, även om det bara sträcker sig över 10 minuter. Som Glenvik och Hagen menar är det i en kroppslig grundning som skådespelaren tillåter sig att vara just en "Presentational Actor" och hittar en närvaro och kroppslig förankring. Jag tycker därför att man i vilken scenisk genre eller läsart, eller vilken roll man än har bör använda de verktyg man besitter för att preparera sig och möjliggöra en så bra individuell prestation som möjligt, och samtidigt vara kompatibel och anpassningsbar gentemot de förutsättningar som ges på den aktuella teatern och föreställningen. För min del blev det en tio till tjugo minuter lång uppvärmning med utvalda delar från Rydéns övningar, med fokus på sinnen närvaro, lugn och trygghet för att möjliggöra en kreativ och närvarande kropp samt fysiska ingångssätt för att sedan effektivt kunna hitta in i mina ensemble-karaktärer.

Även om det är svårt att reflektera över andras sound och vokala upplevelser anser jag efter mitt preparationsarbete och mitt röstliga provande att en vokal uppvärmning eller insjungning är ohemult viktig. Samtliga pedagoger jag tog lektioner av förespråkade uppvärmning för att kunna prestera så bra möjligt och för att kunna nå sin fulla vokala kapacitet. Bo Rosenkull pratade även om begreppet insjungning, vilket också Nina Norblad i praktiken flitigt använde. Bland annat med övningar för att hitta in i olika sound och klangfärger. Även Helena Jonason beskrev det som att man med hjälp av olika övningar kunde förklä sin röst för att passa bättre in i olika stilar-men fortfarande förankra utförandet i sin grundteknik. Trots att många professionella musikalskådespelare inte värmer upp sina röster innan de går upp på scenen är jag genom praktiskt provande samt en unison åsikt från mina pedagoger övertygad om att en röstlig preparation är betydande för att prestera så bra som möjligt. Utöver det menar jag att den specifika vokala uppgiften i en föreställning

skapar olika krav och möjligheter för preparationsarbetet. Alltså, preparationen kommer att se olika ut beroende på vilken stil man sjunger, vilket röstläge man har samt vilken typ av roll man ska spela. Aspekter som nivå, röstläge, stämbandslängd, erfarenhet och form bidrar även till att repertoaren av övningar man genomför skiljer sig mycket åt från individ till individ.

5.2 Fortsatt forskning/framtida perspektiv

Under mina observationer och mitt praktiska undersökande på *Dansens hus* kom jag fram till att preparationsmöjligheterna ibland kan vara väldigt begränsade. Det kan alltså vara svårt att utföra både sin vokala och skådespelarmässiga preparation på grund av aspekter såsom tid och rum. I och med min slutsats att preparationsarbetet är väldigt betydande samt tid och rum-limiteringarna, insåg jag att det är otroligt viktigt att vara väl förberedd och bekväm med sina preparationer. Att prioritera och avsätta tid för att preparera sig blir alltså en viktigt del i det konstnärliga arbetet.

Eftersom mitt Självständiga arbete till stor del har varit undersökande, har jag testat på många olika typer av uppvärmningar och preparationer under många olika föreställningar, och skapade därför heller inte någon kongruent rutin. I mitt framtida arbete kommer jag vara medveten om vikten av att vara anpassningsbar och flexibel till de ramar som ges på teatern, men också försöka prioritera min uppvärmning för att den kontinuerligt ska kunna hjälpa mig att prestera så bra som möjligt, genom att vara mer rutinmässig. Jag hoppas att *mitt försök till att ta reda på vilka metoder som fungerar för att preparera sig inför en föreställning som musikalskådespelare*, kanske kommer kunna hjälpa andra individer som liksom jag funderat över denna del i det konstnärliga arbetet. Att hjälpa dem skapa så bra förhållanden som möjligt för sina prestationer på scen, att utforska sina möjligheter till vokala och skådespelarmässiga preparationer och att helt enkelt bli tryggare scenkonstnärer.

REFERENSER

Litteraturlista

Rydén, Jennie. (2015). *Kreativ Lust*. (Masteruppsats, Göteborgs universitet, Högskolan för Scen och Musik, Göteborg).

Blix, Erika. (2014). *YatGender – ett sätt att skapa fler normer på scenen*. (Masteruppsats, Göteborgs universitet, Högskolan för scen och musik, Göteborg.)

Hagen, Uta. (1973). *Respect for acting*. Wiley Publishing, New Jersey.

Hagen, Uta. (1991). *A Challenge for the Actor*. Simon & Schuster Adult Publishing Group, New York.

Glenvik, Tina. (2016). *Utmaningen för en musikdramatisk sångerska*. (Masteruppsats, Göteborgs universitet, Högskolan för scen och musik, Göteborg).

BILAGOR

Bilaga 1: Why God Why, 28/8-19

Bilaga 2: Why God Why, 22/9-19

Bilaga 3: Why God Why, 7/10-19

Bilaga 4: Why God Why, 10/11-19