



HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

Den gröna klänningen

Ett poetiskt musikdrama om kärlek och existens

Tanja Soininen

Självständigt arbete (examensarbete), 60 högskolepoäng

Konstnärligt masterprogram i musikdramatik

Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet

Vt/2020

Författare: Tanja Soininen

Arbetets rubrik: Den gröna klänningen- ett poetiskt musikdrama om kärlek och existens

Arbetets titel på engelska: The green dress- a poetic music drama about love and existence

Handledare: Hedvig Jalhed

Examinator: Anne Södergren

SAMMANFATTNING

Nyckelord: Musik, sång, opera, musikdramatik, kammaropera, nyskrivet, klassisk sång, klassisk musik, komposition, scenkonst, scenisk gestaltning

Syftet med min konstnärliga undersökning är att belysa och undersöka tillgängligheten i mitt operaverk samt hur dramat kan väcka diskussion kring nyskriven musikdramatik och konstmusik som genre. Vidare undersöker jag hur mitt arbete och material kan bidra till förnyelse inom operakonsten.

Uppsatsen bygger på framtagandet av mitt eget musikdrama, referenser genom litteratur, tv, radio, muntliga samtal (både fysiska och via telefon), seminarier på högskolan för scen och musik, egen processdagbok, praktiska laborationer, samt dokumenterad återkoppling via brev och e-post från såväl åhörare som ensemblemedlemmar. Jag har utifrån mitt skrivna material uppmuntrat ensemblen till medskapande, samt låta materialet vara öppet för förändringar.

Sammanfattningsvis har jag kommit fram till att jag presenterat ett material som känns *direkt*, ärligt och musikaliskt *tillgängligt*. Jag har kommunicerat ett vardagligt *nära* tema, och har i min sceniska gestaltning utgått ifrån att inte *spela* en karaktär, utan *vara i* karaktären. Jag har kommit fram till att kontraster i dramat håller historien vid liv och att publik på scenen ger större möjligheter till kommunikation. Melodins plats i nyskriven kammaropera är en intressant diskussion, samt hur jag vidare kan sprida mitt material geografiskt. Varför inte fler klassiska sångare syns och hörs komponera är en annan fråga jag ställer mig, och förutom att det helt enkelt inte är alla sångare som har *kallet*, intresset eller den teoretiska bakgrunden som krävs för hantverket, ämnar jag lyfta frågan kring konventioner inom den klassiska musiken. Min förnyelse ligger i att jag innehar flera olika roller i mitt undersökande projekt; rollerna som både sångerska, tonsättare, librettist och producent.

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

INLEDNING OCH SYFTE..... s .4

Operasång: en kamp mellan lust och perfektion	s. 4
Varför ”Den gröna klänningen”?.....	s. 5
Aftonklänning i siden- en symbol för finkultur?.....	s. 6

Komposition och gestaltning.....	s. 8
En person ska bli hörd, inte en röst.....	s. 8
Sångare hjärta komposition = osant?.....	s. 9
Klassisk musik, en auktoritär överhet.....	s.11
Vilka komponenter bildar ett kontrastrikt och uttrycksfullt musikaliskt verk?....	s.12
Vem äger partituret?.....	s.13

Librettot och dess dramaturgi.....	s.13
Textförståelse och dess betydelse.....	s.13

Rummet/publiken.....	s.14
Närvaro och förflyttning av publik.....	s. 14

METOD.....s. 15

Metod för relation <i>sångare-publik</i> och <i>publik-scen</i> -sångare.....	s. 15
Metod för scenisk närvaro och reflektion över detta.....	s. 16
Processdagbok som metod.....	s. 16
Metoder jag använt i det praktiska arbetet.....	s. 17
Övergång från tal till sång i musikdramatik.....	s. 18

RESULTAT.....s. 19

”DEN GRÖNA KLÄNNINGEN”	s. 19
Inledningen- en efterfest	s. 20
SCEN 1 + <i>videoanalys</i>	s. 20-23
SCEN 2 + <i>videoanalys</i>	s. 23-27
SCEN 3 + <i>videoanalys</i>	s. 28
SCEN 4 + <i>videoanalys</i>	s. 29-32
SCEN 5 + <i>videoanalys</i>	s. 33
SCEN 6 + <i>videoanalys</i>	s. 34-35
SCEN 7 + <i>videoanalys</i>	s. 35-36
Publikens reaktioner	s. 36-37
Återkoppling från ensemblen.....	s. 37-39

DISKUSSION.....s. 39

Övriga tankar och reflektioner.....	s. 40-42
Sammanfattning	s. 42-44

INLEDNING OCH SYFTE

I den här uppsatsen ämnar jag belysa och undersöka ett antal frågor som engagerar mig i mitt konstnärliga och undersökande arbete som sångerska, sångpedagog, tonsättare och textförfattare. Via egenskrivet material i form av ett musikdrama frågar jag mig hur kan jag bidra med förnyelse till operakonsten och göra den tillgänglig för fler. Med tillgänglig menar jag *musikaliskt* tillgänglig, samt en möjlighet till *närhet* till det som utspelar sig på scenen. Vidare även *geografiskt* tillgängligt för att föreställningen är portabel och kan tas in i ett vardagsrum hemma hos dig, både på landsbygden och i storstaden. Jag frågar mig hur jag kan få publiken att komma närmare mig, förutom känslomässigt, även i rummet? Och hur påverkar operans ”tonbildningsideal” min kreativitet? Vad händer om jag gör min *person* hörd på scenen och inte min röst? Jag minns en sångpedagog, tillika sångare, som sa en gång att jag skulle *mena ljuden*. Jag har som sångstudent ibland blivit instruerad att göra si, och göra så, men sällan vad det *gestaltar*. Jag har ändrat en *funktion* i det fysiska ljudbildandet, men vill undersöka om det ljudet kommer automatiskt om jag utgår från en emotionell impuls, knyter rösten närmare den inre berättelsen. Och om jag lyckas sjunga ur en spontan känsla som uppstår i stunden, kan det vara det som ger en sångare karisma? Vidare reflekterar jag kring hur det kommer sig att jag inte hör om fler klassiska sångare som komponerar. Vad gäller experimentell modern opera och kammaropera funderar jag över vilken plats den tydliga melodin har i nyskrivna verk, och om genren outtalat styrs av normer och trender. Mitt främsta syfte med undersökningsprocessen är att lyfta en större diskussion vad gäller konventioner inom den traditionella operan. Jag ser den här undersökningen som en god inledning till många olika riktningar i debatten kring exempelvis vem som får höras och synas på scenerna. Jag har valt att utgå från mitt eget material och avgränsar mig så att jag inte behandlar frågor som tydligt hör till etiska begrepp, så som diskriminering och jämställdhet inom branschen.

Operasång: en kamp mellan lust och perfektion

Att ägna sig åt klassisk sångteknik och opera är en kamp mellan att berätta en historia och finna det perfekta luftflödet, det som får stämbanden att vibrera fritt, utan att forceras. Allt handlar om balans: anspänning men inte spänning, muskler som samarbetar och inte motarbetar. Konsonanterna ska inte störa vokalerne som klingar och samtidigt bör du texta tydligt, så publiken hör orden. Andemeningen med din historia bör förmedlas både genom dina textliga betoningar, din musikaliska frasering och genom din kropps rörelser. Balans. Jämka. Kompromissa. Först vokaltekniken för att i årtal kunna sjunga repertoaren så du inte sliter ut dina värdefulla stämband, sedan ditt sceniska uttryck. Om jag ger mig fullständigt hän i min rollkaraktärs smärta, gråter ut min sorg och lägger mig i fosterställning, tappar jag kanske tonen, klangen, övertonerna som bör ljuda genom orkestermattan. Kompromiss. Balans. Det tillhör professionen.

Operan som genre har ett glittermoln av förfining kring sig: elegans, vackra kostymer, dirigenten som med stadig hand leder hela orkestern, sångensemblen, de spektakulära höjdtönen som inte vem som helst kan alstra (och som publiken väntar på), de fina salongerna. Både miljö och talang gör att vi vördnadsfullt håller i genren som om den vore av

glas. Ibland känns den både så långt borta och ändå så nära, den provocerar och lugnar.

Jag har en lång utbildningsbakgrund vid flera av landets musikhögskolor, och upplever den klassiska sångskolningen med stort fokus på tonbildning och repertoar. Jag har länge känt en önskan att bilda toner som föds ur en kroppslig *helhetskänsla*, och undervisar själv i sång, med stort fokus på att *hela* min kropp är min resonanslåda, min röstsupport. Detta synsätt på sångundervisning fick jag bland annat bekräftat av den finska världssopranen Karita Mattila, vid en mästarkurs vid Birgit Nilsson Museum i augusti 2019, när hon uttryckte att "your body is your instrument". Även den danska röstmassören och sångerskan Naja Månsson, som också kallar sig "body worker", delar med sig av fysiska övningar där hela din kropp är delaktig i ditt tonbildande. Under mina tidigare utbildningar har jag upplevt mer fokus på stämband och huvudets hålligheter istället för det helkroppsbete som god röstvård kräver. Jag har inte som ambition att i detta masterarbete djupdyka i de klassiska sångutbildningarnas didaktiska eller metodiska ingångar, vilka givetvis skiljer sig från pedagog till pedagog, men då jag ska gå in på ämnet att sjunga med hela sin kropp, tycker jag detta är värt att nämnas.

I radioprogrammet "Operahuset" 20 april 2019 menar skådespelerskan Stina Ekblad att vissa sångare fått till skänks en fantastisk röst, men brister i den sceniska gestaltningen. Hon säger att om så är fallet bör de kloka operasångarna sträva mot *enkelhet*. Om man som sångare finner det rena och tydliga, samt är öppen och mottaglig för det, så följer oftast en gestaltning i detta.

"Känslorna måste vara tydliga, gärna långsamma, gärna utdragna, och där varje känsla får vara en i taget. Man kan inte grumla i operagestaltningen".

(<https://sverigesradio.se/avsnitt/1271266>)

Varför "Den gröna klänningen"?

Efter en uppsplitande period av motgångar och allehanda nekanden och negativ kritik vid auditions började jag ifrågasätta mitt konstnärskap. Jag frågade mig om jurydeltagares åsikter var sanningar, eller subjektiva åsikter. Jag anser att vad som är sant och verkligt i bedömningen av konst och konstutövare är det vi själva väljer att tänka och tro på, en subjektiv åsikt.

Jag hamnade i en självdestruktiv period där jag förlorade min egen unika ton och konstnärskap. Jag låg mycket i sängen och i mitt dåvarande sovrum hängde en mossgrön balklänning som en påminnelse om den vackra konst jag under hela mitt unga vuxna liv hängett mig åt.

Jag skrev en dikt om den där klänningen, den gröna klänningen. En flera år gammal vision om att skriva en egen operaföreställning började ta form, och jag satte en melodi till dikten. Efter år av hobbykomponerande bestämde jag mig för att kasta alla andras subjektiva åsikter åt sidan och ge mig hän i min kreativitet, äga min egen konst, finna mitt eget uttryck och berätta en historia som känns viktig och autentisk: för den är ärlig och personlig. Ur min utgivna diktsamling *Ur ett ungt sårat hjärta*, som samlat damm i bokhyllan, plockade jag ut några dikter och skrev ett manus kring dem. Jag komponerade melodier och skapade ett

musikdrama (kammaropera) med namnet *Den gröna klänningen*. Det är en historia som jag kan använda för att laborera kring gestaltning, kommunikation, berättande och intimitet, för att utveckla min operakonst. Det är en personlig berättelse, en berättelse som bottnar i personliga händelser och erfarenheter som jag har försökt att inte konstruera. Med det menar jag att jag inte försökt tillrättalägga, förstora, förminska, eller få pusselbitar att passa ihop. Jag undersöker om det går att kliva rakt ner i ett varande, istället för ett ”görande” i min gestaltning, det vill säga att lita på materialet som redan finns och den egna kroppen som tillräckligt berättande, enbart genom sin uppenbarelse. Skillnaden mellan dessa två sätt att gestalta och uttrycka sig på scenen kommer jag att återkomma till lite längre fram, samt i diskussionen i slutet av uppsatsen.

Jag är i mitt undersökande arbete inte intresserad av att dra paralleller till andra tonsättare eller konstutövare, eller jämföra mitt undersökande projekt med andra uppsättningar, utan fokuserar på min egen konstnärliga process och lämnar åt åhörare och andra inblandade att göra sina egna tolkningar och jämförelser. Givetvis har jag uppmärksammat, och inspirerats av andra kulturutövare och konstnärer, men väljer att avgränsa mig, då mitt projekt med all säkerhet influerats av flera olika stilar och upphovspersoner.

Aftonklänning i siden- en symbol för finkultur?

I en uppsats av Bengt Starrin om ”Värmlänningarnas Kulturvanor” (2016) står att läsa att det var sociologen Harald Swedner som myntade begreppet ”finkultur” i Sverige, där opera, balett, klassisk musik och teater ingår (Starrin 2016, s. 1). Begreppet syftar till att dessa kulturformer i första hand ”intresserade samhällets sociala och ekonomiska elit”. I ”Operans tillgänglighet för allmänheten” (Faruque/Khalil 2013, s. 6) står att läsa om 1700-talssamhället och dess strävan att dela upp ”bildade och obildade”, ”kultiverade och okultiverade”, och där konst och vetenskap tillhörde kultiveringen. Detta blev så småningom en ”social markör” i samhället, och där begreppet ”arbetarkultur” skapades som en kontrast till finkulturen och dess ”goda smak” (ibid, s. 7).

Jag själv fann tjusningen i klassisk musik via en musikhistorielärare på gymnasiet som hade förmågan att passionerat och målande tala om klassiska symfonier och verk. På det sättet gav han mig en större upplevelse och förståelse för musiken och tonsättaren han presenterade. Den uppriktigt entusiastiska framställningen var medryckande och upplevdes ha sitt ursprung i ett genuint intresse för konstmusik. Jag hade lyssnat en del på musikal i tidigare tonåren och var bekant med den symfoniska klangen och kunde känna igen det i annan konstmusik. Jag kan inte minnas att det var någon särskild operasångare på den tiden som fångade mig, utan jag vaggades långsamt in i genren genom repertoar jag blev tilldelad av den klassiska sångpedagog jag fått av en slump. Jag antar att vi upptäckte att jag hade fallenhet och röstmaterial för den typen av musik, och jag älskade dramatiken, berättelserna. I Västmanland, där jag är uppvuxen, kände jag inte till begreppet kultur eller några yrkesverksamma kulturarbetare, jag visste om industrin och fotbollslaget. ”Nä, men opera är inget för mig, vi är inte så fina av oss” är inte en helt ovanlig kommentar. Jag tror att traditionen och begreppet ”finkultur” till stor del lever kvar, och där är förebilder på nära håll oerhört viktiga; att klassiska musiker och sångare verkar mer utspridd över landet, än

centraliseras till storstäderna. Jag har skämts för att kalla mig operasångare i min uppväxtregion, för att inte verka märkvärdig. Det auktoritära i genren kan ligga både i den klädsel människor har förväntats bära i anslutning till operabesök, samt lokalens utseende, de främmande språken som operorna ofta framförs på, samt det begränsade utbudet av klassisk musik och opera i massmedia. Genren har stannat inom en viss "klick". Däremot har detta börjat förändras de senaste åren, tack vare turnerande föreställningar och fristående operagrupper som ökar i antal och har sin bas i olika delar av landet.

Den gröna balklänningen som har hängt på en vägg i mitt sovrum; tung, sträv, rejäl, tålig, glansig, och i ett fabrikat av det finare, dyrare slaget, om vi jämför med exempelvis bomull. Den fick hänga där för att jag ville se den, eftersom den är vacker men en storlek för liten så jag inte kommer i den. Kanske symboliserar den prestation och "finkultur", på grund av dess form och utseende, kanske lockar den till associationer till något förhöjt?

Jag har ansett det vara en slump att mitt undersökande projekt, mitt musikdrama, utgår från ett laddat objekt i form av klänningen. I verket har den blivit en symbol för längtan, ensamhet och stagnation; det är som om huvudpersonen väntar på klänningens signal, ett tecken på förlossning. Dialogerna med klänningen kan även vittna om en diskussion angående vägval; en väntan på att svaren på alla frågor finns hos den. När huvudpersonen talar om att klänningen vill bli sedd och rörd, är det inte sig själv hon menar?

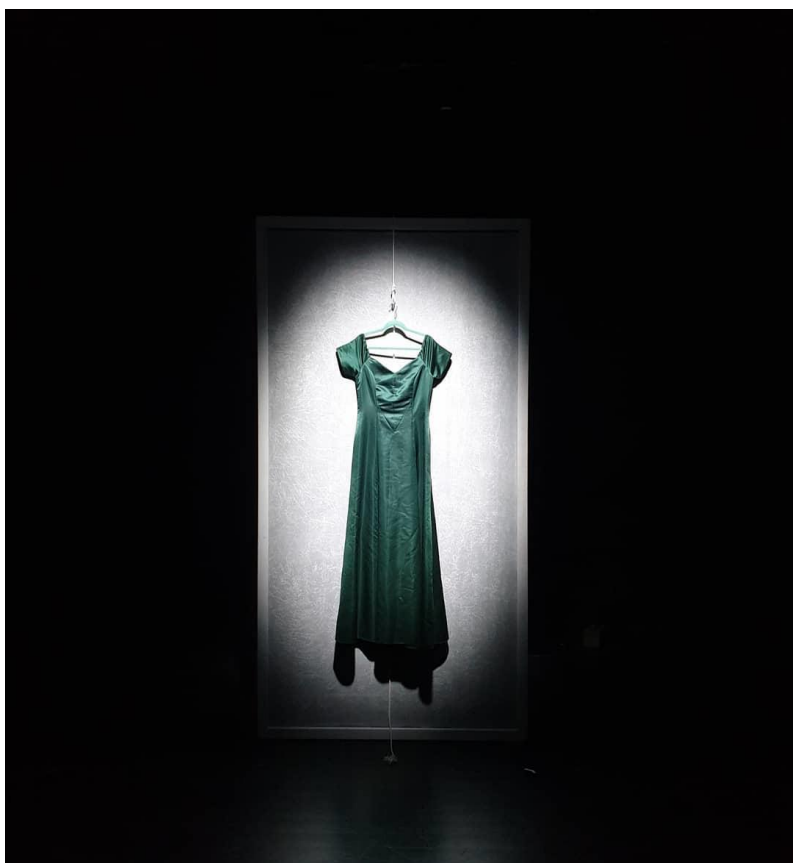


Foto: Tanja Soininen

Om klänningen står för något upphöjt jag inte har någon relation till, söker jag kontakt med den, söker ett sätt att harmoniera med den. På samma sätt är mitt verk ett sätt att locka fler operavänner, finna en tråd i musiken som fler vill hålla i, bli nyfikna på. Då klänningens utseende och form inte hör till vår vardagliga klädsel, kan vi då anta att opera inte är vardag för allmänheten?



Foto: Jonne Covers

Komposition och gestaltning

En person ska bli hörd, inte en röst

Vid inledningen av min undersökande process bestämde jag mig tidigt för att jag ville ge min personlighet utrymme i mitt röstliga uttryck. Hur kan jag genom mitt egenskrivna material utveckla en uttrycksfull sångerska med rösten grundad i kroppen och som avspänt tar plats?

Sångpedagogen Kristin Linklater skriver i sin bok "Freeing the Natural Voice" (1976/2006, s. 7-8), att rösten är i direkt kontakt med kroppens emotionella impulser, och att den bör vara *formad* av intellektet- inte begränsad av detsamma. Hon menar att spänningar är en (negativ) reaktion på vår omgivning, och förminskar vår effektivitet.

Hon menar att en *naturlig röst* är transparent (revealing), inte *beskrivande*, det vill säga en röst som agerar på inre känslomässiga impulser, direkt och spontant; "*personen*" är hörd, inte

personens röst. Det är detta jag menar är skillnaden på "varande" och "görande" på scenen. Att vara totalt närvarande i nuet, vara *i* sin karaktär, inte *göra* sin karaktär. *Uppleva* istället för att göra.

Vidare skriver Kristin att befria en röst är att befria en person. Hon menar att eftersom ljudandet är en produkt av fysiska processer så kan den fria, naturliga rösten blockeras av både känslomässiga och intellektuella blockeringar, som i sin tur beror på olika miljöfaktorer. Den röst som är förankrad djupt inuti kroppen kommer nå längre än den egna kroppen, så att säga "förstora sin högtalare" (ibid, s. 9).

Sven KristerSSon skriver i sin avhandling "Sångaren på den tomma spelplatsen - en poetik", om bl a *närvaro*. Han menar att det är sångaren eller skådespelarens närvaro som fångar en publik. Som jag tolkar det menar han att om man behärskar och balanserar *karisma*, *musikalisk kompetens*, samt med denna kontroll kan *släppa loss*, så skapas den scennärvaro som får en publik att lyssna. Begreppen KristerSSon benämner kan således även kopplas till Kristin Linklaters forskning om den naturliga, fria rösten som en produkt av avspändhet och balans (2010, s. 77).

På sidan 167 i KristerSSons avhandling citeras pianisten Elisabeth Boström, som menar att publikens alltmer minskande intresse för romansmusik (klassiska sånger i mindre format än operaarior, ofta komponerade för sång med pianoackompanjement, ff anm) kanske kräver att vi som klassiska artister börjar reflektera över själva *berättandet*. Hon menar att vi bör utnyttja möjligheterna att använda "fler uttrycksmedel, mer av oss själva" (KristerSSon 2010). Med fler röster bakom frågan kring den klassiska scenkonstens möjligheter att utvecklas och spridas till en bredare allmänhet, förstärks min undersökningslust i min egen arbetsprocess.

Jag minns att jag även hörde skådespelerskan Eva Röse tala om detta i ett nöjesprogram på TV4, "Renés brygga" (2018); om att det, scenutbildningar till trots, till slut bara handlar om att som skådespelare "befinna sig i situationen". KristerSSon reflekterar över modet att expandera sångarrollen, och det paradoxala i att "våga släppa kontrollen över både kroppen och rösten" och till följd av det behöva åtnjuta *än mer* kontroll (KristerSSon 2010, s. 209-210). Sven KristerSSon skriver om betydelsen av närvaro på scenen som det som väcker en åhörarens totala uppmärksamhet. I den vidare definitionen tolkar jag det även som karisma (ibid, s. 77-78).

Sångare hjärta komposition = osant?

KristerSSon behandlar kortfattat frågan varför inte fler (klassiska) sångare och pianister komponerar? (KristerSSon 2010, s. 180) Han menar att vi i vår yrkesroll som sångare utbildats att tolka, analysera och gestalta äldre, historiskt material, att rollerna som poet och kompositör, vad gäller romanser redan är "upptagna". Jag har läst detta stycke upprepade gånger och skulle vilja utvidga tonsättarfrågan, och reflektera kring den. Jag begränsar mig till att just skriva om operasångaren som *tonsätter*, även om jag är medveten om att det finns klassiska sångare som behärskar och syns i rampljuset i andra konstnärliga discipliner.

KristerSSon menar att eftersom poesin och tonsättningen redan är "upptagen" så återstår

endast berättarrollen för sångaren. Jag är enig i att en klassisk sång- och operautbildning naturligtvis är fokuserad på just utbildning i att med sin vokala och kroppsliga förmåga berätta en skriven historia, men det förklarar inte varför inte fler sångare komponerar. I något stycke medger Kristersson att undersökningen är begränsad (ibid, s. 179), så jag väljer att stanna lite vid frågan. Kristersson nämner kort tenoren Carl Unander-Scharin (ibid, s. 180) som är den komponerande sångaren författaren känner till. Jag tolkar att Kristersson baserar sitt antagande på den egna uppfattningen, och inte på en mer omfattande kartläggning. Det kan ju finnas fler komponerande operasångare, men att inte många visat upp sitt material offentligt. Via en enkel google-sökning kan jag dock konstatera att de kända tonsättarna från förr, och i modern tid, har andra huvudinstrument än sång.

I en kort mailkonversation med en komponerande sångare 11/2 2020, som valt att vara anonym, ställer jag frågan varför hen tror att inte fler klassiska yrkessångare komponerar? I sitt svar på frågan nämner hen flera intressanta komponenter, såsom att en del helt enkelt inte har kunskap om sång och sångkomposition. Hen menar att hen själv tycker att det krävs en hel del erfarenhet för att komponera för klassisk sång, och för att komponera ”hållbart”, det vill säga för sångare på olika nivåer. Det händer att hen stöter på nyskrivet material som är svårt, eller för svårt, och att den största instuderings tiden går till att lösa svåra musikaliska och sångtekniska frågor.

Hen skriver att i den omvärld vi känner till, är en del sångare musikteoretiskt bristfälligt bevandrade. En teoretisk kunskap är trots allt en förutsättning för att komponera hållbart/genomförbart. Vidare menar vi båda att om jag som sångare, i egenskap av tonsättare, har en teoretisk kunskap kring komposition, orkestrering, och/eller är en god pianist, så är det en fördel vid sångkomponerande.

Jag har själv sjungit sångkompositioner där det varit uppenbart att kompositören inte har god kunskap vad gäller sångrösten, dess funktioner, möjligheter och omöjligheter. Det har exempelvis handlat om mycket, och viktig, text i ett högt register, i vilken en sångare har begränsade möjligheter att texta tydligt utan att orsaka negativa spänningar i sångapparaten. Det händer även att melodin inte har något som helst stöd i ackompanjemanget, så att ett oerhört fokus som sångare har lagts på att kunna starta en fras med rätt inledningston, eller överhuvudtaget ta sig igenom frasen. Som följd har både det röstliga och sceniska *uttrycket* fått åsidosättas.

Vid ett seminarium med Johan Petri (HSM 23/10 2019) nämndes tonsättaren John Cage och hans musik, varpå Petri menade att kompositionen kanske ibland är så svår och bestämd att artisten är så upptagen med att ”lösa problemet”, så att den egna rösten/berättelsen går förlorad.

Givetvis handlar komponerande om intresse också. Ett genuint intresse skapar skapar- och kunskapslust. Alla sångare har inte *kallet* eller *intresset* för att komponera. Precis som Kristersson har jag också reflekterat kring min sångarroll. I den klassiska musikgenren, men säkerligen också generellt i samhället, tycker människan om att *kategorisera*, placera människor i *fack*. Vid en provsjungning är det exempelvis viktigt att ange sitt *röstfack*. Under mina år på olika sångutbildningar upplevde jag att jag kategoriserades just som sångerska, det

vill säga, om jag inte studerade på kompositionslinjen så komponerade jag inte, eller kunde inte komponera. Min identitet blev sångerska. Jag upplevde en outtalad norm att vi sångstuderande bara var just sångare.

I sångarrollen kvarstår ändå arbetet med att göra en egen tolkning, både av det musikaliska, men också av poesin, för att återkoppla till KristerSSons beskrivning av den klassiska sångarrollen. Jag vill nämna att avsaknaden av förebilder givetvis också spelar in. Att jag inte hört talas om sopranen och tonsättaren *Margareta Hallin* (1931-2020) förrän efter flera års musikhögskolestudier kräver en större diskussion, som jag inte ämnar gå in i denna gång. Jag vill att mitt undersökande arbete ska kunna verka som en inspiration till andra klassiskt utbildade sångare och sångerskor. Dessa tankar hade jag inte vid projektets början, men under processens gång har jag kommit fram till att det känns viktigt att få vara en källa till inspiration. Jag är utbildad sångerska men textförfattandet och komponerandet har blivit en allt viktigare del i mitt konstnärliga arbete.

Tankar på konventioner har den senaste tiden påverkat mitt sångutövande, det är lätt att den inre recensenten helt förpestar tankeverksamheten och hämmar kreativiteten. Konvention = social regel, vedertagen sed, norm. Konventionell = traditionsenlig (www.synonymer.se). Vilken är min naturliga röst? Förställer jag mig efter hur någon annan tycker att det ska låta, efter konventioner inom operagenren? Om jag återkopplar till Linklaters undersökning så är min naturliga röst den som föds ur en emotionell och spontan känslolimpuls, och inte hämmas av spänningar och stressmoment (Linklater 1976/2006, s. 9). Det enda jag vet är den röstvårdande aspekten; om jag inte blir hes och rösten känns *fri* så sjunger jag förmodligen åtminstone med en god teknik. Men någon kanske tycker att jag ska "mörka" min ton, någon vill att jag "samlar" den, sjunger i "masken", använda mina vokaler på ett sätt de tycker låter bra. Jag menar att operasång till viss del är medvetet formade toner, efter en sångteknik som skapats för flera hundra år sedan för att kunna ljuda över en orkester när inte el- och mikrofonförstärkning var möjlig; ett antikt sångsätt som lever kvar, traditionsenligt. Det här är givetvis ett ämne som kräver en längre diskussion, inom popgenren undervisas elever också i en viss teknik för att uppnå ett visst ljudideal och så vidare. Jag tycker ändå att den aspekten av sångutövandet är intressant, och jag hade den här tanken med mig igenom hela min undersökande process jämsides med gestaltungsarbetet. En fri röst tänker jag, är en balans mellan kontroll och avspänning. Och när jag känner den här helheten kan jag vara mer mottaglig för en scenisk interpretation och fördjupning.

Klassisk musik, en auktoritär överhet?

På sidan 1 i sin artikel "*Utflykter och tillflykter*" tar Ole Lützow-Holm upp "dialogen som en aktiv arbetsform" mellan teori och praktik, och att *prata* om den konstnärliga verksamheten, och den musikaliska bilden, i större utsträckning än han anser att vi gör. Lützow-Holm menar att motsattparter och konflikten mellan dem i en komposition, gör verket uttrycksfullt, att det innehåller exempelvis både närhet och distans och är *både personligt och allmängiltigt*. Han skriver att det vi upplever vara en abstrakt och osammanhängande komposition inte nödvändigtvis innebär att den saknar djup eller inte är baserad på en metod, men att *stringens* (en viss strukturell skärpa) är nödvändig för att forma det som sedan faktiskt klingar (Lützow-Holm 2009, s. 4).

"Musik som följer handling kan lika gärna förbli abstrakt, bara den väcker lyssnarens fantasi (Gefors 2011, s.112)

Vilka komponenter bildar ett kontrastrikt och uttrycksfullt musikaliskt verk?

Hans Gefors är inne på samma spår som Lützow-Holms artikel. Dock betonar Gefors att *kontraster* i opera är viktigare än likhet, och precis som Johan Petri, tar även Gefors upp John Cage som exempel. Gefors menar att det finns mycket nyskriven musik som är melodilös, där kompositören är mer intresserad av musikaliska idéer i avsaknad av en tydlig gestalt, än melodier. Vidare skriver han att det inte finns något facit till vad som är en bra melodi. Olika tonförändringar i musiken väcker känslor i oss och har betydelse som helhet, men en melodi med *gestalt* är mer hållfast (Gefors 2011, s. 92-93). Musik som är indelad i tydliga *perioder* är mer lättlyssnad för att lyssnaren finner ett *svängningsmönster*. Även om det finns musik, som exempelvis John Cages avsiktligt (väl)spelade "slumpmusik", som medvetet motarbetar en organiserad rytmik, så är det svårt för lyssnaren att orientera sig i den ljudbilden. Man kan säga att den mänskliga hjärnan letar efter *mönster* i musiken. Däremot kan vi aldrig veta vilket mönster ett öra snappar upp, vilket ger slutsatsen att det är högst personligt vad en lyssnare hör och förankrar (ibid, s. 55-56).

Ibland när jag hör modern och experimentell musik, utan den tydliga gestalt som Gefors och Lützow-Holm nämner i sina texter, blir jag imponerad av den atonala musikkompositionen. Men det är sällan jag i efterhand minns fragment, eller kan återge musikaliska beröringspunkter. Däremot kan jag minnas dramaturgin, men inte var i dramat som de musikaliska partierna hade sin klimax. Det är intressant att vi idag just producerar operor med övervägande modernt, atonalt musikaliskt språk, om forskningen menar att lyssnarna har svårt att ta till sig musik som motarbetar det mer välorganiserade. Är det en trend? Finns det en osynlig auktoritär överhet i branschen som lockar tonsättare att skapa det jag kallar intelligent opera, snarare än skön? Jag frågar mig själv som sångerska och upphovsperson vilken slags upplevelse jag vill ge. Min avsikt här är att väcka diskussion, då jag tycker den är intressant, för jag är väl medveten om att frågan om vad *skön* konst är, ger högst subjektiva och varierade svar.

Så vad vill jag att min undersökning ska ge för avtryck? Detta kommer jag att återkomma till i slutdiskussionen, som förhoppningsvis har prövats via lämpliga metoder. Kanske kan jag bidra med förnyelse och tillgänglighet till opera, genom min musik och mitt libretto, samt öppna upp en konventionsdiskussion.

Om tonsättaren har en *medveten* avsikt (som Gefors betonar) att presentera ett, så kallat, oorganiserat musikstycke så är det förmodligen det som lyssnaren uppfattar.

I ett väldigt kort samtal över en lunch 8/11 2019 med dramaturgen Göran Gademan, som godkänt min transkribering, reflekterade jag över avsaknaden av nyskrivna, mer melodiosa (i folkmun *trallvänliga* operor) varpå Göran replikerade att det nog krävs "mod" att skriva enkelt. Vi samspåjade om att det kanske inte är så lustfyllt för tekniskt skickliga orkestermusiker att spela enkel musik. (Med *enkel* musik menar jag melodios musik med

okomplicerade harmoniföljder).

Jag reflekterar över vad, och vem, operan är till för. En orkestral symfoni är symfoniorkesterns gemensamma solonummer, där just orkestern är i fokus. Men musikdramatik, kammaropera, opera, där har vi ju även ord, en berättelse, en dramaturgi som

också slåss om uppmärksamheten tillsammans med musik och musiker. Jag har en fast övertygelse om att spela ”enkelt” är det absolut svåraste, för där kan inte en bländande teknik visas upp, utan din själ, din passion, din uttrycksförmåga genom andra kanaler måste plockas fram; nyanserna, dynamiken, kontrasterna, fraseringen. Enkel musik kräver mer av din djupt filosofiska och personliga tolkning.

Vem äger partituret?

Samtidigt menar Lützow-Holm att utmana komponerandets hierarki vad exempelvis gäller att följa den klassiska tonsättarens noterade förlopp i ett noterat musikstycke. Ett pianoverk fick Holm att ifrågasätta musikens dramaturgi och började experimentera med att låta musikern ha partituret som ram, men att musikern själv, inom ramen, skulle betrakta musiken som provisoriskt material som denne fick göra en egen, personlig tolkning av (Lützow-Holm 2009, s. 5).

”Vem äger partituret? Var slutar stycket och när börjar tolkningen?” (ibid, s. 6)

En mycket spännande reflektion, för här talar Lützow- Holm om att utmana den klassiska musikens traditionella hierarki. Han menar att ett musikaliskt verk, även oavsiktligt, är ”bärare av idéer som pekar utanför det klingande självt” (ibid, s.6). I ett förord till ett soloverk för marimba skriver han att musiken är ett formbart material, där musikern har frihet att själv forma hur stycket skall fortlöpa, med tempoförskjutningar, hoppa över takter, med mera. Han menar att han som tonsättare tar risken att en musiker framför hans komposition på ett sätt han inte alls föreställt sig, för att försöka närma sig musik, som han uttrycker det, från ett annat håll.

Vidare tar Lützow-Holm upp hur kompositionstekniker dokumenteras och registreras och reflekterar kring det skrivna partituret som överlägset ett *alternativt* sätt att skriva. Alternativet kan vara verkets filosofiska eller konceptuella ambition (ibid, s. 10). Han kommer inte med några svar eller ”sanningar” i sin essä, men lämnar mig med känslan av att han diskuterar konstmusikens konventioner och friheten som definierar konstbegreppet.

Librettot och dess dramaturgi

Textförståelse och dess betydelse

Dramaturgi = läran om hur man bygger en bra berättelse.

I sin avhandling behandlar Sven KristerSSon även sångspråkets betydelse i konstmusikaliska

sammanhang (Kristersson 2010, s. 111). Ända in på 1900-talet ansågs det på många håll självklart att översätta operor, för att öka språkförståelsen, men han menar att den konstmusikaliska publiken får vänja sig vid att inte fullt ut höra, eller förstå, den sjungna texten. Författaren menar vidare att förutsättningen för att lyckas förmedla en historisk sång på främmande språk är att åhörarna är insatta i den historiska kontext upphovspersonen levde i (ibid, s. 133). När den sjungna texten inte hörs går ändå sångarens förmåga att gestalta fram, medan det inte är säkert hur många som uppfattar vad som faktiskt sjungs. Utan en textlig förförståelse, textblad eller annan översättning stängs publik, som inte har tillräcklig bildning inom området, ute (ibid, s. 112).

Kristersson nämner vidare hur textblad kan ta *uppmärksamheten från scenen* (ibid, s. 133) vilket, tillsammans med det ovan nämnda ur författarens avhandling, är en av anledningarna till att mitt verk sjungs på svenska. På en mindre scen har texten också en stor möjlighet att uttryckas på ett variationsrikt sätt, jag är enig i att en textmaskin eller ett textblad tar fokuset från scenen, de subtila gesterna och detaljerna riskerar att förbigås.

Rummet/publiken

Närvaro och förflyttning av publik

Jag ville undersöka hur det är att ha en publik närmare mig som sångerska än som passiva åhörare en bit från scenen. Det utmanar den traditionella relationen mellan artist och publik; alla stora konsert- och operahus är byggda så att scenen är tydligt upphöjd och avskuren från publikplatserna. Sitter jag dessutom på balkongplats i operahuset är jag väldigt långt borta från kropparna på scenen som berättar en historia. Visserligen kan en skicklig operasångare nå ända upp till tredje balkong, men jag ville ändå prova att bryta den där trygghetsbarriären som man traditionellt sett har satt upp mellan scenartisterna och publiken (att artisterna underhåller och publiken iakttar som passiva åhörare, med ett visst avstånd mellan scen och åhörarplats). Hur kan det kännas att ha publiken på scenen när dramat startar? Kan jag etablera någon typ av relation till åhörarna som gynnar förmedlandet av min historia? Om ensemblen minglar (i karaktär) med publiken i början av föreställningen, kan det skapa ett förtroende, en sårbarhet kring dramat som gör det lättare för publiken att ta till sig texterna och musiken?

En fråga som i ett senare skede i undersökandet dök upp var hur vi, efter en bit in i musikdramat, förflyttar publiken till de sittplatser som är ämnade för dem? Jag kände att det inte är hållbart att ha en ofrivilligt medverkande skara själar på scenen genom hela föreställningen, utan jag vill att publiken ska kunna sitta mer avslappnat och ha möjlighet att betrakta, ”ta in” och reflektera kring historien som utspelar sig. Lite avstånd ger möjlighet till perspektiv. Däremot har jag valt att placera publikstolar, mer eller mindre, på scenen, i ytterkanten av rummet där handlingen utspelar sig. Meningen är att föreställningen ska vara förflyttningsbar, gärna kunna spelas i ett vardagsrum hemma hos vem som helst, där en mindre publik kan vara placerad i samma rum som skådespelet utförs.

METOD

Här redogör jag för de metoder jag använt under min undersökningsprocess, för att i största möjliga mån kunna besvara de frågor jag ställt i inledningen. Jag har dels haft metoder för själva skapandet av materialet, det vill säga *hur* jag komponerat och valt texter, för att uppfylla mitt syfte att kunna bidra med förnyelse inom operakonsten och göra den tillgänglig för fler. Vidare har jag haft metoder för att utveckla den sceniska närvaron och gestaltningen, både fysiskt och vokalt, samt för hur jag kan föra diskussionen vidare angående konventioner inom genren. Slutligen har återkoppling, så kallad *feedback* efterfrågats av mig, med min frågeställning om hur mitt undersökande med ”Den gröna klänningen” kan bidra med förnyelse inom operakonsten och göra den tillgänglig för fler? Samma fråga har ställts, både till ensemble och publik, via mail och telefonsamtal, varpå återkopplingen skett genom mail, privata meddelanden över Messenger, samt genom telefonsamtal och postbrev. Feedbacken finns dokumenterad på e-mail, handskrivna transkriberingar av samtal, samt skriftligt brev och anteckningar från åhörare, som jag fått till hands. Samtliga personer som uttalar sig har blivit informerade om syftet med min undersökning, och är medvetna om att jag transkriberat samtal, eller att de citeras i arbetet.

Metod för relation *sångare-publik* och *publik-scen-sångare*

För ett par år sedan påbörjade jag en serie vardagsrumskonserter hemma hos mig på landsbygden där jag bodde. Som inledning till varje konsert talade jag om syftet med arrangemanget, vilket är att sprida den klassiska sångstilen, och göra den tillgänglig även för landsbygdsbor. Jag talade då om just avståndet både till storstädernas scener, och avståndet mellan publik och artist. I mitt vardagsrum hade publiken möjlighet att studera och skapa en relation till den klassiskt skolade rösten, dess repertoar, och till mig som artist. Just *intimiteten* som skapas i ett så litet rum var, enligt besökarna, väldigt *drabbande*, på ett positivt vis. Chansen till feedback har nämligen getts, efter varje föreställning. Jag har varvat läsning av litteratur, dikter, med aktion och användning av scenerier och rekvisita (även på 1 x 1 kvm!) Detta är alltså en gammal, beprövad metod, som gav ett positivt utslag, men jag har aldrig spelat ett helt verk som hänger ihop, och med fler i ensemblen, i ett mindre rum.

Föreställningen av ”Den gröna klänningen” föregicks av en foajéutställning/introduktion till publiken med foton, texter, objekt och ljud som knyter an till mitt verk. Det var foton och texter ur föreställningen, kring arbetsprocessen samt andra saker, för att ge en inblick i mitt konstnärskap. När publiken välkomnades in i spelrummet minglade de med ensemblen i något som liknade ett vanligt ”festmingel”. Därigenom hade vi, förhoppningsvis, redan minskat det traditionella avståndet mellan scen/artist och publik, och påbörjat en relation. Första scenen i dramat var nämligen en efterfest. Så efter festen med publiken skickades de hem (till åhörarplats/läktare) och skådespelet fortsatte i form av det skrivna musikdramat. Möjligheten gavs till åhörarna att skriva några rader om sina upplevelser före/efter föreställningen. I samband med utställningen som fanns på scenen hade publiken även möjlighet att se klänningen på nära håll, exempelvis känna på den, och således under en kort stund etablera den.

De två första föreställningarna som spelades, 30-31/1 2020, ägde inte rum i ett vardagsrum på exempelvis landsbygden, utan i en mindre teaterlokal på Högskolan för scen och musik i Göteborg. Scenografin var ett vardagsrum där publiken minglade. Presentationen av verket hade annonserats offentligt via högskolans mediatkanaler, samt via mig på sociala medier. Vilka som skulle närvara hade jag dock ingen större kännedom om i förväg, det var både många kända, och okända, ansikten kunde jag konstatera efter inledningsscenen. Bristen på konstmusikaliska evenemang på den landsbygd jag känner till, skiljer sig från det utbud storstäder kan erbjuda, i form av bland annat konserthus, många fristående teatrar och operahus. Som lärare på Kulturskolan erfar jag att få elever på mindre orter frivilligt väljer att ägna sig åt klassisk musik, i första hand, om inte jag som lärare introducerar och serverar den plattformen. Med min erfarenhet av hemmakonserter på landsbygden har jag sett hur en relation till klassisk sång förstärkts hos en publik som inte ofta hör det i verkligheten, på nära håll. Storstadsmänniskorna har tillgänglighet till konstmusik i en större skala och de som är intresserade av opera och musikdramatik söker sig självmant till dessa evenemang. Publiken på mindre orter är mer ”svårflirtade”.

Metod för scenisk närvaro och reflektion över detta

Vid starten av detta projektarbete tillämpade jag en del *videoinspelning* som metod i mitt undersökande. Filmandet har både använts i syfte att spegla arbetsprocessens utveckling, samt i dokumentationssyfte.

I arbetet med att under processen utveckla mitt sceniska uttryck med video som metod har jag till exempel framför kameran läst dikter (monologer) ur verket på olika sätt; lekt med nyanser, betoningar, tempon, olika undertexter och så vidare. Jag har även sjungit eller läst dikter i olika miljöer, både i, exempelvis, sovrummet och i skogen. I samspel med medspelare har vi filmat vissa sceniska repetitioner i samma syfte, att se om det vi skapar och upplever ”när ut” (Se länkar till videoklipp i bilaga).

Efteråt har jag studerat videoupptagningarna och reflekterat kring det jag sett och hört, med anknytning till mitt syfte. Alla delpresentationer som utförts under utbildningens fortlöpande har filmats och använts både i dokumentationssyfte, och i syftet att inspirera till progression.

Processdagbok som metod

Vad gäller den övriga ensemblen och den process jag vill dela med dem så har jag i ett tidigt skede sänt dem ett manus, och skickat ett brev med *guidelines* för deras egen instudering av materialet. Med brevet (se bilaga) mottog de även en varsin processdagbok där jag uppmuntrat dem att föra en viss dokumentation kring förberedelsemoment och i direkt anslutning till repetitioner.

Jag hade en tanke om att vi skulle *leka* oss igenom scenerna, med olika hinder/bakgrunder/undertexter, och att vi även skulle använda oss av improvisation, otänkbara vändningar i gestaltningarna. Även pianisten har uppmuntrats att tillföra sina egna musikaliska idéer till den redan skrivna musiken, för att ett individuellt konstnärskap ska få

komma till uttryck hos varje enskild medverkande. Jag har själv fört en processdagbok där jag efter varje laboration antecknat tankar och reflektioner.

Ibland har en text påverkat mig i mitt praktiska undersökande, det vill säga, att jag praktiskt velat prova det jag just läst. Så läsningen och det praktiska undersökandet har slingrat sig om varandra på ett smidigt sätt. Och om jag velat höra fler röster i någon fråga jag velat undersöka har jag vänt mig till yrkeskunniga inom motiverat ämnesområde.

Metoder jag använt i det praktiska arbetet

I en första laboration (dec 2018) med publikt deltagande laborerade jag/vi med olika sinnen, såsom att lyssna, lukta, känna, smaka på klänningen. Jag övade på att inte göra, utan följa impulser. Jag dansade med den, rullade upp den, lät mig slukas av den, drunkna i den, betraktade den i stillhet, etablerade en relation till den genom att röra tyget på olika sätt, dofta och lukta på den.

För att etablera en känsla av medskapande och utmana det *fixerade* materialet utgick jag från möjligheten till flexibilitet. Jag har tidigt förmedlat till ensemblen att komma med egna idéer, addera uttryck och riktningar till det skrivna materialet, för att den egna inre konstnärsrösten ska få komma till uttryck i någon annans material.

Jag har inte bestämt vad karaktärerna ska känna och uppleva, det har jag överlåtit till sångarna att komma underfund med själva. Jag har haft tydliga idéer om vad scenerna vill förmedla, men om en sångare impulsivt vill gå i en särskild riktning har jag medvetet velat bejaka deras impulser. Min förhoppning har varit att via en öppen dialog komma fram till vad det är vi vill uppleva och kommunicera till både varandra och åhörarna.

Med Ole Lützow-Holms artikel i bakhuvudet har jag till pianisten förmedlat möjligheten att addera egna musikaliska färger och idéer, utifrån den skrivna musiken. Jag ville att möjligheten till att, på en spontan känsla, få improvisera kring en takt som gav musikern spontan "feeling". Jag har litat på musikerns förståelse och känsla för materialet, handlingen i musikdramat, fast givetvis på grund av att jag valt en pianist som jag arbetat med förut, och känner mig trygg med. Viktigt! Vi har i någon sång även diskuterat strykning av en enstaka takt, samt i samspråk med övriga ändrat vissa ord, och/eller betoningar och rytmer.

Trots att det är en kammaropera/musikdrama skriven för operaröster, med ett kronologiskt manus, finns utrymme för jazzimprovisation. En intention att luckra upp, blanda in, sudda ut de mest strikta konventionella musikaliska gränserna, men ändå behålla en strukturell stringens, som Ole Lützow-Holm talar om. Librettot/manuset har också varit öppen för kronologiska förändringar, då förflyttningar av dialoger och monologer genomförts, i dialog med ensemblen.

Fördelen med att som upphovsperson ha ett *flexibelt tänk* vad gäller sitt skrivna material, är att ensemblen kan vara mer delaktig i processen, och förhoppningsvis, vågar komma med förslag på ändringar som gör att deras artisteri mer kommer till sin rätt. Till exempel har

vändpunkter i berättelsen infunnit sig, vid repetitionstillfällen, på andra tidpunkter än vad jag skrivit från början, och således har vissa ord t ex bytts ut, eller dialoger/monologer strukits, som vi under processens gång inte upplevt som relevanta. En stämning har skrivits om, efter förslag från sångaren, för att denne under övning inte upplevt frasen, tonhöjden motiverad, eller bekväm.

Vid ett seminarium på HSM med Johan Petri 23/10 2019 talade hen om påhittighet på scenen, att varje aktör bör göra en "kreativ investering", att låta uttrycket växa inifrån. Petri talar om att ständigt omvärdera, återupptäcka sin artist; "re-define the artist", att finna sitt begär och sin längtan i den egna kreativiteten.

"Existentiell närvaro är att lyssna" – Johan Petri

Övergång från tal till sång i musikdramatik

Kring dramaturgi och komposition har jag förstått att reflektera kring bryggan mellan dialog och sång. Vad är situationen mellan scenerna?

I laborationer under våren 2019 arbetade jag praktiskt under ett pass med fokus på övergången från tal till sång i min föreställning. Givetvis har jag tidigare förstått att sången i ett musikdramatiskt verk finns där för att musiken förhöjer, adderar ytterligare tyngd till texten och stämningen i verket, men jag har inte fördjupat mig i *hur* den övergången kan se ut. I exempelvis dialogen med väninnan som antrar rummet är frågan: vilken sinnesstämning är jag i när hon anländer och hur reagerar jag på hennes ankomst? Om jag som scenartist är absolut närvarande i det som sker på scenen så borde jag reagera ur en naturlig emotionell impuls vid ljudet av hennes steg, och åsynen av hennes gestalt. En reflektion kring detta är att om jag lyckas få det att ske kommer innehållet bli flexibelt, det vill säga, stämningen kan variera från föreställning till föreställning. Uttrycket får en möjlighet att vara flexibelt, och det kan vara ett sätt att ständigt finna något nytt i min karaktär.

Dialogen mynnar ut i sången "Likgiltighet", så då är frågan i vilken sinnesstämning jag är i när jag börjar sjunga? Det bör rimligtvis vara en reaktion på hur dialogen fortlöpt innan, och jag tänker att publiken bör få en chans att etablera sinnesstämningen som infunnit sig, att en tydlig upplevelse hos min karaktär förmedlats när sången tar vid där dialogen slutade (som Stina Ekblad sa, om att inte "grumla" som skådespelare, se s. 2). Det sjungna bör således ytterligare förstärka den presenterade situationen på scenen, men också sträva efter nyanser. Med nyanser menar jag att sången blir mer uttrycksfull om framförandet även lyckas visa "sprickorna", ge en glimt av något dolt, locka till nyfikenhet genom variation. Med variation menar jag att det är spännande om en rörelse, blick, eller till exempel en dynamisk förändring, bjuder in publiken till en flerdimensionell värld förutom den som just lagts fram för dem. Min reflektion är att det kan öppna upp för olika tolkningar och gissningar på hur historien ska fortlöpa, och jag tänker att det är den nyfikenheten som behåller koncentrationen och intresset vid liv hos åhöraren.



Foto: Jonne Covers

RESULTAT

I det här stycket ämnar jag redogöra för de resultat jag fått via de metoder jag använt i min undersökande process. I kronologisk ordning går jag igenom föreställningen, scen för scen, samt kopplar ihop dem med en videoanalys från föreställningen 30 januari 2020. Vidare avrundar jag kapitlet med återkoppling från ensemblemedlemmar, samt publikreaktioner.

”DEN GRÖNA KLÄNNINGEN”

Verket bestod vid uruppförandet/första presentationen av dessa delar:

(Insläpp, festmingel på scenen med publiken)

”Till min älskade (du vet vem du är)”- sång Tanja

”Ändlös kärlek”- sång Tobias

(Publik till åhörarplatser)

Monolog (talad)- Tobias

”Dialog /Gråt ej mer”- sång Tobias och Mikael

”Den gröna klänningen”-sång Tanja

Dialog om klänningen (talad)- Tanja och Tobias

Dialog mellan väninnorna (talad)- Idil och Tanja

”Likgiltighet”- sång Tanja

”Du vän som stjal mitt hopp”- sång Idil

”Green dress rest in this piece”- solopiano

”Konfrontationen”/”Du kalla hårda”- duett Tanja och Tobias

”Jag går i bitar”- sång Tobias

”Att sörja dig”- sång Tanja

”Att finna kärlek var det vackraste- sång Tanja

Medverkande: Tanja Soininen (sopran), Tobias Fjälling (basbaryton), Mikael Englund (tenor), Idil Alpsoy (mezzosopran) och Arne Murby (piano). Scenisk handledare: Tina Glenvik.

Inledningen- en efterfest

Så, hur förflyttar vi publiken? I en laboration med Tina Glenvik (HSM, Göteborg, november 2019) kom vi fram till att efter den inledande efterfesten, som publiken deltar i, och de två första sångerna, måste det ske en incident som gör att ”festdeltagarna” får en anledning att lämna. En händelse leder till en reaktion, och vidare till aktion. En pinsam situation leder fram till att min karaktär, med hjälp av birollsinnehavarna, menar att ”nu är det nog dags att gå hem”. Stämningen bör dock vara så pass obekvämt att alla åhörare instinktivt känner en stark lust att lämna, och följer med, och via tydlig vägledning finner sig en sittplats.

Vår idé:

Publiken välkomnas in i vardagsrummet, på festmingel med bubbel i glaset. På två stora svarta skärmar i bakgrunden, och utspritt i rummet, finns foton och dikter att se och läsa, samt andra objekt och texter att skåda och prata kring. Samtidigt improviserar pianisten lite lämplig bakgrundsmusik medan min karaktär går backstage och hämtar en bricka med något att bjuda gästerna på. Inne i rummet igen hejdar hon sig vid pianot och pianisten börjar spela introt på den första sången i verket. Hon står där och sjunger, betraktar sin partner på andra sidan rummet, och minns goda tider. Minns glädje och kärlek som flytt? Vad bra vi hade det.

Efter sången börjar pianisten omedelbart spela nästa sång i verket, och min roll fortsätter minglandet genom att bjuda på tilltugg. Till sist hamnar hon hos sin partner som står och pratar med sin vän. Hon ska precis lämna dem då han griper tag i hennes hand. Hon står kvar en stund, ambivalent. Det känns obekvämt, men hon vill inte ställa till med en scen inför gästerna, genom att slita sig loss. Till sist lyckas hon krångla sig ur hans grepp och går och sätter sig i soffan. Dit kommer hennes partner också till slut, på ett utmanande sätt, varpå hon kvickt reser sig upp och tackar gästerna så mycket för en härlig kväll, men att det nog är dags att avrunda.

SCEN 1 - Efterfest

Det var en intressant iakttagelse under föreställning nummer 1, då presentatören utanför glömde säga till den väntande publiken att de innanför skulle invänta instruktioner innan de kunde gå och sätta sig. Där blev det tydligt för mig att en teaterpublik är van vid att omedelbart få gå till sina platser och vara iakttagare, inte medspelare. På eget initiativ klev således åhörarna ur spelplatsen och satte sig, innan vår inplanerade ”signal”. Tänk vad en missad detalj kan påverka skådespelets framfart. Detta föranledde däremot en viss spontanitet och improvisation från ensemblen att lösa situationen, då vi för en kort stund fick fortsätta historien utan människor på scenen, som vi tänkt. Det förvånade mig att åhörarna var så obekväma med situationen att vara mitt i scenplatsen, att de t o m gick och satte sig *mitt i* den andra sången, utan att vänta på att sångaren fick sjunga färdigt. Det var en förhållandevis liten publik denna kväll, och kanske påverkade det åhörarnas känsla av *utsatthet*, att inte kunna smälta in i mängden? För en annan iakttagelse jag gjorde var att människor gärna stod på rad i utkanten av scenbilden, så långt från oss sångare som möjligt.

Inför föreställning nummer 2 kom presentatören ihåg att nämna detta med att vänta på instruktioner, och publiken som den här gången var stor, kändes uppsluppen och satte sig vid given signal.

Jag var rädd att en mini-utställning på scenen skulle bli ett störande moment på så sätt att just publiken skulle känna sig obekväm, och obekväm med att stå väldigt nära oss sångare när vi började sjunga. Men vad gäller föreställning nummer 2 så upplevde jag att åhörarna snabbt förstod och accepterade konceptet. Efteråt hördes även röster som påtalade just det intressanta med detta koncept. Jag upplevde även en känsla av *samspel* med publiken när jag till exempel spontant improviserade fram namn och händelser när jag hälsade på människor. När publiken förstår att de ska lämna "efterfesten" i vårt vardagsrum (och således får gå och sätta sig på åhörarplatser) finns ett dokumenterat videoklipp på en åhörare som jag även efter föreställningen minns! Min karaktär ursäktar sin partner och det faktum att gästerna tyvärr måste lämna festen, varpå åhöraren spontant replikerar: "ja, det var ju lite tragiskt det hela!"

Anledningen till att jag vill ha en liten utställning i samband med min föreställning är att jag vill dela bilder och texter från min process, för att öka möjligheten för publiken att få en liten introduktion till mitt konstnärskap. Min förhoppning är att på så sätt *bjuda in* åhörarna i mitt operatiska hantverk innan jag börjar sjunga, samt att minska både den fysiska och känslomässiga distansen mellan artist och publik. Jag var ute efter just en kanske lite obekväm intimitet, vilket jag menar bekräftades till viss del vid första föreställningen. Däremot ville jag ge åhörarna chansen att helt kunna slappna av och "ta in" skådespelet, ha en möjlighet att i lugn och ro smälta det som sker, därav förflyttningen till stolar efter två sånger.

Ett ytterligare *hinder* som krävde improvisation och tajming från sångarna var just den publik som lyckades "stå i vägen" i moment då vi sångare skulle interagera och sjunga mot varandra. Vi kunde inte i förväg veta om människor skulle välja att stålla, eller sätta, sig precis där vi planerat att stå eller sitta, vid exempelvis ett visst musikaliskt parti. Detta löste vi genom att vara flexibla och fortsätta som planerat, utan att lägga vikt vid förutbestämda, *exakta* positioner. För att pianisten skulle känna sig involverad, och för att jag kände tilltro till musikerns idéer och kompetens, fick hen uppmaningen att helt på egen känsla improvisera inledningsmusiken vid efterfestminglet i scen 1. Övergången från pianoimprovisationen till första sången "Till min älskade...", fick musikern också lösa via egen idé. Den här sången är komponerad som en flirt till den svenska romanstraditionen, och min manliga motspelares första sång "Ändlös kärlek" är medvetet komponerad i en tango-stil, för variation och musikalisk genrebredd.

Ändlös kärlek

Tanja Soininen

Tanja Soininen

Moderato ♩ = 112

Baritone

Hur ska jag

Moderato ♩ = 112
con passione
mf

Piano

4

Bar.

kun-na be-skri-va så-dan kär - lek? En

Pno.

7

Bar.

kär - lek så öm, och så djup att ord in-te räck-er att be

Pno.

11

Bar.

skri-va den Du är som ett hav av stjär-nor som om-ring-ar mig

Pno.

Videoanalys

Jag ser ett klart behov av att vägleda publiken på scenen. När en åhörare är på väg till sittplats istället för att stanna vid utställningen på scenen visar jag varsamt med en gest att "välkommen fram här" och visar mot skärmarna med foton, texter och övrigt "mingelutrymme". Således finns en nödvändighet att ensemblen "vallar" folket, samtidigt som sångarna ska vara "i karaktär". Det finns inte utrymme att vara nervös och spänd inför en sångprestation, utan det finns människor som ska tas omhand också!

En glädjande reflektion vid videoanalysen är att när vi välkomnar in åhörarna med glädje och partystämning så smittar det av sig direkt, och den fysiska närheten mellan publik och artister, i kombination med uppsluppen mingelmusik och våra improviserade hälsningsfraser "bryter isen" direkt, skapar en kommunikation. Detta är väldigt påtagligt, när jag ser hur en åhörare faktiskt går fram och kramar pianisten och hälsar, fast han sitter och spelar. En trevlig iakttagelse! Några går och lägger ifrån sig sina jackor, så en möjlighet för publiken att hänga av sig ytterkläderna när de kommer in på scenen kanske är något att tänka på till nästa gång. Samtidigt anser jag inte att det är störande att vissa väljer att mingla och vissa att sätta sig direkt och iaktta "utifrån". Scenbilden är trevlig att se från kameraperspektiv, det ser "levande" ut. Övergången från minglet till första sången flyter smidigt. Människor positionerar sig gärna långt ifrån mig i min första sång.

"Ändlös kärlek" är som jag minns den; folk lämnar i slutet av sången. Jag funderar på om Idils och Mikael positioneringar, sittande vid bordet under sången, ger en impuls till åhörarna att "nu har nog skådespelet börjat på riktigt", och de tydligare blir "åskådare". Jag tror att vi ska prova att hela ensemblen fortsätter med att stå bland åhörarna sången igenom. (Vid föreställning 2 visste publiken i och för sig att de skulle vänta på "signal") Det är en bra övergång från "publikgårochsättersig" till nästa scen. De har hunnit inta sittplatser när jag på scenen "plockat upp lite efter festen" och går till soffan för att lägga mig. Övergången känns organisk.

SCEN 2 - Morgonen efter

I scen 2 ser och hör publiken en förinspelad monolog framför en spegel, vilket var min manliga motspelare Tobias idé. Han tänkte att det kunde vara hans karaktärs tankar som spelar inne i huvudet, vilket jag tyckte kunde vara en spännande avvikelse i allt "live-tal" och sång, en annan ljudupplevelse. Den recitativiska dialogen som följer mellan honom och Mikael är skriven i en känsla av tragikomik, med vännen som är trofast men som numera bara lyssnar med ett halvt öra, för att han hört denna historia så många gånger, utan att förändring eller utveckling skett. Här var jag ute efter de *kontraster* som Gefors menar gör ett verk intressant. Från en mörk och tung monolog om en människas apati och rädsla för närhet, till en käck sång. Tobias har precis sagt att "ådrorna spänns inte längre av förväntan", medan Mikael sedan sjunger "än rusar blodet likt vågorna", till valsmusik i 3-takt, i sann svensk vistradition med "sjömans-anda". Jag tänker att det är befriande när humor och sorg ligger så nära varandra, och att det är något de flesta människor kan känna igen sig i. Här fick Mikael möjlighet att addera sina idéer, och fyllde således ut konversationen med improviserade

repliker som gjorde att scenen kändes spontan och spelad med självdistans. Operasångare är traditionellt "upphöjda" personer och säkert finns det fördomar kring denna genre, precis som det finns fördomar kring det mesta. När Mikaelns karaktär med självdistans påpekar för sin nedstämda vän vilken fantastisk ton han precis tog, och att han "borde stå på operascenerna" så leker vi lite med de laseröron som operapublik och andra tyckare har vad gäller exempelvis sångares höjdtoner. Man hör ju vilken vacker röstklang sångaren har, men han vågar vara sårbar på scenen och leka med konventioner, istället för att visa upp de höga toner som jag vet att han behärskar. Att skoja om det som man vanligtvis tar sig an med det största allvaret, är att som artist göra sig sårbar. Det är möjligen lättare att bjuda på det och bjuda på sig själv när man redan är trygg i sitt konstnärskap och kan leverera på professionell nivå. I samarbete med Tina Glenvik i det sceniska gestaltungsarbetet uppskattar jag även den lilla detaljen kring en man som sjunger sin sång med hårborsten som mikrofon, som för mig står för en traditionellt kvinnlig företeelse (författarens antagande, kring en diskussion som inte är uppsatsens syfte, men som ändå kan vara en detalj i arbetet med konventioner på operascenen. Där möter vi traditionellt ofta "hårda" män, som till exempel polismannen Scarpia i operan "Tosca" samt alla manliga hjälteroller i Wagner-operor).

"Det är den kontrastrika musiken som ger karaktär åt ett händelseförlopp i en opera"
(Gefors 2011, s. 60)

Videoanalys

"Dialog 1" - Bra att Tobias tar sig tid från soffan till spegeln och inte spelar ut för mycket, utan vågar "vara". Jag funderar på om vi kan dröja ännu mer vid det ögonblicket. Kan ömheten när han stryker mig över håret förstärkas? När han tar sig ur soffan kanske han kan bli sittande en stund på golvet och iakttar mig längre, eller dylikt. Åtminstone så att publiken får se att någonting mer rör sig i hans tankar. Vi ser mycket rygg på honom men inte mycket ögon, mycket blicken ner. Det passar, men vore trevligt med upprätt hållning vid fler tillfällen, att leka med nivåer, med hela kroppen.

Jättekul med Mikaelns sång bakom draperierna, det känns oväntat mitt i det tunga temat. Oföväntat och kontrasterande.

Roligt att Mikael improviserar varje performance kring en "ram", och publiken skrattar och fnissar mer än en gång, för att han vågar göra sig sårbar och är väldigt närvarande. Ett vardagligt talspråk mellan de poetiska texterna tycker jag fungerar. Hans tempo och modet att våga "tystnad" emellanåt är spännande. Man vet inte vad som ska hända härnäst. Vi ska bygga ut hans roll litegrann.



Foto: Felicia Wikström



Foto: Tina Glenvik

Gråt ej mer

Tanja Soininen

Tanja Soininen

Allegro ♩ = 130 *Friskt och fröjdefullt*

Piano

8 Gråt ej mer, än rus - ar

Allegro ♩ = 130 *mf*

5 blo - det likt våg - or - na. Klip - por block - er - ar din väg, men

Pno.

10 än - nu bär ving - ar - na. *Fine* Sång - en le - ver så

Pno. *Fine*

Min sång om den gröna klänningen hade som syfte att vara lite ”oregelbundet” komponerad, lite fragmentarisk, men mynna ut i orden ”se mig, ta på mig”, som om det vore klänningens önskan att bli sedd. Här arbetade jag med en metod att få en relation till plagget som är ett ”laddat objekt”, ett ”hinder” i huvudkaraktärernas relation. I improviserade laborationer (som jag redan nämnt tidigare i uppsatsen) har jag arbetat med alla sinnen; luktat, smakat, lyssnat, känt, och tittat på klänningen för att skapa en relation till den. Att ägna tid åt detta har hjälpt upplevelsen, och uttrycket, på scenen, då jag har fått fler verktyg att just ”ladda” saker och situationer som har betydelse för den röda tråden i historien. Jag har upptäckt att man inte behöver göra något särskilt på scenen, utan vara just närvarande i situationen som är. Detta är också anledningen till att jag har en del talad dialog och monolog i verket, för att jag även ville undersöka hur jag som sångerska kunde bli mer bekväm med talad text, och inte sjungen. Det har varit ett lite obekvämt, självutlämnande och läskigt arbete. Jag har tagit tillvara rådet att *uppleva*, inte *känna*, på scenen, och det har hjälpt mig mycket i scenframställningsarbetet. Som jag nämnt tidigare har jag videofilmat mig själv en del vad gäller gestaltningsprocessen, för att kunna se mig själv ”utifrån” och upptäcka saker jag inte hinner tänka på medan jag laborerar. Jag har både i det talade och sjungna försökt reagera och agera på *impuls*.

Videoanalys

Jag kunde ha undersökt klänningen mer, tagit ut svängarna lite. Stillheten, tiden för publiken att etablera mig och plagget är tillfredställande. Vid ena föreställningen smakade jag till och med på den lite med tungan, men jag kunde ha laddat den mer. Det behövs inga stora gester, och Camilla Arvidsson som satt i publiken, nämnde scenen som något erotiskt laddad, och det var också min andemening. Bland annat. Jag ville att det skulle framgå en dysfunktionalitet i min relation till den, något konstigt med att prata med och om ett plagg, som om den var en levande person. Det här kan jag utveckla. Men en stor kontrast från scenen innan, och det tycker jag är intressant.

Dialogen med min motspelare, om klänningen, har vi laborerat ganska mycket med, och jag tycker vi är på god väg med den. Jag ville att det skulle kännas som en så naturlig konversation som möjligt, som om det är Tanja ”privat” som är hemma i sitt sovrum och ber sin kille hjälpa henne med dragkedjan. Här tänkte jag mycket på övergången från min sång om klänningen, till att jag provar den, till att jag har en konversation om den med min partner. Jag försökte uppleva plagget, och om påklädningen skulle krångla så skulle jag improvisera, försöka reagera som om jag inte var på en scen, utan som om det hände ”på riktigt”. När jag ser videon ser jag att processen från när jag startade med laborationerna, till det jag ser nu på video, visar en stor utveckling. Jag är inte lika obekvämt med talreplikerna nu som när jag precis började min arbetsprocess i augusti 2018. Jag ser att jag vågar prova olika tempon och ”färger” i rösten, som jag inte hade tidigare. Jag ser samma utveckling hos min motspelare Tobias. Han kan ta lite mera tid att ta in min sista replik när jag tar hans flaska, innan han reagerar och bestämmer sig för att lämna rummet. Den övergången till väninnans entré ska vi finslipa lite till.

SCEN 3 - Vänskap

Jag valde medvetet att skriva vissa dialoger och monologer metaforiskt. Att få ett abstrakt språk att kännas naturligt och vardagligt var svårt, även om jag hade räknat med den utmaningen. Jag ville undersöka om det gick att göra scenen lättillgänglig ändå. Jag märkte att *tiden* mellan reaktionen på väninnans repliker och min aktion var viktig. Min kropp måste reagera, visa att jag tar in det hon säger till mig. Detta är en scen jag laborerat mycket kring, och fortfarande inte känner att jag har kontroll över, utan jag reagerar olika varje gång, reaktionstiden varierar. Men så måste det kanske få vara, det kanske är det som ger materialet liv och flexibilitet? Jag känner fortfarande att något fattas i den konversationen, men samtidigt vågar vi alltmer vila i någon sorts stillhet och tystnad när tiden mellan det som sägs verbalt varierar. Jag tänker att publiken får tid att *ta in* det som sker och sägs, fast vi emellanåt har ett lägre tempo. Här reflekterar jag över att jag som scenartist utvecklats från att vara en som vill *leverera och underhålla*, till att våga vara mer närvarande på scenen. Scenen mellan väninnorna i soffan har många i publiken blivit extra berörda av, grundat på de muntliga kommentarer jag fick efter föreställningarna.

Videoanalys

Jag ser att vi kan öka "angelägenhetsgraden", även om jag tycker det är skönt att se oss så närvarande och undersökande. Jag minns att jag verkligen fokuserade på att LYSSNA och inte reagera och agera bara för att jag visste att jag skulle säga en särskild replik, utan jag försökte vara medveten och avslappnad, men jag märker att jag inte riktigt vet hur jag ska handskas med mina korta repliker. Här behöver jag vara mer tydlig. Annars gillar jag just enkelheten i scenen. Två väninnor, avskalat småprat, känslor som döljs, och sedan sången om "Likgiltighet". Vårt agerande på scenen klär verkligen en liten, intim scen. Skulle vi ha varit på en stor scen hade gestiken behövt förstärkas betydligt mer. Jag tycker i mångt och mycket att sångerna säger väldigt mycket "i sig". Jag tycker att alla sångarna textar väldigt bra, angeläget och motiverat. Under väninnans sång "Du vän som stjal mitt hopp" processade vi en serie känslouttryck som jag tycker att jag lyckas förmedla. Från att ha "garden" uppe, till att bryta ihop när vännen står bakom och inte ser, till att "samla" sig igen, och att detta skulle ske i ett organiskt flöde, ett förlopp som skulle kännas autentiskt. Idil har väldigt mycket uttryck i sin röst, och rör sig på bra impulser. Distansen mellan oss gör scenen spännande, distans skapar spänning. Men jag tror jag skulle vilja laborera med att vi har mer fysisk kontakt vid något kort tillfälle, förutom den blick jag ger henne, som bränner så jag måste titta bort igen, i slutet av hennes sång. Den soffan vi använde var inte optimal, men högskolan hade ett begränsat utbud av soffor, så det fick bli denna. Den var lite för låg, mjuk och hade fel mått för oss.



Foto: Felicia Wikström

SCEN 4 - Konfrontationen

Om sången om "Den gröna klänningen" var komponerad i en mer klassiskt modern stil, lade jag in ett solopianostycke i minimalistisk stil, just för att undersöka om bara ett par återkommande toner kunde skapa en känsla av oro och *utelämnande*. Den är placerad precis före ett gräl mellan huvudkaraktärerna, och ska således bygga upp stämningen. I den praktiska handledningen med Tina Glenvik kom vi fram till att kalla pianostycket *Klänningens solo*, som om klänningen berättade sin historia genom instrumentalmusiken. Här hade vi därför enbart ljus på klänningen, och på pianisten, medan övriga rummet låg i mörker. Klänningens solo och sången innan har även som syfte att spegla hur min karaktär i dramat känner sig; förvirrad, vilsen, ambivalent, längtansfull, arg, besviken...

Green dress rest in this piece

Chaos restore me

Tanja Soininen

$\mathcal{J} = 110$

The musical score for 'The Little Boat' is written for piano in 4/4 time. It consists of four measures. The melody is played in the right hand, starting on a middle C (C4) and moving up stepwise: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The melody is marked *pp* (pianissimo). The left hand plays a simple accompaniment of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

5

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a grand staff format, consisting of a treble clef and a bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody is written in the treble clef, featuring a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The bass clef part is mostly empty, with a few notes in the first measure. The score is divided into four measures, with a repeat sign at the end of the fourth measure.

[illegible]

13

- do -

mf

18

sfz *pp* *sfz* *pp* *ff*

22

Videoanalys

Enbart ljus på klänningen och pianisten kändes effektiv. Stycket är placerat i mitten av musikdramat för en stunds eftertanke, för publiken att se en annan scenbild. Inom opera kallar man detta för ett intermezzo ("mellan" på italienska), som är ett instrumentalt stycke musik som agerar övergång mellan två scener, eller bara är ett fristående stycke instrumentalmusik (<https://sv.wikipedia.org/wiki/Intermezzo>)

I "Konfrontationen", grälet som följer, är jag nöjd över att jag vågade agera på känslolimpuls och inte främst fokusera på en "snygg" vokalteknik och "skönhet" i tonen. Jag hör att rösten är nära att "brytas" på ett ställe, och när mannen undrar vad det är jag vill ha slut på, om det är oss, så svarar jag "på det här!" och menar drickat på bordet. I den sista strofen säger jag ordet "där" mer "parlando" (italienska för "talande", ff anm), det "sjungs" inte i första bemärkelsen. Det låter ganska illa enligt min mening, och på en stor scen och i en längre opera är jag inte säker på att den röstbehandlingen skulle fungera, men i ett intimare rum finns just möjligheten att inte hela tiden "klinga". I den här kontexten är det motiverat, rimligt, och uttrycksfullt. Under sceniska repetitioner kom vi fram till att essensen, vändpunkten för min karaktär kommer när jag säger "jag vill inte följa med på din mörka resa, jag vill ha ljus, kärlek, skratt. Men du väljer det där!" Där bestämmer hon sig för att nu får det vara nog. I en återkoppling, som jag ska återkomma till, har detta uppfattats av en åhörare.

Videokameran filmar så långt ifrån så tyvärr missas mycket av de subtila gesterna i min analys. Efter grälet skulle duetten gestalta uppgivenheten som följer, stillheten, apatin. Jag kan tycka att duetten, med sin text och musik, inte riktigt kommer till sin rätt när vi bara sitter vid bordet. Samtidigt undersöker vi rummet och andra laddningar, i andra scener, och kanhända såg åhörarna mer än det jag ser på videofilmen med sin dåliga bildkvalitet och långa avstånd från oss på scenen. Jag kan dra ut på momentet när jag lämnar min partner vid bordet, göra den situationen mer laddad. Jag trodde jag gjorde det, men när jag ser på videon har jag alldeles för bråttom ut. Det kunde ha räckt med en blick bakåt, eller dylikt, men någonting borde adderas i min intention, förstärka avskedet.



Foto: Felicia Wikström

33

S.  Jag vill

Bar.  *f* (han rusar fram och knuffar henne)
Säg det! Säg det!

Pno.  *f* *sub. piano*

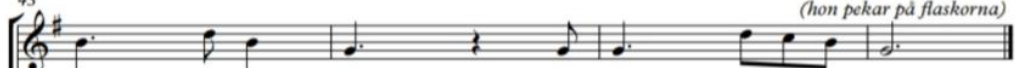
40

S.  in - te föl - ja med på din mör - ka re - sa... jag vill ha

Bar. 

Pno. 

43

S.  *f* (hon pekar på flaskorna)
ljus, kär - lek, skratt... men du väl - jer det där...

Bar. 

Pno. 

SCEN 5 - Ensamheten

I sången ”Jag går i bitar” ville jag göra ett avskalat ackompanjemang, jag tänkte spontant på harpa och vaggång när jag började tonsätta dikten. Kompet är skirt och består endast av ett par enkla ackord, för att jag ville att det skulle finnas en transparens i spelscenen. Uppgivet, rent, och sårbart. Jag ville åskådliggöra det sårade barnet i den vuxna mannen som kämpar för att upprätthålla en stark fasad. Så min komponeringsstil, min metod för att sätta musiken till texten har utgått från den undertext, den *känsla* som jag visste att jag ville åt. Känslan och tanken med scenen förekom alltså musiken. Libretto först- musiken sen, som Gefors också är inne på.

Videoanalys

Den här scenen har vi funderat mycket kring. Vilka riktningar har han, och varför? Varför nallen och hur upptäcker han den i soffan? Här dyker kontrasterna upp igen. Jag tycker det är så effektivt när en stor röst mejslar ut det sköra, transparensen. Jag ville att scenen skulle kännas innerlig och nallen symbolisera den vuxna mannens ”inre sårade barn”. Minnena finns både i nallen och i klänningen. Han sjunger om att fasaden rämnar, fast det en gång var en klippa, och om kampen att upprätthålla den. Jag tycker om stillheten i scenen, men här, återigen, kan det inre drivet förtydligas hos sångaren. Jag reflekterar kring om det går att göra mannen ännu mer sårbar, naken, förtvivlad, förvirrad, ledsen, fast utan stora gester? En process att utveckla ytterligare. Kan han ta in klänningen mer, tappa fotfästet lite mer så vi förstår?

Musiken är medvetet skrivet som en vaggvisa, för att symbolisera barnet. Här har Arnes idé om att lägga om ackompanjemanget lite adderats i musiken under musikalisk repetition!



Foto: Felicia Wikström

SCEN 6 - Separata världar

”Att sörja dig”. Återigen en ny musikstil i verket som fick mig att förstå att jag skapat ett operaschlager-nummer! Min egen ”Gabriellas sång” (ur musikalen ”Så som i himmelen”, ff anm.), förstod jag efter de två första föreställningarna. Men däremot var Grevinnan i operan ”Figaros Bröllop” av Mozart ”i mig” när jag komponerade denna. Min sång har ett recitativ följt av en mini-aria inspirerad av arian ”E Susanna non vien.. Dove sono i bei momenti” ur just ”Figaros Bröllop”.

Här har jag jobbat med nyanser, från ett mer pratsjungande recitativ, till höga toner som föds ur ett urvrål av ångest, ur en emotionell impuls.



Foto: Felicia Wikström

Videoanalys

Jag tycker det räcker gott med att vara vänd mot publiken. Som Piaf i en ensam strålkastarcirkel. Sparven i svart, fast med en urkraft. Scenbilden att min partner ligger kvar i soffan känns organisk. Ljus på pianot, mannen, klänningen i mitten och så jag på andra sidan. Vi laborerade med att låta recitativet vara transparent, mer talande än att alstra bärande toner, och det tycker jag känns mer autentiskt och ”textnära”. Att rösten faktiskt

sviker lite i "nu orkar jag inte mer", och att ett leende skönjes när jag minns de små glimtarna av ljus och skratt. Sedan en bestämdhet i att "jag vill inte vara den som drömmer och inte ser det som sker". Jag tänker att detta är ett parti som verkligen kan skapa igenkänning, känslan av att inte vilja ljuga för sig själv, men smärtan när man vågar se sanningen. De höga tonerna på "Ah!" i en lång slinga är komponerat som ett uttryck för just förtvivlan, ett "urvrål", en förlossning att äntligen få skrika ut sin ångest. Vid något tillfälle (går att ses på videoupptagning från en delpresentation i maj 2019), valde jag att undersöka en "kollaps", att min karaktär faktiskt faller ihop samtidigt som jag sjunger de höga tonerna.

SCEN 7 - Försoning

Apropå flexibelt material så har slutscenen genomgått många operationer och förändringar. Från början var slutet mer "öppet" för tolkning, och jag skulle avsluta hos publiken, för att "sluta där vi började". Så från att min karaktär tog klänningen och satte sig hos publiken med orden "du måste våga vara genomskinlig", valde vi nu att packa ihop klänningen i en flyttkartong. Men *försoning* och min karaktärs reflektioner över relationen, får utrymme här, och publiken får se ett beslut fattas. Jag tänker att slutscenen har potential att utvecklas ytterligare, men mitt fokus har aldrig varit att servera eller etablera en tydlig början, slut eller en historia att förstå och bli tillfredsställd av. Mitt fokus är att få publiken att känna och reflektera över existensen.



Foto: Felicia Wikström



Videoanalys

Jag tycker om kontrasten mellan mörkret i scenen innan och hur vi bytt ut scenerier/rekvisita för att betona att vi nu hoppat till en annan situation, ett annat ljus, en ny tid längre fram i tiden. Det här blev som en epilog, som jag känner att jag vill utveckla mer och "fylla" ut,

fånga publiken mer i kanske. Kanske säga något till åhörarna, jag vet i skrivande stund inte riktigt vad det skulle vara i så fall. Enligt min videoanalys blev slutscenen ganska stillsam, men fin också, att det finns tid för stillhet och reflektion. Det första ackordet går i moll, men min intention var att sjunga slutscenen med en känsla av försoning, och en lättnad att ha tagit ett beslut. Jag tycker om den närvaro jag ser på scenen, och att jag inte försöker "göra" och förmedla för sakens skull, utan faktiskt "bara" berättar. Jag kan möjligen ha tagit in rummet mer och/eller behandlat klänningen annorlunda vid beslutet att packa ihop den och lägga den i kartongen. Att jag stilla och leende lägger min hand över min motspelares hand tycker jag ger ytterligare en nyans till allt tidigare mörker. Kanske kan det ljuset få glimta fram tidigare i föreställningen också.

Publikens reaktioner

"Underbart Tanja. Rös ända in i själen"- anonym 31/1 2020

"Bravo, vilka känslor ni förmedlade. Öppningen!"- anonym 31/1 2020

Under ett telefonsamtal som äger rum 11/2 2020 pratar jag och Camilla Arvidsson (dirigent, musiker, sångerska) om föreställningen.

Camilla menar att verkets tema är "ovanligt" och viktigt (alkoholism och destruktiva relationer). Vidare kommenterar hon min rolltolkning som trovärdig och min sånginsats som mycket bra. "Ni skulle kunna töja mer på det, mer av allt. Det roliga kan vara roligare, och den förtvivlade väninnan ännu mer förtvivlad. Det kan förstärkas, anledningen till att han dricker". Under vårt samtal nämner Camilla min scen med den gröna klänningen, där min kontakt med den till viss del är lite erotiskt laddad, vilket jag tycker är mycket intressant, då det var en av känslorna jag ville förmedla i den scenen. Vi pratar om utvecklingen av föreställningen och hur jag skulle kunna lägga till några scener, etablera några situationer med ytterligare någon duett och ensemble. Anmärkningsvärt är när Camilla säger att frasen "jag vill inte följa med på din mörka resa, jag vill ha ljus, kärlek, skratt, men du väljer det där!" på något sätt är essensen i verket. Just den frasen ska också vara då min karaktär tar beslutet att lämna. En vändpunkt.

I ett brev som Hildegard Henriksson postat till mig 13/3 2020 skriver hon om hur inledningen av operan berörde henne mest. Hon skriver om hur hon uppfattat två människor som är i samma rum, men ljusår ifrån varandra. Om känslor som finns men inte kommer fram. Hon menar att musiken underströk situationen på ett sätt "så man fick gåshud". Vidare skriver hon såhär:

"Sedan var det scenen, där kvinnan ville ha hjälp att ta på sig klänningen som numera var för trång. Rådet som mannen gav var: köp nytt. Det speglar utmärkt den tid vi lever i. Köp nytt och släng det som för det mesta skulle duga utmärkt. Ofta har man minnen när det gäller personliga saker som ens partner varken kan, eller vill, förstå. Och inte kan man prata om sådant, det var ju för länge sedan, varför damma av det igen?"

Dagens samhälle har inte plats för nostalgi, vi förstår inte att vi måste ha drömmar och tillbakablickar. "Den gröna klänningen" vill nog att vi stannar upp och frågar oss själva vart vi är på väg. Den ger oss en tankeställare."

Kvinna, och tillika operasångerska skriver till mig på Messenger 18/3 2020:

"För mig väckte "Den gröna klänningen" tankar kring musiken som känslomässigt kommunikationsmedel. Självklart ska konsten vara utmanande, och "svår" musik har också en viktig funktion, men då stannar den hos en utbildad skara.

Huvudkaraktärens anthem upplevde jag som just den typen känslomässig kommunikation, där musiken blir pampig och vacker på ett sådant sätt att man måste ryckas med! Att använda musik på det sättet när man vill kommunicera något direkt till mottagaren är så otroligt effektivt, tänk att komponera text opera för unga på detta sätt för att nå ut med ett viktigt budskap.

Ibland hade jag lite svårt att hänga med i övergångarna mellan övrig musik, även om jag tyckte funktionen i vardera del kändes tydlig för sammanhangen. Trots att det hände mycket på kort tid, både stilmässigt och dramatiskt, tyckte jag det utgjorde en betydande kontrast till klänningen som ständigt hängde kvar och lyfte fram huvudkaraktärens inre resa."

Återkoppling från ensemblen

Tobias (sångare):

"Jag tror att musik, oavsett genre, tjänar på att ta in influenser från andra områden", skriver Tobias, och menar att musiken i "Den gröna klänningen", åtminstone baryton-rollen, bjuder in till att blanda sångtekniker och att det gör rollen både intressant och bra, men också svår för klassiskt skolade sångare att ta sig an. Vidare nämner han att om man finner en balans mellan ytterligheter, i detta fall motsatsgenrerna pop och opera, kan man hitta något "nytt och spännande". Det gäller dock att först tro på det själv, för att sedan kunna förmedla den känslan till andra. Tobias förmedlar en önskan om att dramat kan utvecklas och fördjupa sin dramaturgi, för att bland annat förstärka konfliktbilden i den. Han nämner dock att tidsinramningen för masterpresentationen inte gav utrymme till denna fördjupning. Däremot utvidgar han sin reflektion med att han vid tidigare teaterbesök tyckt att själva händelseförloppet åsidolagts till förmån för en fördjupning, men att det inte fungerat så väl för honom. Men vad som behövs för att nå en bredare publik vet han inte, men däremot att temat i "Den gröna klänningen" nog ligger helt rätt i tiden, då den belyser ett växande problem i samhället.

"Män har svårare att hitta och nå ut med sina känslor, och din opera belyser ju det väldigt bra. Att försöka förstå orsaken till detta är ett mycket viktigt samhällsproblem..." ... "Kanske kan din opera utvecklas och utvidga frågeställningen, eller belysa problemet i större utsträckning."

Mikael (sångare):

"Från min sida, utifrån mitt bidrag, min roll. Jag upplever att min roll sticker ut, den är så annorlunda mot resten, vilket jag älskar.... det är ju beroende på vilken typ av drama man har tänkt sig. Antingen kan man tänka att den inte alls passar in i denna berättelse, att den tar udden av kärnan, syftet, handlingen....eller så kan man tänka tvärtom. Det slår mig, nu när jag skriver, att detta drama kanske gynnas mer av att vara just mer; lite längre, lite mer av min roll (och kanske även den andra birollen). Min roll är väldigt komisk, eller skulle kunna vara, såsom jag gestaltade honom (och som du, enligt dig själv, tänkte honom). Det fanns/finns mycket utrymme för att improvisera, skapa honom i stunden, i den scenen han har, mycket att experimentera fram, och enligt dig så hade jag fria händer. Jag gillade det. Men i det stora hela...ja, jag känner nu att han skulle lika gärna inte varit med...det beror på syftet. Om syftet är att "lätta upp" allting, då känner jag att resten inte behövt vara som det var...det kanske är som Tobias säger, att vi hade för lite tid att gå djupare. Eller, så behövs det mer, mer möjligheter att fastställa vissa saker, historia, karaktärer, vilka de är och vilken relation de har; för att få kärnan i dramat att bli mer, mer fast, djupare, med fler tydliga färger.

Musiken. Jag vet inte om jag kan placera musiken på något speciellt sätt. Det känns inte rent klassiskt, men vad är klassiskt? Utefter sångsätt, hur det sjungs, hur det går att sjunga? Dina sånger, de känns mer klassiska, opera. Men, det är kanske hur man sjunger det också.

Ärligt talat, så har jag inte lyssnat på så mycket modern opera.

Överlag tycker jag att din musik är mer en blandning; klassiskt, visa, musikal. Hela dramat kanske är mer åt operett, då det har talad dialog, eller sångspel, eller romansdrama. Eller så kanske det behövs ett nytt namn, nytt koncept. Jag känner att detta drama passar sig bäst i en mindre lokal, för en liten skara publik, och det är väl kanske vad du tänkte dig också.

Nu är jag inte helt hundra på vad som definierar en operett, ofta är det ett kärleksdrama, och mycket komik, har jag fått för mig. Detta är ju något helt annat, men litegrann komik har det ju.

Ett av dina syften är att förnya operakonsten (bidra till förnyelse, ff anm).

Kanske detta kan klassas som något mellan opera/operett och visa/musikal, en sorts inkörsport.

Jag har tidigare inte varit så förtjust i modern musik, men med åren har jag värmt upp inför det moderna, litegrann. Har som sagt inte sett så många moderna operor. Men vad jag upplevt med viss modern musik, är att det är modernt för att det ska vara modernt, det är ibland "omusikaliskt" skrivet, onödigt krångligt, bara för att. Det finns säkert en hel del modernt som verkligen är genialiskt skrivet, trots att det verkar som ett barn som försöker lära sig prata och så att säga låter rappakalja. En del musik behöver man anstränga sig för och låta sig ta tid att lyssna på och gå igenom. Men, som sagt, en del är svårlyssnat och svårt att sjunga, vilket därav ofta inte lämnat mycket utrymme att musicera, uttrycka något annat än alla noterna.

Musiken utvecklas ju hela tiden, eller bör göra det. Utveckling behöver nödvändigtvis inte betyda svårare och mer komplicerat och intrikat. Tvärtom kan en utveckling innebära att gå tillbaka, make it simple again, plocka bort, göra en skiss, se på det gamla med nya ögon, utifrån där vi är nu.

Vad är opera? Vi kanske behöver släppa kontrollen, släppa på definitionen av opera och andra stilar. Låta det vara lite flytande, låna från andra stilar. Det är väl det som är utveckling.

Jag väljer att kalla detta, ditt drama, för romansdrama nu. Men, som sagt, kanske en ny genre, nytt namn behöver myntas.

Det riktar sig, i den version vi nu gjorde, mot en mindre skara människor; blir mer intimt, lättsammare, mindre skara samlad kollektiv (medvetande/energi), enklare musik (mixad stil/genre, också utifrån karaktär/roll), och bjöd även in publiken i dramat/uppe på scen, vilket är väldigt intressant och kan vara en hel diskussion bara det. En del vill vara inkognito så att säga, en del....det kan innebära att de dras in mer i själva berättelsen, en större upplevelse, få med sig något mer efter föreställningen. Det här kan man utveckla mer, kanske i annat drama där publiken får vara med ännu mer. Alla män får vara med 'mannen', vara hans bollplank, och kvinnorna med 'kvinnan'. Eller varför inte tvärtom - kvinnorna i publiken får ännu mer se 'mannens' inre liv, osv. Att adressera männens svårigheter att uttrycka sig. Mannen att omfamna det maskulina OCH feminina, kvinnan detsamma.

Detta koncept, detta drama, denna föreställning är ett, eller två steg i en riktning att kanske få fler människor varma inför opera. Och, även några steg att förnya operakonsten, eller att skapa en helt ny...konst."

Arne (pianist):

"Jag är med på detta projekt för att det är så spännande att framföra nyskriven musik. Tanjas kompositioner är en härlig blandning av opera, konstmusik och populärmusik. Att musikaliskt få lov att sätta min egen prägel på det hela har verkligen varit roligt!"

Idil (sångerska):

"Det har varit otroligt spännande och inspirerande att få följa med på Tanjas personliga resa. Se hur hon har "skalat" bort skikt för skikt för att nå fram till kärnan. Musiken i sig berör, den känns ärlig och äkta (även om du, Tanja, säger att den är cheezy). Stora känslor i ett intimt format."

DISKUSSION

Syftet med mitt projekt var att undersöka om jag kunde vara med och bidra med förnyelse inom operakonsten, och göra den tillgänglig för fler. Jag har både försökt samla feedback från åhörare och ensemble efter de praktiska presentationerna, samt kombinera relevant litteratur med praktiska laborationer. Jag har undersökt olika gestaltningsmöjligheter både genom spegling via video och spegling via ensemblemedlemmar och andra involverade. Jag har fört processdagbok och komponerat enligt "tillgänglighetsaspekten". Jag menar att mitt bidrag till förnyelse på ett sätt är musikdramat i sig självt; idén om att blanda olika musikaliska genrestilar till operaröster, samt blanda vardagsspråk och improvisation med poesi. Detta är

visserligen ingen ny företeelse, men jag bidrar med förnyelse till det kulturarv jag arbetar med som klassisk sångare, med influenser från min vardagliga samtid. Därtill vill jag addera rollen som multikonstnär då jag förenar flera roller (sångaren, tonsättaren, lyrikern och producenten) i samma person.

Mina främsta frågor var hur jag kan få publiken att komma närmare mig, förutom känslomässigt, även i rummet, och hur operans ”tonbildningsideal” påverkar min kreativitet? Vad händer om jag gör min *person* hörd på scenen och inte min röst? Om jag lyckas sjunga ur en spontan känsla som uppstår i stunden, kan det vara det som ger en sångare karisma? Vidare reflekterar jag kring hur det kommer sig att jag inte hör om fler klassiska sångare som komponerar. Vad gäller experimentell modern opera och kammaropera funderar jag över vilken plats den tydliga melodin har i nyskrivna verk, och om genren outtalat styrs av normer och trender. Mitt främsta syfte med undersökningsprocessen är att lyfta en större diskussion vad gäller konventioner inom den traditionella operan.

Övriga tankar och reflektioner

Jag upplever att min metod att inte *planera* hur min karaktär känner/ska känna samt reagera vid varje repetition/föreställning, har känts befriande och flexibelt. Jag har övat på en medveten närvaro och försöker reagera på en spontan impuls. Det hämmar förekomsten av en statisk framställning, och har även förändrat min egen ingång till scenarbetet, scenframställningen. Jag upplever att varje repetitionspass och föreställning har varit en ny upplevelse där jag hela tiden funnit nya saker både i materialet och i min karaktär.

Under undersökningsprocessen gällande mitt projekt genomförde jag i mars 2019 en provsjungning i ett stort operahus, och hade just Linklaters påståenden om närvaro och att sjunga ur en emotionell impuls nära i tanken. Jag valde att medvetet reflektera över atmosfären kring provsjungningen; allt från bemötandet i receptionen, ”medtävlandes” energier, till min egen inställning till min kropp och dess kapacitet. Eftersom jag varit förkyld en tid valde jag att medvetet fokusera på vad som kunde hända om jag provade Linklaters råd om att låta känslan och tonen födas ur en känslomässig impuls i min kropp. Att fokusera på min, för tillfället, fysiska begränsning på grund av förkylningen, skulle inte hjälpa. Min tanke var, att om jag inte vokaltekniskt kan sjunga så bra som jag skulle önska, vad händer om jag fokuserar på att göra en *person* hörd? Jag valde medvetet att inte forcera, försöka ”forma” ett ljud, utan lät det födas ur en *känsla*. Jag upplevde i denna stund en fokusering och stämning som kändes berättande och organisk; en känsla av att jag *nådde fram*, utan att jag *lade på* något som inte kändes naturligt. Därigenom kände jag att jag runt mig kunde skapa en intim atmosfär som jag själv hade kontroll över; juryn kontrollerade inte mitt fokus. Härmed kände jag att tonen flödade mycket friare än jag trodde var möjligt i mitt nuvarande tillstånd. Därigenom skall tilläggas att här hade just bemötandet också en viktig roll i möjligheten att som sångare fokusera och slappna av. Jag upplevde här en ostressad, nyfiken och trevlig stämning (som åhörare på ett subtilt, ändock tydligt sätt, kan förmedla); beroende på t ex tonfall, ansiktsuttryck, gestik och tempo.

När jag kom ut ur auditionlokalen upplevde jag ett lugn, och sade spontant orden ”det blev en fin stund”. En ovanlig känsla efter en audition. Jag sjöng med *min* röst, på de impulser jag

kände i stunden, och inte på ett sätt som utomstående coach kanske skulle råda mig till. För den nyfikne fick jag också i efterhand positiv respons på mitt sångprov.

I det praktiska utforskandet av mina sånger och texter, och i laborationer med ensemblen i ”Den gröna klänningen” har jag upptäckt att jag fokuserat väldigt lite på vokalteknik och istället bara utgått från en inre känsla. Upplevelsen av text och musik har varit viktigare. Vem är jag och vad vill jag, och varför? Min karaktärs känslor har fått vara utlösande för det som sedan kommer ut i form av sång. Jag har övat otroligt lite sångtekniskt, det vill säga, jag har i väldigt liten mån analyserat till exempel formanter (vokalbildning) och sjungit igenom sångerna fras för fras, stannat upp och tagit om, och så vidare. För att kunna lösgöra mig mer från prestationskraven, konventionerna så har jag i min undersökande process tränat på att lita på min nuvarande kunskapsnivå och känslomässiga förmåga att prestera. Opera är också ett *berättande*, en historia, en hel roman, fast sjungen! En i munnen ”felplicerad” konsonant får inte ta över lusten att berätta en historia. Det har varit oerhört befriande.

En reflektion vad gäller inledningsscenen är att jag tänker att det oförväntade i att som publik släppas in i scenutrymmet, både kan skapa en viss oro och spänning. Men en positiv reaktion kan vara att det ökar åhörarnas fokus på det som sker *just nu*, skärpta sinnen. Denna situation sätter ju även ensemblen på prov i att vara absolut närvarande på scenen. I mötet med de gäster som i öppningsscenen äntrar vår efterfest måste jag som aktör ”i stunden” hitta på hälsningsfraser och påhittade anekdoter för att skapa en dialog. Detta sätter en artists närvaro på prov, samt förmågan att *lyssna*. Jag vet ju aldrig vilken publik som står utanför dörrarna, så varje möte är en överraskning. Jag upplevde att atmosfären vid föreställning 2 både blev lättisam, fokuserad och förväntansfull då både sångare och publik var i en situation som krävdes engagemang. Den spontana repliken till mig, från åhöraren som utbrast ”ja, det var ju lite tragiskt det hela!” i skådespelets inledning, visar på en *kommunikation* mellan scenartist och publik som inte hade uppstått om det traditionella avståndet mellan scen och sittplats hade funnits.

Valet av ensemble skedde utifrån vilka som skulle kunna passa för de olika rollerna, samt sångare/musiker som är öppna och trygga för sceniskt och musikaliskt utforskande, samt är vänner till mig. Vidare var det viktigt att ha en ensemble geografiskt nära, för möjligheten till repetitioner samt som arbetar professionellt som sångare/musiker, men inte har FÖR mycket jobb så att de inte skulle hinna närvara vid repetitioner i ett projekt som inte var avlönat. Jag fick genom skolan rådet att välja ensemblemedlemmar utanför högskolan, men det har personligen upplevts problematiskt då jag fick ensemblen att ställa upp ideellt, men dock betalat för resor ur egen ficka, för att projektstöd inte fanns. Det styrde storleken på de båda birollerna. Jag ville inte skriva birollerna större, för att berörda sångare inte skulle ha så mycket material att studera in. Bristen på finansiering styrde även antalet repetitionstillfällen, samt påverkade möjligheten till fördjupning.

Det blev ett mindre misslyckande vad gäller målet att nå ut till ovana teater- och operabesökare, då presentationen/uruppförandet skedde på HSM. Dit söker sig de som är intresserade av musikdramatik, även om ett par av de inbjudna gästerna var mer ovana vid genren, än andra. En ”allmän” spelplats, så som ett forum, lokal eller en icke konstnärlig arbetsplats hade kanske gett bättre resultat på undersökningen. På grund av tidsbrist har jag

inte hunnit genomföra min plan att spela musikdramat i exempelvis ett privat vardagsrum, för att ge undersökningen ytterligare perspektiv och dimensioner, innan uppsatsen skulle lämnas in. Men det finns en inplanerad vardagsrums-föreställning i Göteborg, som förhoppningsvis kommer att framföras under 2020, samt på fler platser runtom i landet. Ovan nämnda anledningar har väl spelat en roll i projektets praktiska utförande; bristen på tid och resurser. I anslutning till föreställningen lades vita ark och pennor ut vid dörrarna, varpå jag ”påade” vid applådtacket att man gärna fick skriva ett par rader återkoppling när man lämnade. Endast två personer skrev, och jag blev tvungen att styra urvalet för feedback utifrån vilka jag kände igen i publiken, samt vilka som verkade extra intresserade av att ge återkoppling. Däremot är inte alla tillfrågade nära vänner, utan jag har försökt att kontakta några mer ”ytligt” bekanta, för att få en mer polariserad feedback.

Förutom att komma ut och spela föreställningen på varierade platser kunde jag ha varit noggrannare med metoden för återkoppling. Kanske kan vi vid en fortsättning av ”Den gröna klänningen” ha en efterföljande diskussion kring psykisk ohälsa och hur konsten kan uttrycka detta, eller ett samtal om ”melodisk renässans” i operan, hur vi kan skapa en ny operaform eller dylikt. Vidare är någon form av digital omröstning, eller annan typ av publikt ”tyckande” i behov av en konkret ”mall” och uppföljning som jag borde ha utformat och reflekterat kring redan innan den praktiska presentationen av ”Den gröna klänningen”.

Sammanfattning

Sammanfattningsvis kan man säga att mina metoder för att bidra till förnyelse inom operakonsten och göra den tillgänglig för fler, har varit att medvetet komponera musiken i olika musikstilar, för att skapa en *bredare tillgänglighet*. Det är inte ett musikdrama driven av ett intellektuellt *tänk*, utan skriven ur emotionella impulser. Jag har kombinerat skolade operaröster med konstmusik och populärmusikaliska stilar i en historia som jag tror många kan känna igen sig i. En historia om en destruktiv relation, ett par som inte kommunicerar. Relationer, bemötande och kommunikation är ju det vi måste handskas med hela tiden i våra vardagliga liv. Jag har kombinerat metaforisk och symbolisk dikt, eller vardagsspråk med lättillgänglig *nyskriven* musik. Min förnyelse ligger även i att jag innehar flera olika roller i detta verk; rollerna som både producent, sångerska, tonsättare och librettist.

Jag har uppmuntrat ensemblens medskapande och kreativa idéer, låtit manuset vara en ”ram”, men med flexibelt, förändringsbart innehåll. Det har gjorts omformuleringar, strykningar och adderats nya repliker, nya uttryck och toner, beroende på vad vi kommit fram till i våra sceniska sessioner. Lützow-Holms inställning att låta musikern få frihet att ändra i partiuret anser jag är att som tonsättare släppa på sin hierarkiska ställning. Det möjliggör för både sångare och musiker att göra ett stycke musik till *sitt*, och i ett tätare samarbete mellan tonsättare och ensemble *lyfta* ett verk och ge det färg från alla inblandades olika paletter. Min undersökningsprocess har gett mig mersmak beträffande detta arbetssätt. Jag har i ”Den gröna klänningen” bara gläntat på den här dörren, men i det fortsatta arbetet med föreställningen vill jag se hur mina medspelares konstnärliga uttryck kan tas tillvara på ett mer omfattande sätt.

Jag ämnar vidare även skriva in lite mer material, etablera birollerna, samt se över övergångarna mellan scenerna för att förstärka dramaturgin.

Resultaten vad gäller scenisk närvaro och gestaltning, idén att en person ska bli hörd, inte en röst, har gett bra resultat. Verket har visat sig passa bra på en mindre scen, och utforskandet av publiken på scenen har varit spännande och utmanande. Det har gett positiva resultat, då videon visar att kommunikation möjliggjorts mellan publik-artist, men genomförandet kan förfinas. Jag har sett hur min operapublik är van vid det traditionella avståndet mellan scen och åhörarplats, och reflekterat över hur mycket stöd och vägledning den behöver för att vara helt bekväm med att befinna sig på sångarestraden.

En ytterligare reflektion vad gäller hur jag tagit mig an min karaktär är att jag inte utgick ifrån att *spela* en karaktär, utan jag försökte *vara* karaktären. Jag tog mig an rollen som om det vore jag, där jag gick in mer som person, än som en skådespelare som spelar metodiskt. Jag använde min roll som ett sätt att närma mig en *helhet* i mitt artisteri, att försöka uppnå en helhetskänsla av att vara mer spontan än planerande i mitt sceniska uttryck. Detta, och med en grundsyn att låta materialet vara flexibelt, ledde till att jag hittade något nytt vid de olika laborationstillfällena, och en metod uppstod för hur jag skulle kunna hålla en karaktär *levande* under en längre period. Jag brukar förespråka att vara *personlig* men inte *privat* på scenen. Jag ser inget hinder i att ens personlighet flyter in i en roll, jag tror att det ger ett mer genuint och trovärdigt sceniskt uttryck.

Just kravet på den öppna och stora rösten som krävs för en större scen känner jag kan hämma *leken*. I mindre sammanhang, som i arbetet med det här projektet, finns en större palett att måla med! Även mindre gester och stora kontraster i volym med mera, hörs och syns! Och trots att underlaget för återkoppling kunde ha varit större så är min samlade reflektion att många kommenterat musiken som direkt kommunicerande, ärlig och tillgänglig.

I mitt eget material, som i sig är skrivet ur mitt eget känsloliv (förstås), har jag känt en större frihet och trygghet att utmana det traditionella tonbildningsidealet. Jag upplever att jag både röstligt och gestaltningsmässigt vågade använda min spontanitet och mina inre impulser i en större skala, än när jag sjunger en klassisk roll i den äldre operalitteraturen. Nästa steg är förstås att kunna applicera den här intuitiva förmågan i den äldre litteraturen, men om samma helhetskänsla går att uppnå återstår att se. Risken vad gäller *jämförelse* med tidigare rolltolkningar är givetvis överhängande på ett annat sätt, än när man sjunger nyskrivet material, och det i sig kan verka hämmande för en operasångare.

Jag känner att jag kunde ha undersökt frågan om normer och trender inom konstmusiken på ett mer ingående vis, men jag kan konstatera att det finns en viss auktoritär överhet inom genren. Och modet att våga skriva *enkelt* för professionella sångare och musiker finns förmodligen inte hos alla, trots att både Ole Lützow-Holm och Hans Gefors betonar att en melodi med en tydlig gestalt är mer hållfast än så kallad oorganiserad ”slumpmusik” som exempelvis John Cage skapade. Vad gäller komponerande klassiska sångare så finns helt enkelt inte intresset eller den teoretiska kunskapen hos alla sångare.

Kommande metoder för att nå ut till fler är att spela verket på varierade spelplatser, jag planerar att "Den gröna klänningen" faktiskt ska framföras i ett riktigt (autentiskt) vardagsrum, i ett hem någonstans. Att verket sjungs på svenska kan också underlätta tillgängligheten för opera för allmänheten.

REFERENSLISTA

- Faruque, Meriam/Khalil, Isabella (2013). *"Operans tillgänglighet för allmänheten"*. Södertörns Högskola.
- Gefors, Hans (2011). *"Operans dubbla tidsförlopp. Musikdramaturgin i bilradiooperan "Själens rening genom lek och skoj"*. Lunds Universitet, Musikhögskolan i Malmö.
- Kristersson, Sven (2010). *"Sångaren på den tomma spelplatsen – en poetik. Att gestalta Gilgamesheposet och sånger av John Dowland och Evert Taube"*. Göteborgs Universitet.
- Linklater, Kristin (1976. Reviderad 2006) *"Freeing the Natural Voice"*. Nick Hern Books.
- Lützow-Holm, Ole (2009). *"Utflykter och tillflykter"*. Göteborgs Universitet.
<https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/23948>
- Starrin, Bengt (2016). *"Värmlänningarnas Kulturvanor"*. Karlstad Universitet.
https://som.gu.se/digitalAssets/1579/1579805_v--rml--nningarnas-kulturvanor.pdf

BILAGOR:

Ur ett introduktionsmail till ensemblen, 2018-07-13:

"Hej på er.

Bered er på ett långt introduktionsmail till det musikdrama jag håller på och putsar på, med arbetsnamnet "Den Gröna Klänningen". Skolan vill att arbetet ska fokusera på "processen", så utifrån det material ni snart ska få, är möjligheten till lite ändringar och riktningar möjliga....

... musikdramat bygger på de dikter skrivna under de svåraste "vuxna" åren (från ca 19-34), idag är jag en hel människa, och det är jag stolt över...

Jag vill utveckla kammaropera-formen med att kalla det "musikdrama" för att det är en hel del talad dialog, istället för bara "sjungen" dialog, som i regelrätt opera. Det är dessutom en del monologer som faktiskt är (mina) dikter vi läser (sceniskt då). Dikterna är bundna med en röd tråd, handlingen, scenarion. Verket är skrivet för operasångare och piano, med en mindre tanke om att kanske, kanske lägga till lite flöjt och/eller violin här o där. Vi får se. Men 4 sångare och pianist är vår grunduppställning. Intimt är tanken.

Jag har haft inte mindre än fyra relationer med män som missbrukat alkohol och/eller haft olika psykiska störningar, men det var faktiskt inte meningen att det var kring detta musikdramat skulle kretsa kring, det bara blev så. Det handlar om ett par (jag och Tobias) där det framgår att hon har saker att arbeta med och han dricker lite för mycket. Men det finns mycket kärlek och vilja och sympati, de är inte elaka mot varandra, de bara lider i tystnad, och kan inte kommunicera kring hur de har det. De vill men förmår inte.

Jag tycker ju om att väcka tankar och utmana inom scenkonsten, och har känt mig lite bakbunden av konventioner. Droppen var en sågning på en agentaudition i Berlin i oktober 2017 där jag mer än någonsin kände att "alltid är det nåt som är fel, mitt konstnärskap passar ju inte in NÅNSTANS!" Då rann den här historien ur mig, ett "jävlar anamma"; att nu är det dags att berätta en historia som jag vill ska drabba och kännas PÅ RIKTIGT! Först var det kanske revanschlusten som drev mig, men detta är ett kärleksbarn jag väntat många år på. Jag har drömt om, i säkert 10 år, att skriva ett eget musikdrama. Tiden var mogen nu. Apropå att "utmana" så är sångerna bara små korta arior, mer som romanser, men det är starka texter, starka uttryck. Mitt "mål", eller tanke i alla fall, är att musiken ska vara lite oförutsägbart och spegla huvudpersonernas "förvirring". Därför blandas melodier och ackordföljder som känns som "operaschlager", med oväntade "modernistiska" tonspråksvariationer. Jag vill att det ska vara tolkningsbart och nå en "bred" publik; både de som berörs av musikalaktiga melodier och de som tycker om atonalitet eller dissonans. Jag har inte i första hand haft just det i åtanke under tiden jag komponerat, utan det har bara blivit så. Jättelustigt. Men det är nog för att jag själv har ett brett spektra av inspirationskällor. Jag vill uppnå både harmonier som är "poppiga", lätta att ta till sig, OCH toner som "skaver"... För det är genomgående även i handlingen, att det finns hopp och kärlek, även om dissonansen i relationen är väldigt överhängande.

Fokus, och där även utmaningen ligger för "rena" sångare, är skådespeleriet. Det är en rätt svart historia, men präglad av djup kärlek, styrka, mod och även humor! Idil och Micke, ni spelar ett vänskapspar till oss, och ni har lyssnat på oss till leda; våra problem är inte på något sätt nya, och ni har liksom blivit lite avtrubbade vad gäller våra problem. Mickes sång är en glad "upptemposång" fast dikten från början är skriven ur mörker. Det blir liksom dubbelbottnad ironi på något vis. Han driver med sin deppiga polare på ett subtilt vis så polaren (Tobias, som spårat ur igen) inte märker det.

Den process jag hoppas på är att VARA karaktären, inte spela den. Att vi som grupp ska bli trygga med varandra och utvecklas tillsammans i ett sceniskt projekt som verkligen vågar skrapa under ytan. Scenografin (som givetvis kan ändras under arbetets gång, absolut!) är tänkt att vara parets hem. Vardagsrum, sovrum, kök. Typ. En scen är ett café, nattklubb... Vardagliga situationer och platser där de flesta människor spenderar tid.

SCEN 1 börjar med en efterfest där vi skrålar och smådansar och är onyktra; men glada. Livet leker.

Sedan luckras saker upp...."

♥ / Tanja

Brev till de medverkande, med "guidelines":

"Den gröna klänningen" (musikdrama i 1 akt)

Huvudord, s k "keywords", "Den gröna klänningen":

Intimitet (*publik vs artist/skådespelare, och mellan medverkande på scenen*)

Kontraster (*introvert vs extrovert*)

Sårbarhet (*risker*)

Impuls (*spontan reaktion, följa impulsen*)

Lek (*lek med nyanser och undertexter*)

Autenticitet (*vad berör DIG?*)

Kommunikation

Fantisera ihop en karaktär, med allt vad det innebär, med egenskaper, temperament och bakgrund. Bygg. **OBS.** Detta är inte en karaktär du nödvändigtvis behåller- lek med flera! Filma dig då och då när du *processar* dialoger/monologer/sånger ur verket, och utvärdera det *för dig själv*. Gör några noteringar i loggboken jag gett, om det du ser och hör. Använd mina huvudord, på något vis, i ditt utforskande/framställande. Dela gärna några klipp med mig ibland, för dokumentation. Du väljer själv när, och vad, du delar med mig. Prova saker utanför din "comfort-zone". Vad händer i dig? Vad väcker processen för känslor? Vad ser du på videon? Går det du kände när du var "in action" ihop med det du ser? *Reflektera*.

Exempel på vad jag menar: Ömsom arg-tystlåten. Hela dialogen tyst, bara i *rörelser*, inga ord. Sittande på golvet, avgrundsvrål, på tå, släpigt, stressat, hoppande, ute på gräsmattan, i ett träd, på spårvagnen, a capella, "hackigt", "andfått", osv, osv.

GÖR OCH REFLEKTERA.

Tillägg: Till en början, respektera inte verket för mycket; tänj.

Lycka till! // Tanja

Länkar till Youtube för att se delar av processarbetet:

Laboration 1 med klänningen. Sep- 18: <https://youtu.be/5mvx5HqpXQs>

Masterpresentation HSM, Dec- 18: https://youtu.be/SrU-fNz8u_4

Introduktionsfilm till Masterpresentationen, Maj- 19:

<https://youtu.be/q3OipaY5UTM>

Från scenisk repetition inför Masterpresentationen, Jan- 20:

<https://youtu.be/zgVMKOweAk4>

Klipp från Masterpresentationen 30 jan, 2020 (Video: Tina Glenvik):

<https://youtu.be/IO3rbIIKVqs>

Videoklipp från HSM, 30 jan, 2020:

https://youtu.be/0cVxu6H_AxI?list=UUA9dFQ0xmV3QjGKuYLAfZw