LUND UNIVERSITY

IMPROVISATÖRERNA – experimentella närmanden till improviserad opera som konstnärligt uttryck och redskap för pedagogisk utveckling

Antonov, Conny; Håkansson, Åsa; Wilen, Sara

2009

Link to publication

Citation for published version (APA):
Antonov, C., Håkansson, Å., & Wilen, S. (2009). *IMPROVISATÖRERNA – experimentella närmanden till improviserad opera som konstnärligt uttryck och redskap för pedagogisk utveckling*. Malmö Academy of Music, Lund University.

Total number of authors:
3

General rights
Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.
• Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
• You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
• You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: https://creativecommons.org/licenses/

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

LUNDS UNIVERSITET
Musikhögskolan i Malmö

IMPROVISATÖRERNA

experimentella närmanden till improviserad opera som konstnärligt uttryck och redskap för pedagogisk utveckling

Improvisatiōn, Improvisatōr. Se Improvisēra.

Improvisēra (fr. *improviser*, af lat. *improvīsus*, oförutsedd), utan förberedelse, ”på stående fot”, efter ögonblickets ingifvelse göra vers, hålla ett tal, fantisera ett musikstycke o. s. v. (inom det estetiska området); med de medel, som finnas till hands, i hast anordna något. — Improvisatiōn, konsten att improvisera; resultatet däraf. — Improvisatōr, fem. -tris (it. *improvvisatōre*, fem. *improvvisatrice*), en som besitter förmågan att improvisera. Improvisatörer tillhöra flera litterärt och musikaliskt begåfvade folks, t. ex. arabernas, diktning. I Europa är det särskildt italienarna, hos hvilka improvisationens konst odlats dels i dramatisk (jfr Commedia dell’arte), dels i musikaliskt lyrisk form. Många ha af sin begåfning för improvisation i Italien gjort ett yrke och skördat både beundran och inkomster. Skildringar af dylika improvisatörer finnas talrikt i vitterheten, t. ex. i Mme de Staëls ”Corinne” (1807; sv. öfv. 1808—09).

Improvisēra (fr. *improviser*, af lat. *improvīsus*, oförutsedd), utan förberedelse, ”på stående fot”, efter ögonblickets ingifvelse göra vers, hålla ett tal, fantisera ett musikstycke o. s. v. (inom det estetiska området); med de medel, som finnas till hands, i hast anordna något. — Improvisatiōn, konsten att improvisera; resultatet däraf. — Improvisatōr, fem. -tris (it. *improvvisatōre*, fem. *improvvisatrice*), en som besitter förmågan att improvisera. Improvisatörer tillhöra flera litterärt och musikaliskt begåfvade folks, t. ex. arabernas, diktning. I Europa är det särskildt italienarna, hos hvilka improvisationens konst odlats dels i dramatisk (jfr Commedia dell’arte), dels i musikaliskt lyrisk form. Många ha af sin begåfning för improvisation i Italien gjort ett yrke och skördat både beundran och inkomster. Skildringar af dylika improvisatörer finnas talrikt i vitterheten, t. ex. i Mme de Staëls ”Corinne” (1807; sv. öfv. 1808—09).

IMPROVISATÖRERNA – experimentella närmanden till improviserad opera som konstnärligt uttryck och redskap för pedagogisk utveckling

Med stöd från Nämnden för konstnärligt utvecklingsarbete och Musikerutbildningen vid Musikhögskolan i Malmö

Nordisk familjebok 12 (Uggleupplagan), 1910, under Improvisēra

Improvisēra (fr. improviser, af lat. improvīsus, oförutsedd), utan förberedelse, ”på stående fot”, efter ögonblickets ingifvelse göra vers, hålla ett tal, fantisera ett musikstycke o. s. v. (inom det estetiska området); med de medel, som finnas till hands, i hast anordna något. – Improvisatiōn, konsten att improvisera; resultatet däraf. – Improvisatör, fem. -tris (it. *improvvisatōre*, fem. *improvvisatrīce*), en som besitter förmågan att improvisera. Improvisatörer tillhöra flera litterärt och musikaliskt begåfvade folks, t.ex. arabernas, diktning. I Europa är det särskildt italienarna, hos hvilka improvisationens konst odlats dels i dramatisk (jfr Commedia dell´arte), dels i musikaliskt lyrisk form. Många ha af sin begåfning för improvisation i Italien gjort ett yrke och skördat både beundran och inkomster. Skildringar af dylika improvisatörer finnas talrikt i vitterheten, t.ex. i m:me de Staëls ”Corinne” (1807; sv. öfv. 1808-09).

Framsida, grafisk form: Daniel Hornwall
Tryck: Media-Tryck, Lunds universitet, Lund 2009
Teknisk assistans: Peter Berry
© Conny Antonov, Åsa Håkansson, Sara Wilén
www.mhm.lu.se
ISBN 978-91-976053-5-9

Innehåll

Förord 3

Abstract 4

Operaimprovisation vid Musikhögskolan i Malmö, ett pedagogiskt och konstnärligt utvecklingsarbete – sammanfattande inledning 5

Improvisera opera – en reseskildring, Conny Antonov 7

Historisk tillbakablick
Pianisten som sångarvän
Sången i improvisationsrummet
Form och fri fantasi i olika stilar – aria, duett och operaensemble i improvisationsarbetet
Öppna sinnen ger liv åt gamla och nya arbetsfält

Improvisation, makt över det musikaliska nuet, Åsa Håkansson 17

Vår föränderliga värld
Improvisation – av latinets improvisus: det oförutsedda, oförmodade
Inom ramarna föds friheten

Att skapa och gestalta, Vokal och scenisk gestaltning samt berättande som konstnärliga skapandeprocesser, en jämförelse mellan repertoararbete och operaimprovisation ur gestaltnings – och kommunikationsperspektiv, Sara Wilén 20

Att gestalta klassisk sångrepertoar
Gestaltning genom operaimprovisation
En av lärarna och några studenter samtalar om repertoarbete och improvisation
Kommunikationens roll i improvisationsprocessen
Arbete med form inom operaimprovisationen
Praktiskt arbete med sceniskt berättande under våren 2008
Att skapa och gestalta som sångsolist i repertoar och operaimprovisation
Avslutande frågeställningar
Sammanfattning

Övningar – exempelsamling 26

1. Impulser och kommunikation
2. Rörelse
3. Vokal gestaltning
4. Musikalisk improvisation
5. Sceniskt berättande

Presentationer 37

Källförteckning 38

Förord

Detta är en slutredovisning av ett pedagogiskt och konstnärligt utvecklingsarbete om operaimprovisation. Redovisningen innefattar historiska och teoretiska funderingar i ämnet samt kommentarer om arbetsprocessen. På samma gång är denna skrift, med tillhörande DVD tänkt att kunna användas som handledning för den som intresserar sig för att arbeta med improvisation som tar avstamp i opera.

Inledningsdelen ger en översikt av projektets förutsättningar liksom några tankar rörande improvisationens möjligheter. Sedan följer ett avsnitt som bl.a. tar upp olika möjliga linjer i improvisationskonstens utveckling. Efter detta kommer några personliga reflektioner över arbetet med projektet. I delen Att skapa och gestalta behandlas operaimprovisation ur ett gestaltnings- och kommunikationsperspektiv. Det sista avsnittet är en exempelsamling för olika övningar, till vilken hör en DVD.

Ett stort tack till projektets deltagande sångstudenter som med entusiasm och idérikedom gett sig in på för dem nya territorier: Josep Cusó (JC), Kalle Leander (KL), Anna Olsson (AO), Mirja Palo (MP), Laine Quist (LQ), Martin Rask (MR), Mette Suadicani (MS), Skaiste Vasiliauskaite (SV), Kristina Wiman (KW) och Agnes Wästfelt (AW). När deltagarna omnämns på ett eller annat sätt i texten, används deras respektive initialer.

Tack till Måns Holst-Ekström för högklassig och initierad korrekturläsning och redigeringshjälp. Tack till Johan Theorin för utmärkt assistans vid överförandet av filmat material till DVD. Tack dessutom till Britta Johansson, sångpedagog vid Musikhögskolan i Malmö, för uppmuntran och stöd, samt till Peter Berry, fakultetsbibliotekarie, för mycket god hjälp med den slutliga utformningen.

Detta konstnärliga och pedagogiska utvecklingsarbete har kunnat genomföras tack vare stöd från Nämnden för konstnärligt utvecklingsarbete och Musikerutbildningen vid Musikhögskolan i Malmö.

Malmö, 8 mars 2009

Conny Antonov (CA)
Åsa Håkansson (ÅH)
Sara Wilén (SW)

Abstract

Opera improvisation at The Malmö Academy of Music has been a pedagogical and artistic experiment. This is the final account concerning this pedagogical and artistic research project. Singers who are studying classical singing at the bachelor and master programmes of the academy have participated. The account includes historical and theoretical reflections on the subject and comments on the work in progress. At the same time this publication, with its attached DVD, can be used as a handbook for those who have a particular interest in working with improvisation where the starting-point is opera.

During the period 2007-2008 we organized about fifteen seminars, a three day workshop at the island of Ven, and four public performances. In this experiment different purposes and methods of working have been included in order to find out how the unexpected, the spontaneous, the non-prepared can influence and inspire singing students, generally familiar with performing already composed classical music. The purpose has been to make them ready to improvise text, music and sceneries and to create complete performances in dialogue with the audience; performances where the audience is incorporated, for example in proposing subjects and genres. The singing student, acting as "musical craftsman", builds her or his own tool-box. During the exercises in improvisation the students fill their boxes with tools that they are later able to use not only in their continued work with opera improvisation, but in other scenic and performing situations as well.

In the opening part of this account there is a summary about the conditions for this project, and some thoughts concerning the possibilities of opera improvisation. Then there follows a section that, among other things, discusses different possible genealogies in the development of the art of improvisation. We have, for instance, found several similarities with *gli improvvisatori* in Italy during the first part of the 19th century. They are frequently mentioned in travel books and novels from that time, for instance in *Improvisatoren* by Hans Christian Andersen. After that there is a section where musical improvisation is considered in relation to a developmental perspective, followed by some personal reflections on working with the project. In the part *Att skapa och gestalta*, To Create and Portray, opera improvisation is discussed from perspectives of creating and communicating. It also deals with the issue of how form and tradition is included in improvisation. The last part of this publication is a collection of examples of exercises, exercises that those participating in the project have been using. On the enclosed DVD it is possible to watch and hear examples from seminars and performances.

Malmö, 2009

Conny Antonov
Åsa Håkansson
Sara Wilén

Operaimprovisation vid Musikhögskolan i Malmö

ett pedagogiskt och konstnärligt utvecklingsarbete – sammanfattande inledning

I det undersökande improvisationsarbetet – i arbetet med det skapande ögonblicket – frigör studenten sin **kreativitet**. Genom ett lekfullt lärande och i bejakandet av de egna och medmusikernas impulser förfinas den musikaliska kommunikationen. Improvisatörerna formar tillsammans en generös skapande **mötesplats.** I det direkta konstnärliga resultatet får de återkoppling på hur **kommunikationen** fungerar i gruppen. I utforskandet av sin egen och andras konstnärlighet – genom musikaliska och sceniska impulser – förfinar och breddar studenterna sin musikaliska och kommunikativa kompetens. Improvisationen är en estetisering av gruppens **sociala processer**. I det dramatiska arbetet får studenterna möjlighet att arbeta förutsättningslöst och gränsöverskridande. De kan spegla sina egna och andras värderingar ur t.ex. **genusperspektiv** eller med utgångspunkt i olika **sociokulturella** bakgrunder. Studenterna utvecklar sitt lyssnande inåt och utåt. De blir mer lyhörda som musiker och individer. Deras kreativa fält vidgas.[1] Operaimprovisation vid Musikhögskolan i Malmö är ett pedagogiskt och konstnärligt experiment. Under perioden 2007- 2008 har vi genomfört ett femtontal seminarier, ett tredagars internat på Ven och fyra offentliga konserter. I detta experiment har ingått olika mål, syften och arbetssätt för att utforska hur det oförutsedda, spontana, icke på förhand förberedda kan påverka och inspirera studenter med sång som huvudinstrument, vanligtvis förtrogna med att framföra skriven konstmusik. Målet har varit att göra dem redo att improvisera text, musik och scenerier till hela föreställningar i dialog med publiken. Föreställningar där publiken är medskapande, t.ex. i val av handling och genre. Sångstudenterna som ”musikhantverkare” bygger sin egen verktygslåda, och fyller den under improvisationsutbildningen med verktyg som de kan använda sig av i fortsatt arbete med operaimprovisation, men också i andra sceniska situationer.

I arbetet har vi använt musik och sång, tal och rörelse i olika kombinationer. Conny Antonov, piano, och Åsa Håkansson, fiol, har improviserat på sina instrument och aktivt medverkat som idéskapare tillsammans med studenterna. Sara Wilén har förutom att vara idéskapare också fungerat som yttre öga och coach.

Varför har vi givit oss på operaimprovisation som pedagogiskt och konstnärligt utvecklingsarbete? Vi som har lett projektet har med goda erfarenheter och intressanta resultat själva improviserat opera och romanser i olika konstellationer sedan 2003. Vi tyckte att det var värdefullt att till delge unga sångstudenter våra erfarenheter, men också att gå vidare med improvisationen som pedagogik och konstnärligt uttryck.

Det är eggande att ompröva sin verksamhet. På det sättet behåller vi som utövande artister och pedagoger vår nyfikenhet och upptäckarglädje. Vi gör nya saker och får uppleva eufori. Lekfullhet och kreativitet går hand i hand. Att skapa musik, text och handling genom att bejaka sina och andras impulser, och på förhand inte veta vad som ska hända eller hur det kommer att låta är konstnärligt utvecklande. Att stundens infall och de medverkande – som är

[1] Denna text är baserad på avsnittet Syfte i ”operaimprovisation” – Ansökan om medel för pedagogiskt utvecklingsarbete, projektbeskrivning, 30 november 2006, ställd till Nämnden för konstnärligt utvecklingsarbete vid Musikhögskolan i Malmö, Lunds Universitet, av Conny Antonov, Åsa Håkansson och Sara Wilén.

både artisterna och publiken – i samspel styr musiken och handlingen är konstnärligt och pedagogiskt forskningsstoff.

Vi har med utgångspunkt från våra egna tidigare erfarenheter och under projektets gång samlat på oss ett omfattande material. Ett material som vi också vill låta andra få en inblick i. De övningar som ligger till grund för arbetet finns beskrivna i föreliggande handboks exempelsamling, både i text och med inspelade sekvenser från seminarier och föreställningar i en medföljande DVD.

I våra möten med de studenter som går den klassiska sångutbildningen på musikerprogrammet vid Musikhögskolan i Malmö har under arbetets gång uttryckts den stora nytta de på olika sätt har haft av att arbeta med operaimprovisation. Arbetet med improvisationen har haft en gynnsam inverkan på det traditionella arbetet med musik som redan är komponerad för sång. Studenterna har i många fall uttryckt att improviserandet har gjort dem mer avspända inför framföranden i samband med konserter. De tycker i sina utvärderingar att de har fått en bredare bas att stå på.

Två av studenterna upplevde detta tydligt när de framförde verk av operatonsättaren Hans Gefors under en kombinerad föreläsning och konsert i Lund 19 oktober 2008. Det relativt nyskrivna materialet hade sina svårigheter, både vokalt, sceniskt och musikaliskt. De verktyg som improvisationen har tillfört deras kompetens kunde de använda sig av på ett konstruktivt sätt. Vi som har lett projektet har genom iakttagelser och inspirerande möten med öppna och reflekterande unga sångstudenter kunnat strukturera våra tankar kring operaimprovisationen och dess flyktiga väsen. Tankar som föder nya idéer om hur vi kan utveckla och arbeta vidare med detta ämne.

Operaimprovisation innebär stora möjligheter att med den klassiska musiken som grund skapa möjligheter till möten med en ny publik, samtidigt som musikern och sångaren prövar och vidgar gränserna för sitt eget konstnärliga arbete.

Improvisera opera – en reseskildring

Conny Antonov

Författarna till denna improvisationsguide framträdde som trion Impromans under ”Sista skriket!”, ett romansmaraton som ägde rum på Palladium i Malmö 10 mars 2007. Några slumpmässigt utvalda i publiken fick på måfå slå upp en sida i Svenska Akademiens ordlista, blunda och peka på ett ord. Vi improviserade fyra nummer. De slumpmässigt valda orden var ”pekingeser”, ”fritidsgård”, ”blåsning” och ”sken”. Orden inspirerade oss att improvisera i fyra olika musikstilar med tydliga inslag av scenisk gestaltning och berättande. Sara Wilén sjöng och extemporerade texter i stunden – förutom på svenska även på franska, engelska och tyska – medan Åsa Håkansson och jag improviserade på våra respektive instrument, violin och piano. Det var en koncentrerad och laddad stund. Ingen, varken vi eller publiken, visste på förhand hur dessa improvisationer skulle te sig sångligt, instrumentalt och dramatiskt.

Ett av de viktiga diskussionsämnena under romansmaraton var hur svårt det idag – speciellt i nyare kompositioner för röst – är att se en gräns mellan vad som är en romans och vad som är en operaaria. Diskussionen uppfattar jag som uppfriskande och viktig. Och den klassiska musiken måste kunna tåla en sådan utmaning.

[…] og for første Gang, som Ældre, havde jeg Dristighed nok til at vove at improvisere. Jeg greb hendes Guitar, hun opgav mig Ordet:„Udødelighed!“ H.C. Andersen (Alla citat på danska i det följande är tagna ur romanen *Improvisatoren*, Andersens genombrottsverk, en fiktiv självbiografi där en improvisatör, Antonio, är romanens jag. Samtidigt är boken en reseskildring.)[2]

Vi anade inte då att vi i vår grupp Impromans hade plockat upp ett omfattande performativt arv, och sammanställt olika improvisationsriktningar till ett koncentrat. I efterforskningar, i samband med insamlingen av material till denna improvisationsguide, har det visat sig att vi står nära improvisatriserna och improvisatörerna, *gli improvvisatori*, i Italien under 1800-talets första hälft.

I boken *The Selfish Gene* av Richard Dawkins myntar författaren termen *mem*.[3] *Memer* menar han är kulturellt nedärvda minnen. Termen har visat sig mycket användbar i olika sammanhang. Kanske var det improvisationsmemerna hos oss nu på 2000-talet som gjorde sig påminda. Hur ser memtrådarna ut för improvisationskonsten? Vilka vägar har den haft i kulturen? Hur har idén om improviserad opera kommit till oss? Följande korta historik gör på inga sätt anspråk på att vara fullständig. Jag är inte musikhistoriker, men under arbetets gång kom jag att fördjupa mig något i ett av improvisationens kanske idag mindre kända spår.

Historisk tillbakablick
Första halvan av 1800-talet är en viktig omvandlingarnas tid i världen. Industriella, ekonomiska och politiska revolutioner går i varandra, nya klasser får mer makt, många politiska, utopiska idéer formuleras, reaktion och framsteg sköljer i vågrörelser över både den gamla och den nya världen. I kulturen finns en fascination för både det nya och för traditionerna som parallella linjer, linjer som ofta upphör att vara parallella, när de flätas i

[2] H.C. Andersen, Improvisatoren, Gyldendal.dk, 2005 (1835), s. 105.
[3] Richard Dawkins, The Selfish Gene, Oxford University Press, 1976.

varandra. Längtan efter det förflutna är ofta lika stark som längtan efter framtiden. Under denna tid upplever improvisationskonsten en höjdpunkt. Kanske för att improvisatören med sin imponerande virtuositet anknyter till tidens förvandlingar och tankar om det nya, samtidigt som han eller hon kan hänvisa till en tradition med rötter i antikens Grekland.

Långt in på 1800-talet förväntades en musiker eller sångare kunna improvisera.
I Italien, ett respektingivande operaland, var under större delen av 1800-talet improvisation inte något främmande för befolkningen, och inte bara begränsad till ett fåtal. Att improvisera vers över vilka ämnen som helst i timmar var inte ovanligt. Kvinnor som män, amatörer som professionella, människor i vilken rang och vilken samhällsställning som helst improviserade. Även vanligt folk improviserade i kör. De brast ofta ut i sång i stora sällskap, inte helt sällan under vinets inverkan, i rytmer och melodier över ämnen givna av oförutsedda omständigheter. Folkets favorit var författaren Pietro Antonio Domenico Trapassi, bättre känd som Metastasio.[4] De sjöng hans poesi i kör och improviserade recitativ i dialog. Allt detta beskrivs utförligt i en reseberättelse av kosmopoliten Louis Simond.[5]

Konsten att improvisera poesi med ett instrument var känd i Italien ända sedan 1100-talet, och hade troligen funnits sedan forntiden.[6] Under 1700-talet omtalas åtskilliga improvisatriser och improvisatörer i reseskildringar av olika Italienresenärer, även svenska, bland dem Gudmund Göran Adlerbeth, riksantikvarie och handsekreterare till Gustav III. I hans reseanteckningar, från den resa som gjordes tillsammans med kungen, framhålls improvisatrisen med det inspirerande artistnamnet Fortunata Fantastici som en stor konstnär inom området. I Sverige blev Carl Michael Bellman porträtterad som *il signor improvisatore* i skådespelet *Födelsedagen* från 1790, skrivet av Gustav III. Förmodligen hade kungen blivit fascinerad av improvisationskonsten under sin italienska resa och gav Bellman denna hederstitel. Att Bellman improviserade är allmänt känt. Om detta och annat, exempelvis H.C. Andersens roman på temat, berättar litteraturhistorikern Carl Fehrman initierat i kapitlet Improvisationen – riten och myten i sin bok *Diktaren och de skapande ögonblicken* från 1974.[7]

„Han er Improvisator!“ hørte jeg dem hvidske rundt om; Damernes Øine spillede, Herrerne bukkede, jeg tog Guitaren, og bad dem opgive et Thema.
„Venezia!“ raabte en Dame, og saae mig kjækt ind i Øiet; „*Venezia!“* gjentog de unge Herrer; thi Damen var smuk. Jeg greb nogle Accorder, skildrede *Venedigs* pragt og Glands i dens Lykkes dage, som jeg havde læst om den, som min Phantasie havde drømt sig den, og Alles Øine flammede, man drømte, at det endnu var saa. Jeg sang om den Skjønne paa Balkonen i den maaneklare Nat, tænkte paa *Santa* og *Lara* hver af damerne troede, det gjaldt hende, og tilklappede mig Bifald. *Sgricci*[1] selv havde aldrig gjort slig en Lykke.
[…]
1. Een i vor Tid berømt Improvisator.[8]

[4] Metastasio, 1698-1782, författare, poet och operalibrettist. Bl.a. Mozart använde ett libretto av honom i operan Titus. Metastasio hade även talang för improvisation, men av hälsoskäl fick han ge upp denna fysiskt och psykiskt krävande konstform. Se s. 268 i artikeln av Doctor Southey (hovpoeten Robert Southey) i The Gentleman´s Magazine, red. William Evans Burton, July 1837 Volume 1.
[5] Louis Simond, A tour in Italy and Sicily, Longman, Orme, Brown, and Green, London, 1828, s. 126 och 266 ff.
[6] Encyclopaedia Americana, 1851, från http://www.agepedia.org/wiki/IMPROVVISATORI (30 jan. 2009).
[7] Carl Fehrman, Diktaren och de skapande ögonblicken, kapitlet Improvisationen – riten och myten, Kungl. Boktryckeriet P A Norstedt & Söner, Stockholm 1974.
[8] Andersen, s. 269 f.

En av de mest berömda improvisatörerna i början av 1800-talet var Tommaso Sgricci 1789-1836, känd i hela Europa. Sgricci extemporerade poesi och hela dramer, ofta klassiska sådana över ämnen föreslagna av publiken. Han hade en kontroversiell livsstil och var öppet homosexuell.[9] Sgricci misstänktes också för att vara politiskt radikal, därför posterades soldater ut i samband med hans framträdanden. Han var en komplex personlighet, en kosmopolit som rörde sig fritt mellan Europas länder. ”Komplex, flyktig och kosmopolitisk var Sgricci en sinnebild för den nyligen professionaliserade och mediamedvetna artisttyp som började bli synlig i den senromantiska världen”.[10]

I Louis Simonds reseberättelse beskrivs Sgricci som en person med släpande gång, förskönade steg, som hos en kvinna, gula marockanska skor, vita pantalonger, väst, blottade liljevita händer, diamanter på alla fingrar, broderad skjortkrage, bar nacke, ymnigt svart hår och frodiga polisonger. En afton med Sgricci kunde gå till på följande sätt. Icke på förhand bestämda ämnen skrevs ned på papperslappar och lades i en låda. Sedan drogs ett antal, oftast fyra eller fler, av vilka improvisatören fick välja. Det kunde vara uppslag till dikter eller antika dramer. Ofta värmde Sgricci upp med poetiska improvisationer för att senare framföra en klassisk tragedi. Genomgående på rim, ofta *ottava rima*.[11] Det finns flera bevis för att de som hörde och såg Sgricci blev hänförda av hans sätt att framföra sina improvisationer, även de som inte hängde med i innehållet. Hans röst och agerande, variationen av ansiktsuttryck och inte minst den outtröttliga energin var frapperande. Sgricci spelade alla roller, både de manliga och de kvinnliga och naturligtvis de för det antika dramat obligatoriska tragiska körerna.[12] Han tjänade pengar på sina framträdanden och var så framgångsrik att han tilldelades medaljer av bl.a. filharmoniska sällskapet i Milano och musikaliska sällskapet i Bologna.[13]

Improvisatriserna och improvisatörerna hade ofta gedigna utbildningar i sång och något instrument. Det vanliga var att improvisationen ackompanjerades av ett instrument, t.ex. lyra, cittra, luta, gitarr, cembalo eller ett piano. Det ansågs svårare att improvisera utan musik.[14] Med ett ackompanjemang hade man förmodligen mer tid att utveckla sina tankegångar och idéer eftersom musiken anslår ett långsammare och utdraget tidsförlopp. Sgricci var en av de få som behärskade konsten att improvisera utan ett beledsagande instrument. Vad gäller improvisation med eller utan ackompanjemang finns flera intressanta paralleller som presenteras i flera exempel av detta projekt på den inspelade DVD:n, se exempelsamlingen.

Andra kända improvisatörer under första halvan av 1800-talet förutom Sgricci var Giuseppe Regaldi, Bartolomeo Sestini och improvisatrisen Giannina Milli. Den sistnämnda var född 1825 i Teramo. Hon blev känd av den stora massan år 1848 när hennes första publicerade diktsamling blev misstänkt för republikanism av polismyndigheterna i det som då var

[9] Giovanni Dall´Orto, s. 476-477 i Who´s Who in Gay and Lesbian History: From Antiquity to World War II, Robert Aldrich och Garry Wotherspoon, red., Routledge 2002.
[10] “Complex, volatile, and cosmopolitan, Sgricci was emblematic of the newly professionalized and media-conscious type of performer who was beginning to appear in the late Romantic world.” Angela Esterhammer, Improvisational Aesthetics: Byron, the Shelley Circle, and Tommaso Sgricci, Romanticism on the Net: Numéro 43, August 2006. Lord Byron’s Canons, http://www.erudit.org/revue/ron/2006/v/n43/013592ar.html (30 jan. 2009).
[11] Stroferna bestående av åtta rader rimmar i ett mönster över formen a-b-a-b-a-b-c-c. Ottava rima användes i italienska libretti, t.ex. i W A Mozarts opera Così fan tutte.
[12] Simond, s. 267 ff.
[13] Esterhammer.
[14] Se bl.a. Michael Caesars essä Poetic improvisation in the nineteenth century: Giuseppe Regaldi and Giannina Milli, The Modern Language Review, 1st July 2006, http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-31765541_ITM (30 jan. 2009) och Simond, s. 268.

kungariket Bägge Sicilierna. Dikterna uppfattades som politiskt subversiva. Åtminstone några av dem var nedtecknade improvisationer. Böckerna beslagtogs och Millis egen familj brände de exemplar som fanns i dess ägo.[15] Ett annat exempel på bilden av improvisatören som politiskt hot – denna gång från fiktionens värld – finns i operan *Der Improvisator* av Eugen d'Albert, skriven 1898-1901, där en improviserande sångare i Padua misstänks för konspirationer mot makten.

Improvisatrisen och improvisatören, som ofta ansågs gudabenådade, inspirerade och inbjöd också till romanskrivande. Företeelsen finns beskriven i Madame de Staëls *Corinne* (1807), Lord Byrons *Childe Harold's Pilgrimage* (1812-1818) och i den denna skrift citerade H.C. Andersens *Improvisatoren* (1835) för att nämna några. I äldre uppslagsverk finns åtskilliga referenser rörande dessa improviserande artister. I en artikel om "Improvvisatori" från 1851 kan man läsa en förhållandevis grundlig historik över fenomenet, och om de improvisatörer som dåförtiden var de mest kända.[16]

Efter tiden omkring 1850 verkar det dock som om den poetiska improvisationen för en alltmer tynande tillvaro. Idag är det, med vissa undantag, betydligt svårare att hitta nyskriven information om improvisation i Italien under 1800-talet. Man finner det varken i allmänna uppslagsverk eller i uppslagsverk om musik. Vad beror detta på? Blev den gradvis omodern? Var den för radikal? Är anledningen att musik och text i tryck blev tillgängliga för den stora massan, och improvisationen på så sätt förlorade ett viktigt folkligt forum? Lever den vidare i annan form hos de stora musikmästarna och virtuoserna, t.ex. hos Richard Strauss och Franz Liszt? Eller uppstår den senare i jazzen och idag i freestyle rap? Eller gör den ett språng till det som vi själva utforskar i detta projekt? Fehrman menar att improvisationskonsten, fr.a. sedd ur en litterär synvinkel, ofta försummats i historieskrivningen på grund av sin efemära karaktär, materialet är helt enkelt "borta med vinden."[17]

Pianisten som sångarvän

"Den kännedom han som pianoackompanjatör eller repetitör får om sånglitteraturen ökar inte bara hans musikaliska bildning i allmänhet, utan ger honom också mångfaldiga exempel på hur musiken kan befruktas av en text och dess känsloinnehåll; och den väcker och utvecklar även hans dramatiska instinkter." Bruno Walter[18]

Intresset för att gå vidare och improvisera opera kommer ur ett genuint intresse för musikdramatik och lyrik. Och ur erkännandet av att hos operakompositören har inspirationen till ett stycke musikdramatik emanerat ur en angelägen text, en pjäs eller ibland ett politiskt brännbart ämne. Detta är startpunkten. Pianisten som arbetar med sångare förväntas vara fascinerad av sång, av de olika röstfacken och av röstens alla egenskaper, av det som inom retoriken kallas prosodi. I den mänskliga stämman finns stora variationer. Genom cantabile och timbre kan den understryka en texts innehåll. Som pianist kan man avundas röstens möjligheter till expansion och kontraktion. Samtidigt kan man lära sig något av en sångares andning, som är oumbärlig även för en pianist. Man kan lära av allt som ingår i röstens teater.

[…] og nu sang hun sin store Aria; det var som Dybets Bølger, der sloge mod Skyerne! hvorledes udtaler jeg denne Toneverden, som her aabenbarede sig; min Tanke søgte et legemligt Billede for disse Toner, der ikke syntes at stige fra et Menneske-Bryst, og jeg saae

[15] Caesar.
[16] Encyclopaedia Americana.
[17] Fehrman, s. 42.
[18] Bruno Walter, Musik och Musiker, P. A Norstedt & Söners förlag, 1958, s. 95 f.

Svanen udaande sit Liv i Sang, idet den snart slog med Vingerne i de høie Ætherstrømme, snart dykkede ned i det dybe Hav og kløvede Brændingen, for paa ny at stige. [19]

Som pianist och improvisatör kan jag också ställa mig de frågor som en sångare anmodas att ställa sig i samband med inlärandet av en sång eller en operaroll. Det går utmärkt att även som improvisationspianist skapa sig en kroppslig identifikation, en rumslig uppfattning och ett emotionellt engagemang. Det gör man enligt följande frågor. Vem är jag? Var är jag? Vad känner jag? Vad vill jag? Vilket är mitt mål? Relevanta spörsmål för alla musiker.

Instrumentalmusiker fostras till att träna sig i lyssnandets konst. Men begåvade med ytterligare fyra sinnen har vi möjlighet att också se, känna, lukta och smaka. Den djupare aktiveringen av dessa sinnen, och minnena av dem, kan sätta fantasin i omlopp, inte minst när man improviserar opera. Med öppna sinnen gläntar man på dörren till en värld som man kanske förr inte besökt.

Jag har själv deltagit i grundläggande gruppövningar i improvisation för att tända upp min associationsförmåga, min fantasi, mina impulser, och samtidigt gagna kommunikationen och spontaniteten i gruppen. Något som har haft positiv inverkan på mitt spelande. Bara genom en simpel övning som att kasta en boll till varandra och samtidigt lekfullt associera fritt kring ord, banar väg för ett förutsättningslöst forum och för bättre förståelse mellan den som sjunger och den som spelar. Vi talar ofta om hur viktigt det är att ge och ta när vi spelar kammarmusik. I en övning som associationsboll har vi chansen att använda våra ögon och öron utan att vara upptagna med att traktera våra instrument.

I mitt möte med redan komponerad sångrepertoar har jag ofta inspirerats av innehållet i en dikt, en text eller i ett libretto. Om det är en bedrövad människa, en blommas doft, ensamheten i en skog, ett storslaget slott, en välsmakande maträtt eller en näktergals sång som beskrivs så är det självklart för mig att det väcker mina lyriska och dramatiska instinkter när jag spelar på mitt instrument. Fraser, dynamik och pauser fördjupas av de inre bilderna, fantasin och emotionerna. Allt detta får jag anledning att pröva när pianot blir till ett teaterinstrument i operaimprovisation. Jag bistår de som sjunger med mina sinnen. Med synen blir jag medaktör i byggandet av miljöer, jag kan understryka och kommentera känslor och jag fångar upp vändningar i handlingen genom min känslighet för det dramatiska förloppet. Det är självsagt att en plötslig konflikt i det sceniska berättandet kräver en dramatiskt laddad musik, att en kärleksduett får sin omsorgsfulla och täta harmonik och att jag kan initiera upptakten till en sprudlande finalsats när det är dramatiskt och musikaliskt befogat. Pianot får ett betydande ansvar för berättande och gestaltande.

Detta skriver den legendariske dirigenten Bruno Walter om pianisten och sången: ”Ingen kan – och ingen borde – utöva musik som inte uppfattar sången som musicerandets mest musikaliska yttring. Den som inte förmår ’sjunga’ på en fiol, en cello eller vilket instrument det vara månde, saknar instrumentalistens viktigaste kvalitet. Även en pianist måste – om han verkligen skall räcka till för sina uppgifter – kunna avlocka sitt instrument den där ’sångtonen’ som det inte ger ifrån sig utan vidare. Skulle då inte varje musiker ha fördel av att inpränta människoröstens cantabile i sitt öra och sin själ?!”[20]

[19] Andersen, s. 93.
[20] Walter, s. 95.

Sången i improvisationsrummet
För oss som improviserar opera i grupp innebär uppdraget ett gemensamt utforskande ansvar för det som presenteras på estraden. För det första, noterna finns inte. Tonsättarna, librettisterna finns implicit i alla medverkande. Detta är ett ypperligt forum för att granska de element som gör att vi kan sätta ord, toner och handling i rörelse och uttrycka våra idéer, känslor och tankar, tillsammans. ”Improvisationen är en estetisering av gruppens sociala processer”, för att citera ett av våra syften med detta arbete. Improvisationen tar också tag i alla den klassiska musikens konventioner, ställer frågor kring dem, gör collage av dem, gör oss medvetna. Ingen vet vad som kommer att visas, sjungas, spelas, berättas**.** Allt som sägs, sjungs och gestaltas på scenen blir till sanning. För ingen har tidigare hört och sett det som framförs. Det är ett slags ögonblickets sanning som många bildkonstnärer sökt i performancemediet.

Det finns i arbetet med improvisation en tillåtande atmosfär, en direkthet, en spontanitet, ett ickefilter, en lyhördhet och en arena för en aldrig sinande uppfinningsrikedom. Improvisationen löser upp många förbehåll. Man förstår att man inte på förhand kan bestämma hur musiken ska utformas eller gestalta sig. Sångarna har i detta projekt mångsidigt och fritt fått uttrycka sina intentioner med kroppen, talet, sången. De har kommit i kontakt med gränslandet mellan tal och sång, det som i musikaliska termer kallas melodram. Denna form har intressant nog många gånger uppstått som ett spontant uttrycksmedel hos sångarna när de har improviserat. Melodram som musikform innebär förhöjt tal med musikalisk beledsagning, och ska inte sammanblandas med teater- och filmarenans melodram. Att deklamera en text musikaliskt, d.v.s. att nyansera, frasera och att använda röstens hela register uppfattas överdrivet av en del, men att använda talet som grund för inövandet av ett stycke musikdramatik är inget nytt påhitt.

”Och den legendariske tyske orgelvirtuosen Georg Joseph Vogler, som 1786 blev hovkapellmästare i Stockholms operahus, imponerades av att alla solister där vid en särskild repetition deklamerade varje ny opera på samma sätt som man deklamerade en tragedi. Metoden, som f.ö. undantagsvis kan tillämpas ännu i våra dagar, syftade förmodligen då som nu till att ensemblen bättre skulle komma ett librettos dramatiska nerv på spåren.”[21]

I melodramen blir övergången från tal till sång inte lika drastisk. Mixen kan vara inspirerande och vacker. Rösten får också en helt annan bärighet än i vårt vardagliga sätt att tala. Sättet att använda rösten och orden på i melodramen har i hög grad konstnärliga, musikaliska och pedagogiska kvaliteter och är en synnerligen användbar kompositionsform, dessvärre sorgligt bortglömd.

”Rena talövningar som sedan gått över i sång, ”men det är ju en sång" är den bästa/roligaste övningen som finns! Även skön att göra inför publik.”
AO[22]

[21] Ingeborg Nordin Hennel, Vägar till en scenkarriär, s. 241 i Ny svensk teaterhistoria, Teater före 1800, Gidlunds förlag, bandred. Sven Åke Heed, 2007.
[22] Från svar 19 sept. 2008 på e-postfrågor som skickades ut till studenterna för utvärdering av projektet. Frågorna som ställdes var: 1) Nämn några övningar som har varit givande för dig i ditt improvisationsarbete. 2) Under läsåret har vi fört pågående diskussioner och provat olika vägar när det gäller att skapa ramar för såväl musikaliska som sceniska operaimprovisationer, t.ex. kantatform och "Det var en gång". Hur resonerar du kring detta?

Hur rummet är förskaffat blir också mindre viktigt för oss som team när vi kastar oss ut i en operaimprovisation. Av givna förslag bygger sångarna fiktiva miljöer och musikens inledning, utveckling och avslutning är avhängig det skapade rummets interaktiva och öppna famn. I detta rum blandas realism, surrealism, naturalism och galenskaper. Någon gång sker allt på måfå. Det irrationella tar också plats på scenen. Och det som sker i stunden kommer inte tillbaka.

Det vi upplever, ser även publiken som sanning, reellt. Aktörerna framställer ett *Fata Morgana*, ett slags hägringar förankrade i åskådarens inre. Avstånden till de medverkande på scenen minskar, gränserna överbryggs. I interaktionen med publiken uppstår också ett inspirerande mellanrum, inte ett tomrum, utan ett meningsrum. I denna kreativa myrstack finns det fortfarande utrymme för utvecklande av idéer och lösningar. Samspelet aktörerna emellan kan då och då hamna i obalans, dynamiskt och kommunikativt, p.g.a. överflödet av uppslag och uttrycksbehov.

I förtätade och koncentrerade stunder har de medverkande i övningarna kring operaimprovisation upplevt *flow*. Ett begrepp som Georg Klein, professor i tumörbiologi, hämtat från den ungerskättade amerikanske psykologiprofessorn Mihály Csíkszentmihályi, och som han beskriver i boken ”Om kreativitet och flow” som utkom första gången 1990.[23] Enligt Klein har *flow* tre komponenter, tidlöshet, fullständig koncentration och eufori. För att man ska hamna i *flow* krävs att uppgiften som ska utföras är precis på rätt nivå. Då skapar utmaningen dessutom eufori.

En av studenterna i projektet, LQ, säger à propos improvisationsögonblicket.
”Förväntan och nervositet. Vad ska man hitta på? Allt börjar från noll. Frihet när man kommer in i det . Det flödar fritt i hjärnan, men det är fantasin som tar över. Den styr. Fantasin skenar iväg. Den drar mig på en resa, och det är den som för mig framåt. Jag styr inte över fantasin, det är den som styr mig. Det finns ingen rim och reson. Man vet inte hur det slutar, men man är inte helt hämningslös. Hjärnan har koll. Men man vågar, låta fantasin dra med en in i den här improvisationen. Man gör saker som man aldrig hade gjort annars.”[24]

Teppet rullede op. Jeg saae kun en sort Afgrund, kunde kun skjelne de forreste Hoveder ved Orchestret, og de første Loger i den fem Etages høie Bygning; en tyk, varm Luft bølgede mig imøde. Jeg følte en Fatning, der undrede mig selv; vel var min Sjæl i Bevægelse, men den var, som den maatte være, for bøielig og let at undfange hver Tanke; som Luften er klarest, naar i Vinteren en skarp Kulde gaaer igjennem den, saaledes følte jeg Spænding og Klarhed paa eengang. Alle mine aandelige Evner vare vakte, som de her skulde og maatte![25]

Ur ett samtal om duetter under helginternatet på Ven i juni 2008:
SW, ”Men samspel behöver ju inte alltid vara intellektuellt, medvetet, att nu gör Åsa så här, då gör jag så här, utan det kan också vara i ett *flow*…och vem var det som styrde vad? …Jag kan inte säga det, men det var nåt som hände.”
[…]
MR, student, ”Och det är ju det som är så gott, att få impulser av varandra.”[26]

[23] Georg Klein, Om kreativitet och flow, Brombergs förlag, 1990.
[24] Sagt vid samtal på Musikhögskolan i Malmö, 3 oktober 2008.
[25] Andersen, s. 189.
[26] Finns på DV-band med hela den filmade dokumentationen av helginternatet på Ven, 6-8 juni 2008 (OBS! Ej samma som den bif. DVD:n med exempelsamlingen som är en klippt version).

AW, också en av studenterna, skrev i sin utvärdering:
”Tänkte också på när vi gjorde en mindmap tillsammans innan vi började, upplevde att det skedde en synkronisering av oss som grupp och att vi blev mer lyhörda för varandras impulser, den skapade en gemensam associationspalett.”[27]

I improvisation som konstnärlig arena får vi pröva om våra ideologier är hållbara. Är improvisation ett demokratiskt projekt? Vi kan i alla fall experimentera med våra och andras föreställningar, våra sätt att agera på. Ett ömsesidigt tillåtande och ett bejakande av de egna resurserna ger en god jordmån för det kreativa arbetet med operaimprovisation. Frågor om vad som är rätt och vad som är fel ställs de ofta inför i det traditionella sättet att bedriva undervisning. I operaimprovisation har vi försökt säga ja oftare än nej.

[…] Roes og Opmuntring er den bedste Skole for en ædel Sjæl, hvorimod Strænghed og ubillig Dadel enten forkuer den eller vækker Trods og Overmod […][28]

Form och fri fantasi i olika stilar – aria, duett och operaensemble i improvisationsarbetet
Studenterna har i projektet fått undersöka kompositionsformer i operalitteraturen, t.ex. hur en ensemble i en Rossiniopera kan vara utformad. En enkel och överskådlig modell har varit att skapa en musikalisk och scenisk improvisation placerad i en specifik miljö. Den musikaliska formen har bestått av en instrumental introduktion med ett efterföljande längre sångligt avsnitt, solistiska partier kombinerade med körpartier, i delarna A-B-A med en final i tutti, och, signifikant för Gioacchino Rossini, toppat med ett avslutande accelerando. En annan modell har varit en improviserad kantat i barockstil. Den finns beskriven och representerad i exempelsamlingen.[29] Studenterna har också fått bekanta sig med olika tonsättares stilar. Vi har belyst harmonik, bl.a. hos tidiga respektive sena romantiker som Franz Schubert och Richard Strauss.

När studenterna har lyssnat på musik som redan är skriven, vilken etablerad tonsättare det vara må, har de tagit den för självklar. Åstadkommer de den själva, blir de tveksamma till om den duger för en lyssnare. Jag har lagt märke till att om jag belyser en viss stil med en specifikt omisskännlig harmonik, som t.ex. mediantik i kompositioner av Richard Strauss, och sedan låter studenterna själva improvisera över en enkel harmonisk följd med liknande inslag, blir reaktionen hisnande.

Operalitteraturen består av åtskilliga byggstenar. Intressant nog föder en improviserad operascen ofta fram de byggstenar operakompositörer laborerar med. I operor vimlar det av serenader, lamenton, cavatinor, dryckessånger, vaggvisor och arior, duetter, ensembler om längtan, svartsjuka, nyförälskelse, svek, död etc. I improvisation kombinerad med genrer kan studenterna utveckla sin förmåga att sångligt reprisera strofer, utveckla motiv och fördjupa en känsla. Vi har mer att hämta ur denna musikaliska skattkista och skulle kunna ägna mer tid åt att undersöka varje forms kännetecken. Är den välkända serenaden *Deh vieni alla finestra* i Mozarts opera Don Juan måhända en improviserad sång? Något liknande det som H C Andersen beskriver nedan.

En Zithar klang i det samme under Altanen; jeg saae en Mand med Kappen løst over Skuldrende gribe i Strengene, og Elskovstoner bævede fra dem. Lidt efter aabnede sig

[27] Från svar 5 okt. 2008. Jfr not 22.
[28] Andersen, s. 184.
[29] Se bif. DVD:n med exempelsamlingen, kapitel 44.

Gjenboens Dør ganske sagte, og Manden forsvandt bag ved den. – En lykkelig Elsker, der gick til Kys og Omfavnelse![30]

I dialog med fiol eller piano har sångarna improviserat duetter. Vi har tillsammans fått uppleva korta kompositioner innehållande briljanta och snillrika idéer. Med förslag om en rörelse, känsla, och ibland med något slags rekvisita som sätter igång fantasin, har improvisationerna hos sångarna blivit mycket målande.

Jeg aabnede den tredje Seddel: *Neapels Katakomber* stod der, heller ikke her havde jeg været, men ved Ordet Katakombe laae et Livs-Moment for mig, min Barndoms Vandring med *Federigo* og vort Eventyr stod levende for min Sjæl, jeg greb nogle Accorder, Versene kom af sig selv, jeg fortalte, hvad jeg havde følt og oplevet, kun at det var *Neapels* og ikke Roms Katakomber […][31]

Inledningsvis har studenterna improviserat med fria ramar. Att kombinera formtänkande med ett friare förhållningssätt är också något tonsättarna under 1800-talet ägnade sig åt. En av dem var Franz Schubert, som även var operakompositör. Många av hans tidiga kompositioner har överraskande inslag med byten av tempon, tonarter, karaktärsbeteckningar och stämningar som följer ett improvisatoriskt förlopp. De kan jämföras med den engelska parkens struktur, som var det dominerande idealet inom landskapsarkitekturen på Schuberts tid. Ett förhållande som Tobias Lund vid dåvarande Institutionen för konst- och musikvetenskap i Lund bl.a. talade om vid en konsert och föreläsning om Schuberts tonsatta ballader, den 24 februari 2008, i Kapellsalen, Palaestra. Konserten med föreläsning var ett samarbete mellan musikvetenskap i Lund och Musikhögskolans i Malmö sångklass.[32]

Ur ett mejl från en av studenterna, KL:
”Då vi införde former av fasta ramar i operaimprovisationsarbetet, upplevde jag ett uppsving för oss alla. Det är lättare att improvisera med referensramar. Eventuellt skulle man kunna utveckla detta i ett framförande-sammanhang och exempelvis skifta mellan fri improvisation och att, på en given signal, gå in i en kantatform eller lamento-aria, i en och samma scen.”[33]

Öppna sinnen ger liv åt gamla och nya arbetsfält
Om man som klassisk musiker aldrig tänkt tanken att ge sig i kast med att improvisera musik till en opera, och om man som klassiskt skolad sångstudent har fullt upp med att studera in den standardrepertoar som förväntas, då kanske improvisation upplevs som något hisnande och skrämmande.

[…] man gav Operaen *Barberen i Sevilla*, og efter denne vilde jeg paa opgivne Themaer improvisere […][34]

Men tänk samtidigt på det att som sångare få möjlighet att omsätta musik från flera århundraden till egna spontana kompositioner, och att få avfärda myten om att pianisten eller instrumentalisten är mer musikalisk än den som sjunger. Och att få möjlighet att prova roller

[30] Andersen, s. 165.
[31] Andersen, s. 190.
[32] Saken behandlas också i Tobias Lunds doktorsavhandling, Enthusiasm, Contemplation and Romantic Longing, Reconsidering Schubert’s Sectional Songs in the Light of Historical Context, (diss.), Institutionen för kulturvetenskaper, Lunds universitet, 2009, kap. 4.
[33] Från svar 28 sept. 2008. Jfr not 22.
[34] Andersen, s. 185.

av skiftande slag, kanske sådana som man drömmer om i övningsrummet, eller att tillsammans bygga fiktiva miljöer utan att behöva vara beroende av otymplig scenografi. Att det inte finns några hinder för att gestalta människor i olika åldrar, sinnesstämningar eller samhällsklasser. Kanske får man återuppleva sina inledande år i livet genom att spela barn, som om man befann sig i en improvisationens vagga. Att kreera rollen som ett djur eller visualisera ett träd eller en kandelaber, och då och då en svängdörr på en taverna.

Ibland uppfattas konsten att improvisera som i första hand ett komiskt uttrycksmedel. Improvisatörerna i Italien blev beskyllda för att utföra ett slags partytrick.[35] Och visst, det är ofta nära till skratt och munterhet, både hos publiken och de agerande, men de avlöses också av stunder av djupaste allvar och känsla. När operaimprovisation har valts av studenterna själva som ett inslag i deras examenskonserter, vilket i sig är glädjande, har en ny publik nåtts. Det förutsättningslösa i de framsprungna numren och det avväpnande i interaktionen med publiken har försatt ett och annat smilband i rörelse, eller rentav gapskratt. Att arbeta hårt och samtidigt ha roligt ska inte vara en motsägelse.

Sgricci kollapsade då och då av utmattning i samband med sina helaftonsföreställningar. Kollaps är förvisso inget eftersträvansvärt, men Sgricci verkade också njuta av sina framträdanden. Att improvisera är ett synnerligen fysiskt och psykiskt ansträngande arbete. Och ämnena kan stundtals vara brännande heta. Det improviserade kan man inte kontrollera utifrån. Även om man försökte i Sgriccis Italien.

”Jag tror att fler framträdanden skulle sporra oss. Alla gillar att visa upp det vi lärt oss. Alla är stolta över det vi gör. Kanske en föreställning i Rådhuset som den jag, Martin och Cusó gjorde...det var en fantastisk upplevelse!!!” En av studenterna, AO, i sin utvärdering.[36]

[35] Esterhammer.
[36] Från svar 19 sept. 2008. Jfr not 22.

Improvisation, makt över det musikaliska nuet

Åsa Håkansson

Tänk om vi varje morgon behövde leta efter kaffefiltren, söka nytt jobb, fundera över om man kör när det blir rött, och ta politisk ställning. Livet skulle troligen bli relativt outhärdligt och möjligtvis ganska kort. Ibland kan det tyckas för somliga av oss att livet ter sig så, men trots allt lever den absoluta majoriteten av oss efter ett antal mer eller mindre fasta strukturer. Ordningen, värderingar, lagar och empiriska kunskaper är nödvändiga för oss för att vi ska ta oss igenom vardagen.

Vår föränderliga värld
Vi lever i en föränderlig tid och värld, inte minst vad gäller arbetslivet. Kraven på individens flexibilitet, förmåga att själv skapa sina uppgifter, att möta olika sociala situationer och nya förväntningar från omgivningen har ökat. Många yrkeskategorier verkar idag i lösare strukturer, där den traditionella formen för ledarskap och fastlagda ramar har ersatts av kravet på individen att själv initiera, strukturera, genomföra och följa upp sitt arbete. Detta ämne behandlar Håkan Andersson i sin C-uppsats om Det moderna arbetslivets krav ur ett vuxenutvecklingspsykologiskt perspektiv, vilken jag även refererar till senare.

Musiklivet och kulturlivet i stort går inte fritt från dessa förändringar, men svarar senare på dem än många andra området i arbetslivet, på traditionella institutioners vis. Men förändringarna är ett faktum och inget vi kan hålla tillbaka eller utanför det konstnärliga området.

Det ställs nya krav på flera kategorier musiker idag. I utbildningarna har det börjat återspegla sig i kurser i marknadsföring, företagande, ekonomi och liknande och sakta men säkert gläntar man så smått på de vattentäta skott som finns mellan de olika musikgenrerna. Balansgången är inte lätt, för den höga kompetens som krävs av en klassiskt skolad musiker krävs ett enormt engagemang vad gäller övning, vilket kan minska motivationen för de ämnen som inte upplevs direkt relaterade till den bild man har av sitt kommande yrkesliv. I värsta fall kan detta innebära att man går ut i yrkeslivet med en tillräcklig musikalisk kompetens men att bristerna i kunskapen om hur man får jobben gör att man blir utan.

Inom musiklivet har vi i århundraden ägnat oss åt att bevara de musikaliska konstverken åt eftervärlden, även om vilka metoder som anses bäst alltid varit omstritt. Somliga har använt formalin, andra dammvippa och ytterligare någon har dristat sig till att dra ett uppfräschande penseldrag här och där. Den klassiska konstmusikens grundvalar är verkets upphöjdhet, musikalisk praxis, musikerns skicklighet och interpretationsförmåga. I de flesta fall framförs ensemblemusik under uttalad ledning av en dirigent, vars konstnärliga tolkning förutsätts råda. Den utövande musikern har i dessa fall mycket tydliga ramar att arbeta inom och de krav som där ställs på denne handlar i första hand om lyhördhet och precision. Inom den solistiska konstmusiken samt musik för mindre ensembler utan dirigent ges utrymme för individen själv att i högre grad utforma musikframförandet, men gränserna utgörs fortfarande av att musiken är helt igenom noterad.

Mona Lisa är ett kulturarv som ingen kommer på tanken att gå in och försöka förbättra, men musik är ett levande väsen eftersom den hela tiden framförs av nya individer. Den är resultatet av människans strävan efter förnyelse, av tidens strömningar, av instrumentell utveckling, av

konsertlokalers förutsättningar. Allt detta underordnat den enorma respekt vi hyser för den skrivna noten. Men Bach, Mozart, Chopin med flera hade ett moment med i sitt musicerande, som för de flesta klassiskt skolade musiker gått förlorat idag; improvisationen.

Improvisation – av latinets improvisus: det oförutsedda, oförmodade
När en klassisk musiker lämnar noterna för att i stunden skapa ickenoterad musik själv eller tillsammans med andra, övergår hon från att låta ögat vara det viktigaste sinnet till att låta örat bli det. Vilket framstår som logiskt eftersom det är ljud det handlar om. Hon övergår också från att vara en som återger, till en som är medskapare i ett musikaliskt förlopp.

En musiker som tagit steget från att återge noterad musik till att börja improvisera har verktyg att hantera oväntade situationer och att behålla initiativet eller ta kontroll över en situation som annars hade kunnat haverera. Som improvisatör kan man inte ha en offerroll, eftersom du aldrig kan lämna över ansvaret för ditt initiativ till någon annan. Betraktat ur ett mellanmänskligt perspektiv tror jag att den improviserande individen kan överföra detta sätt att betrakta sin roll till de sociala sammanhang som han eller hon befinner sig i.

Här vill jag göra en kort betraktelse av musikalisk improvisation i relation till ett utvecklingsperspektiv. Robert Kegan redogör för de olika utvecklingsstadier som den vuxne anses kunna befinna sig i. Han har numrerat dem upp till fem där tre är det stadium de flesta befinner sig i, 20-30% har uppnått fyra och få eller inga i olika undersökningsgrupper nummer fem. Stadium 3, det Socialiserande förhållningssättet, utmärks bland annat av att individen identifierar sig i hög grad med sina relationer, samt att hon har möjlighet att ta ansvar för sin roll och utföra den inom givna ramar, men att sätta egna gränser blir svårt. Vi söker också ofta orsaken till något hos andra och har svårt att se vårt eget ansvar för våra reaktioner och agerande.

I stadium 4, det Livsförfattande förhållningssättet har vi relationer istället för att vara dem, vi har förmåga att betrakta vår egen roll i ett sammanhang och skapa egna ramar. Ofta kan vår identitet vara starkt kopplad till det vi presterar, vilket kan göra att ett misslyckande kan ses som ett misslyckande för individen. Enligt Håkan Andersson krävs en utvecklingsnivå av steg fyra, för att individen ska ha chans att klara av det moderna arbetslivets krav.

”*Handlingsförmåga*
Detta att skapa och äga våra arbeten ställer krav på något bortom ren yrkeskompetens. Det kräver att vi kan uppfatta oss själva som en aktiv och självständig skapare av våra liv. Att vi kan sammanföra olika intressen och hantera olika relationer inom ramen för vår uppgift. Kravet ställs alltså på oss att själva skapa istället för att bli skapad av vår omgivning.”[37]

I improvisationen är varje initiativ du tar ditt eget. Bevekelsegrunderna för den handling du väljer att utföra är lika många som i det vardagliga sociala samspelet oss människor emellan; önskan att smälta in, kontrollbehov, experimentlusta, längtan efter en lösning, prestige, välvilja, nyfikenhet o.s.v. Och det förhållningssätt vi har bygger alltså enligt Kegan på vilken utvecklingsnivå vi befinner oss på.

Genom att arbeta med operaimprovisation, där man som individ är delaktig i ett handlingsförlopp på samma gång som man skapar musik, får man chans att analysera sitt förhållningssätt. En av målsättningarna med det arbete vi utfört med studenterna på

[37] Håkan Andersson, Det moderna arbetslivets krav ur ett vuxenutvecklingspsykologiskt perspektiv, Stockholms universitet/Psykologiska institutionen, 2006, C-uppsats, s. 18.

Musikhögskolan i Malmö, är att i det improviserade scenerna ha ett bejakande förhållningssätt, d.v.s. att låta de impulser som kommer från de medagerande bli en direkt utlösare till ett initiativ från individen till att gå med i handlingsförloppet på samma villkor som de andra. Målsättningen är att låta var individs initiativ ha samma värde och status. Detta är en stor utmaning, eftersom det inte stämmer med de sociala strukturer vi oftast befinner oss i. Det innebär inte att individerna i det improviserade handlingsförloppet har samma status i sina roller, men att samma ansvar för processen vilar på var och en. Man tvingas då se till en större helhet och inte bara sin egen insats, man skapar ramar och agerar inom dem. Genom detta ser jag improvisationen som en möjlig spegling av ett livsförfattande förhållningssätt, och en aktivitet som befrämjar personlig utveckling och mognad.

Inom ramarna föds friheten

Ibland förleds man att tro att total avsaknad av ramar är den främsta förutsättningen för ett fritt och kreativt skapande, men exempelvis i våra improvisationsövningar visar det sig att de bästa resultaten uppnås då improvisatörerna har ett tydligt ramverk att luta sig mot, och innanför det kunna blomma ut. T.ex. inom jazzen har dessa tydliga ramar utvecklats under ett flertal årtionden, men operaimprovisationen måste nu finna sina egna, byggande dels på tradition, dels på nytänkande.

Som utövare av ett melodiinstrument som violinen, eller för den delen sången, kan det finnas en tendens att man förblir relativt ovetande om den musikaliska och harmoniska kontext man verkar i. Ens inre bild av musiken, i synnerhet om man mestadels studerar in och spelar efter noter, kan komma att ha en linjär prägel, och medvetenheten om de strukturer som fungerar som skelett åt det aktuella verket kan ibland vara näst intill obefintlig. Genom improvisationen, där man tvingas vara lyhörd för alla de byggstenar som skapar musiken, kan man lättare se sin funktion i det musikaliska sammanhang man deltar i, och därigenom behärska den positionen bättre samt skapa sig nya.

Personligen tycker jag att improvisationen har förändrat mig som musiker, och även som människa. Till att börja med att spela på gehör, men sen också att improvisera, har gjort mig till vän med mitt instrument och även med musik på ett sätt jag inte var förut. Det fanns tidigare alltid en tendens till att musiken var lite av en motståndare, någon som skulle övervinnas. Idag litar jag på min förmåga att hitta en plats och en väg i det musikaliska förloppet, och detta gäller även förhållningssättet till den noterade musiken.

Det är ett faktum att ett yrkesliv som konstnärligt utövande inte är enkelt, och det blir inte enklare framöver. Om en ung sångare som kommer ut i yrkeslivet besitter verktyg som gör att hon eller han kan ta ett större ansvar för sin uppgift, lösa problem och även delta i att förnya och utveckla sångområdet, att hantera de krav som ställs på henne eller honom samt avgöra vilka som är relevanta, så har den personen med största sannolikhet också ökade förutsättningar att med framgång klara av sitt yrke i ett längre perspektiv.

Att skapa och gestalta

Vokal och scenisk gestaltning samt berättande som konstnärliga skapandeprocesser

en jämförelse mellan repertoararbete och operaimprovisation ur gestaltnings – och kommunikationsperspektiv

Sara Wilén

Att gestalta klassisk sångrepertoar
Som klassisk sångare utbildar man sig främst för ett arbete med noterad musik: den klassiska repertoaren (t.ex. Bach, Mozart, Verdi, Bizet, Puccini) samt nutida musik. Enligt min erfarenhet skolas man in i ett linjärt musikaliskt tänkande. När man börjar studera ett nytt verk, gör man det utifrån text och noter, som man följer, övar och repeterar in.

Efterhand som man lär sig musiken och texten utantill, gör man den till sin, genom att gestalta den utifrån sin egen tolkning. Tonerna man ska sjunga/spela är redan bestämda och ändras nästan aldrig, möjligen med undantag för kadenser (slutskalor som sjungs/spelas solo i slutet av romantiska operaarior/konserter) och viss repertoar, som barockmusik. Men även där finns förelagda exempel att tillgå i tryckta noter, det kan vara en berömd solists egen version som med tiden blivit mer eller mindre legio, i enlighet med uppförandepraxis för det aktuella verket.

De sångpartier man engageras att göra kräver mycket arbete och tid och det är viktigt att inte ta sig an uppgifter som kan slita på eller i värsta fall skada rösten. Lärares/coachers/dirigenters erfarenhet och kunskap blir därför ofta mycket viktiga för sångaren i arbetet med att utveckla rösten och gestaltningsförmågan. Det vokaltekniska arbetet handlar alltså till stor del om att med hjälp av en erfaren omgivning sondera den klassiska sångrepertoaren och definiera vad som passar den egna rösten ”bäst”. När repertoaren är vald arbetar sångaren i ständigt pågående processer för att förfina sångteknik, vokalgestaltning och val av undertexter i samklang med den konstnärliga omgivningens – och egna – önskemål.

Interpretationsarbetet med noterad musik kan liknas vid ett detektivarbete, där man i den givna informationen (libretto och partitur) söker en struktur för rollens/sångstämmans inre viljor och intentioner. ”Det är ett pedantiskt spanande efter motiv och orsaker.”[38]

De mest spelade repertoarverken är skrivna för minst hundra år sedan. Operornas handling och de ofta arketypiska karaktärernas (exempelvis den rådiga kammarjungfrun, den lidande hjältinnan, den svekfulle tjänaren, den bufflige äldre mannen) förhållningssätt baserar sig på helt andra samhällsstrukturer än de vi lever i idag. Det finns också en gestaltningstradition att förhålla sig till, i form av alla de sångare som genom historien sjungit dessa operaroller, ofta dokumenterade på skiva och/eller video i olika uppsättningar.

[38] Göran Järvefelt, Operaregi: ett sökande efter människan, Bonniers, 1990, s. 34.

Sångaren söker i det sångtekniska och konstnärliga arbetet finna och förstärka sidor av sig själv och sin röst för att gestalta partiet så vokalt och sceniskt fullödigt som möjligt. Att vara beredd på ständig inre såväl som yttre återkoppling på den vokala prestationen gör att många sångare tenderar att fokusera på den egna sången även när hon/han sjunger/agerar tillsammans med andra. Den egna vokala (och i vissa fall sceniska) gestaltningen står i fokus.

Gestaltning genom operaimprovisation
Operaimprovisation är ett ämne där vi söker andra vägar för lärandet i klassisk sång och gestaltning. Improvisatörerna följer sina egna och andras impulser och skapar ett samspel med kommunikation och scenisk progression som gemensamt fokus. Ur det som händer i mötet skapar sångarna momentant sina sceniska viljor, intentioner och rollfunktioner och ger samtidigt sina roller scenisk och musikalisk gestalt.

När sångarna följer inre och yttre impulser får de tillgång till, och insikt i, sin musikaliska och sceniska kunskap på ett mer djupgående plan. Anders Järleby, skådespelare, regissör, teaterpedagog, talar om ett ”estetiskt kunskapande med en holistisk kunskapssyn”, att ”hitta sätt att möta andra människor i dialog och samarbete”.[39]

I mötet med de andra möter de också bilden av sig själva. Det öppnar för nya frågeställningar. Vad signalerar mitt eget utseende, min hållning och mitt sätt att gå, och med vilka medel förändrar jag det? Hur uppfattar jag det jag sänder ut och hur uppfattar omgivningen det? Finns det någon skillnad? Var i kroppen har olika känslor sitt centrum i mitt gestaltande, och hur påverkar det min kropp och min röst? Anders Järleby talar om *fysisk reflektion*[40] för att nå en djupare insikt i hur det känns att känna sin kropp i olika situationer.

I det skapande ögonblicket lyssnar studenterna in sig själva och varandra och använder sin repertoarkännedom i en direkt och konkret kreativ process. Samtidigt skapar de egna verktyg till att arbeta med det som Kent Sjöström beskriver i sin doktorsavhandling Skådespelaren i handling från 2007: ”Skådespelarens fokus ligger inte på att vara eller framställa en karaktär, utan på att anpassa sig till uppgiften som ska lösas för att uppnå ett mål. Fokus ligger alltså på omvärlden, inte det egna jaget.”[41]

En av lärarna och några studenter samtalar om repertoarbete och improvisation
CA**:** Men är det.[…] en oro varje dag när man vaknar hur det känns i halsen, eller...?
Student 1**:** Ja, om det… på något sätt är konsert eller nån viktig övning eller nånting man bygger upp inför... eller om det är en konsert […] om två veckor eller sökning, då är det viktigt varje dag.
CA: Tycker ni att är det lika, lika oroligt om ni ska göra en improvisationsoperaföreställning?
Student 1 och 2: Nej. Nej.
CA: Varför inte?
Student 1: Nej för att […] då har man inga krav på sig när det gäller det vokala. […]
CA: Varför har man inga krav då?
Student 1: Jo det är krav, men det är inte samma krav...
CA: Nej...är det bra eller dåligt?
Student 1: ...Det kan ju vara avslappnande på ett sätt, för att...det är ju inte såhär att man känner att jag har inte det här höga b-et utan... då kan man välja att ta en helt annan ton.

[39] Anders Järleby, Spela roll, kreativt lärande med teater och drama, Pegasus förlag, 2005, s. 43.
[40] Järleby, s. 134.
[41] Kent Sjöström, Skådespelaren i handling, strategier för tanke och kropp, Carlsson bokförlag, 2007, s. 245.

CA: Kan man inte det i en […] vanlig...eller i en annan operaföreställning, kan man inte välja då vilken ton man vill...?
Student 1: Eh…nej. Det kan man ju faktiskt tyvärr inte. I vissa sammanhang kan man det, där det finns alternativtoner, men, man har ju också risken att göra bort sig om man plötsligt skulle uppfinna egna alternativtoner.
CA: Men ni vet att de tre tenorerna, de sänker alla sina operaarior med en ton på sina konserter numera?
Student 1: Ja. Men…i improvisationsoperan då... är det snarare den inre glöden och…påhittigheten som fäller avgörandet. En…ingrediens som även måste finnas när det gäller skriven och komponerad musik…men som inte fäller avgörande på samma sätt som just i improvisationsopera.
CA: Men tror du att det är något man kan tillämpa eller överföra från improvisationsopera till den skrivna musiken?
Student 1: Ja, givetvis...så är den inre glöden, spontaniteten, flexibiliteten på scenen något helt avgörande även när det gäller framförande av komponerad musik.
CA: […] eller, vad sa du?
Student 3: Jamen om man, alltså, om man är medveten om, i improvisationen […] man blir medveten om musiken på ett annat sätt och man lyssnar kanske mer […] på harmonierna och på vart man är i harmonierna […] alltså det finns ju jättemånga saker som man dessutom kan […] improvisera i alltså...där det finns utrymme för improvisation, alla...alltså arior som har kadenser och liksom...äldre musik och tidigare musik finns det ju…och utsmyckningar […].
CA: Mm. Vad säger ni till exempel om det ni gjorde, som barockkantat till exempel, känns det som nånting ni kan använda?
Student 3: Verkligen.[42]

Kommunikationens roll i improvisationsprocessen
Operaimprovisation kan sägas vara kommunikation i estetisk form. Hörde operaimprovisatörerna varandras impulser, följde de sina egna och varandras musikaliska intentioner, tog någon initiativ mer än någon annan, vilken status intog improvisatörerna gentemot varandra, vilka val gjorde de i scenen? När sångare och musiker agerar och spelar samtidigt gäller det att direkt kunna sortera all den information (musikalisk, dramatisk och textlig) som flyger genom luften. Detta ställer mycket höga krav på operaimprovisatörernas koncentration och perception.

Det är nödvändigt med stor beredskap för att kunna läsa av och tolka varandras intentioner, ofta på långa avstånd på scenen. Tar någon ett initiativ och sjunger/gestaltar något som för handlingen framåt? Då gäller det för alla andra att lyssna in (ja, även med ögonen!) och vokalt och sceniskt släppa igenom den handlingsbärande, genom att interagera och ackompanjera denna/denne i momentana, musikaliskt-sceniskt tydliga strukturer som är begripliga för både operaimprovisatörer och publik.

[42] Conny Antonov, videointervju med deltagande studenter. Det återgivna samtalet är något redigerat med hakparenteser […] för att få texten att löpa bättre. Inga för förståelsen avgörande ord har dock tagits bort. Se även bif. DVD, kap. 8 och 42, där delar av samtalet finns med. Hela samtalet finns dokumenterat på DV-band, insp. i Staffanstorp, 10 juni 2008.

Sångarna får i sitt arbete konkreta infallsvinklar på principer i Stanislavskijsystemet: ”Varje er rörelse på scenen, varje ord måste vara resultatet av att er inbillningsförmåga först skapat något som är sant och levande.”[43]

Operaimprovisatören måste också hålla den givna informationen i huvudet och inte tappa bort något som för berättelsen framåt. Det kan vara såväl text som ett musikaliskt tema. Ibland hör man en intention i form av en sång- eller pianofras; ibland ser man den bara, då den gestaltas sceniskt, utan sång. Det blir något av en både personlighetsutvecklande och konstpedagogisk process[44] då såväl operaimprovisatörer som publik direkt i det konstnärliga resultatet kan få återkoppling på hur kommunikationen i gruppen fungerar.

Arbete med form inom operaimprovisationen

Ämnet operaimprovisation erbjuder flera möjliga ingångar i formarbete, dels utifrån ett dramaturgiskt perspektiv, dels utifrån ett musikaliskt perspektiv. Som operaimprovisatör arbetar man helt annorlunda än i konventionell klassisk sånglitteratur. Då ingen musik är skriven, förutbestämd eller ens skisserad, måste man hela tiden lyssna in sina medsångare/medmusiker och tillsammans skapa musik ”prima ascoltata” (jfr ”prima vista”). Kanske ligger det närmare till hands att jämföra med en jazzmusikerensembles framförande av en standardlåt. Alla känner grundackordföljden = den dramaturgiska strukturen och melodin = de förutsättningar publiken valt, men gestaltningen präglas av improvisation och lyhördhet för att skapa ett helt nytt innehåll.

Vi strävar efter att utifrån improvisationsperspektiv närma oss olika stilar, där vi söker finna de signifikanta drag som kännetecknar olika kompositörer och musikepoker, t.ex. barock eller senromantisk stil. Detta kräver kunskap om respektive kompositörs sätt att komponera, och vilka regler hon/han följer, på ett mer konkret sätt än de klassiska sångare och musiker vanligen arbetar efter. Kanske är det mer att jämföra med hur kompositions – och kyrkomusikerstudenterna arbetar under sina utbildningar?

Praktiskt arbete med sceniskt berättande under våren 2008

Vi har under våren 2008 arbetat med en berättarform för att skapa förutsättningar för ett gemensamt
dramaturgiskt ramverk. Jag har kommit i kontakt med övningen via Carl Johan Stenlund, improvisationsskådespelare och pedagog i gruppen Ad Lib, Stockholm. Improvisatörerna arbetar två eller tre i grupp och turas om att berätta en historia, en mening var i taget, på totalt fem meningar efter mallen:

1) Det var en gång...
2) Varje dag...
3) Plötsligt en dag...
4) Detta ledde till att...
5) Sedan den dagen...

Varje mening innehåller tydliga moment som vart och ett har ett sceniskt skeende. Övningen bygger på den klassiska dramaturgins struktur, som har sitt ursprung i det grekiska dramat. Då lejonparten av västerländsk teater, film och även viss litteratur är uppbyggd utifrån den klassiska dramaturgin får studenterna också en mall för det omedvetna kunnande de har i

[43] Konstantin Stanislavskij, En skådespelares arbete med sig själv: i inlevelsens skapande process, Rabén & Sjögren, 1977 (på ryska 1937), s. 109.
[44] M.M.F. Sternudd, Dramapedagogik som demokratisk fostran?: fyra dramapedagogiska perspektiv: dramapedagogik i fyra läroplaner, (diss.), Uppsala Acta Universitatis Upsaliensis, 2000, s. 47.

form av alla historier de sett och läst. Min tanke är att sångarna sedan kan applicera modellen och därigenom dra nytta av både medvetna och omedvetna kunskaper i sina improvisationer.

Att skapa och gestalta som sångsolist i repertoar och operaimprovisation
Vi har ännu inte börjat arbeta med form i duetterna mellan solosång och instrument, utan låtit alla improvisera fritt. Enligt min erfarenhet kan detta utgöra såväl frihet som begränsning för sångarna, då uppgiften innehåller flera utmaningar. Att som sångare stå ensam bredvid en eller flera instrumentalister inför en publik påminner mycket om en konsertsituation med klassisk repertoar. Under sådana framträdanden framför man, ofta utantill, ett förelagt verk, med tillgång till sina sångarverktyg och tidigare erfarenheter. Framträdandet har föregåtts av en övningsprocess, där sångaren studerat in verket och arbetat med vokalteknik och interpretation, ofta i samarbete med lärare. Därpå har följt ett repetitionsarbete tillsammans med medverkande musiker och i förekommande fall dirigent, då man träffat överenskommelser beträffande interpretation och gestaltning. Under framförandet arbetar man vänd mot publiken och gestaltar verket i stunden, men med konstant återkoppling till den förberedda versionen, så att man inte gör för stora avvikelser från det som är inrepeterat.

En sjungande operaimprovisatörs uppgift skiljer sig från detta på flera sätt. Här förväntas man skapa text och musik i nuet genom att vara helt öppen för sina egna och medmusikerns impulser och beredd på att i varje ögonblick kunna slå in på helt nya vägar. Ingenting är förberett i form av ton- eller textmaterial och sångaren har heller inga andra scenaktörer att dela ansvaret med, som i andra liknande improvisationsövningar. Den mindre erfarna operaimprovisatören befinner sig då i en situation som är till synes välbekant men samtidigt konstnärligt fullständigt obekant. Det kan då vara svårt att veta vilka av sina redskap man kan tillgå för att genomföra uppgiften och hur man kan dra nytta av sin sångsolistrutin utan att bli alltför självkritisk i den direkta återkopplingen på det man gör.

Min vision är därför att ge sångarna möjlighet att arbeta solistiskt-kammarmusikaliskt utifrån berättandeformen:

1) Varje dag...
2) Plötsligt...
3) Detta ledde till att…

På så sätt får sångaren tillgång till en dramaturgisk ram som öppnar upp nya musikaliska och sceniska möjligheter genom tydliga kontrasterande moment. Att improvisera inom ramen för en form kan ge större frihet, då sångaren och musikern vet vilka gemensamma verktyg de har att tillgå. Ett gemensamt hum om tidsförloppet och den enskilda improvisationens dramaturgi kan inspirera och sporra fantasin och göra dialogen tydligare.

Tillsammans kan man då, liksom operasångare och musiker gör i en väl inarbetad repertoarföreställning, ägna sig åt att i hanteringen av materialet i de enskilda scenerna ”tajma” en dynamik som formar föreställningen som helhet. I operaimprovisationens väsen ligger dock en grundläggande skillnad mot repertoarverk: här är det den gemensamma känslan för dynamiken som skapar materialet; såväl helheten som delarna.

Avslutande frågeställningar
Vad skulle hända om sångarna, som ju har gestaltningserfarenheter från konserter och andra sångtillfällen ”i kroppen”, skulle äga mer av teoretiska formkunskaper och kunna pröva dem direkt i praktiken? Det är ju att på ett nästan revolutionerande sätt hoppa över flera av de led som traditionellt krävs för att skapa konstmusik. Blir det konstmusik då? Kan operaimprovisationen å andra sidan ge sångarna nya ingångar i deras arbete som klassiska

sångare och leda till att de oftare använder improvisation och variation inom ramen för de genrer som så tillåter inom den klassiska sångrepertoaren?

Sammanfattning

Vi har en lång väg att gå när det gäller arbetet med operaimprovisation och ovanstående frågeställningar kan inte prövas och besvaras innan vi har mer erfarenhet av ämnet. Som operaimprovisatörer använder sångarna och musikerna sitt tekniska kunnande och sin konstnärlighet till att möta sig själva och varandra på ett lustfyllt, okonventionellt och opretentiöst sätt, där den inre och den yttre, den musikaliska och den sceniska lyhördheten – och därigenom den sceniska tryggheten – hela tiden ökar. Vi arbetar vidare med att skapa förutsättningar för studenternas konstnärliga utforskningar av sin potential.

Övningar – exempelsamling

Här följer exempel på övningar som använts i projektet. Varje seminarium har utgått från ett antal övningar. Övningarna har valts utifrån vad vi identifierat som möjliga byggstenar eller moment i operaimprovisation: impulser, kommunikation, rörelse, vokal gestaltning, musikalisk improvisation och sceniskt berättande. De beskrivs och kommenteras. Studenternas kommentarer är klippta ur svar på frågor vi har ställt och skriftliga utvärderingar de har gjort av projektet.[45] Utvärderingarna har skickats in via e-post. På några ställen nedan har vi infogat frågorna i direkt anslutning till kommentarerna för att underlätta läsningen. Urvalet är gjort för att dels ge en bild av vad ämnet består av, dels ge en bild av vårt arbetssätt. Det ska också kunna fungera som underlag för eget arbete med operaimprovisation. Övningarna presenteras även på en bifogad DVD med upptagningar från både seminarie- och konserttillfällen. Några övningar presenteras också på YouTube. I många av övningarna arbetar vi med mer än ett moment. De är placerade i anslutning till det moment som utgör övningens huvudfokus.

1. Impulser och kommunikation

Associationsboll: DVD kapitel 21

Beskrivning av övningen
Alla i gruppen rör sig fritt i rummet. En person har en boll. Hon/han tar ögonkontakt med en tänkt mottagare, säger ett ord, vilket som helst, och kastar samtidigt iväg bollen. Mottagaren tar emot bollen, tar ögonkontakt med en ny mottagare, associerar helt fritt till ett nytt ord och kastar iväg bollen till nästa mottagare samtidigt som hon/han säger det nya ordet.

Våra kommentarer
Detta är en kombinerad kommunikations- och associationsövning. Alla är aktiva samtidigt och fokuserar på samma saker, bollens väg genom rummet och orden som sägs. Deltagarna arbetar både med att fysiskt förhålla sig till rummet och varandra (att röra sig fritt med ögonen mot bollen utan att krocka) och att vara redo att byta rollfunktion inom gruppen (att när som helst själv bli mottagare och sedan kastare). SW

Associationsboll blir vad man gör det till, en smårolig lek eller ett utmärkt tillfälle att fokusera på sin handling och kommunikation samtidigt som man låter hjärnan associera fritt och utan rättesnöre. ÅH

[45] Frågorna var som följer:
1) Nämn några övningar som har varit givande för dig i ditt improvisationsarbete.
2) Under läsåret har vi fört pågående diskussioner och provat olika vägar när det gäller att skapa ramar för såväl musikaliska som sceniska operaimprovisationer, t.ex. kantatform och "Det var en gång". Hur resonerar du kring detta?

Studenternas kommentarer
”Jag måste i första hand säga att jag i grunden fick ut väldigt mycket av de mest basala övningarna, t.ex. kasta bollen. Detta för att det frigjorde den instinktiva kontroll man har av vad man ska säga. Den typen av övning är för mej det som är grunden till att låsa upp sin spontanitet och kreativitet.” MR

2. Rörelse

Fågel, fisk och mittemellan: DVD kapitel 11 och 12

Beskrivning av övningen
Tre-fyra sångare och pianist. Ledaren väljer hur många av deltagarna som ska röra sig genom att säga en siffra mellan 0 och 4 och det antalet personer rör sig fritt i rummet medan de andra står stilla. Deltagarna kan när som helst byta mellan att röra sig och stå stilla, bara totalantalet personer som rör sig stämmer med ledarens siffra. Samtidigt har deltagarna ansvar för att någon alltid rör sig på tre höjdplan i rummet; fågel, fisk och mittemellan. Pianisten improviserar fritt musikaliskt och deltagarna i fri rörelse.

Våra kommentarer
Jag har utarbetat övningen inspirerad av övningen ”Give and take” som jag arbetat med i Operaimprovisatörerna. Det blir delat ansvar mellan olika deltagare i ett givande och tagande av olika uppgifter:

1) sångarnas rollfunktion: från stillastående till rörlig
2) sångarnas rumsliga funktion: i olika höjdplan
3) gestaltning/karaktär: mellan sångarnas rörelseimprovisationer och pianistens musikaliska improvisationer. SW

En märklig laddning uppstår mellan deltagarna i och med det helt delade ansvaret. Förutsättningarna/ramarna är tydliga och bildar en trygg grund att arbeta ifrån, men innanför dessa uppstår ett fascinerande samspel präglat av total närvaro. ÅH

Labanrörelser: DVD kapitel 22-29

Beskrivning av övningen
Denna övning är inspirerad av ett notationssystem som den ungerskättade dansaren, dansteoretikern och koreografen Rudolf Laban (1879-1958) uppfann för danskonsten. Här är de utarbetade och anpassade för sångare av operasångaren, pedagogen och regissören Torbjörn Lillieqvist. På ett enkelt och inspirerande vis frigörs kropp, röst och andning. Musikaliska fraser, artikulation, tempo och dynamik finns naturligt inbyggda i de fysiska rörelserna och sångarna kan själva efter utforskandet av dem se och känna ett sådant samband. Vi utför dem i grupp, men sångarna börjar med att vara i sina egna ”bubblor”, för att sedan använda rörelserna i duetter/dialoger med andra i gruppen eller med ett musikinstrument.

Systemet består av tre parametrar:

Dynamik	**Tempo**	**Rumslig dimension**
stark/svag	snabb/långsam	direkt/indirekt

De indelas i åtta referensrörelser:

Slag	stark, snabb, direkt	**kapitel 24**
Slung	stark, snabb, indirekt	**kapitel 27**
Press	stark, långsam, direkt	**kapitel 22**
Skruv	stark, långsam, indirekt	**kapitel 26**
Dutt	svag, snabb, direkt	**kapitel 25**
Vift	svag, snabb, indirekt	**kapitel 28**
Glid	svag, långsam, direkt	**kapitel 29**
Bölj	svag, långsam, indirekt	**kapitel 23**

Våra kommentarer
Med Labansystemet har vi funnit ett sätt att arbeta med rörelse och röst integrerat på ett konkret fysiskt sätt. Här kan alla delta utifrån sina fysiska förutsättningar utan att riskera att fresta på eller överansträngа kroppen. Då varje rörelse kan göras med valfri del av kroppen öppnar det för stor variation; man kan gå igenom hela kroppen inom ramen för samma rörelse. De åtta rörelserna har unika karaktärer och man kan blanda dem hur som helst. Att koppla rösten till övningarna fungerar väldigt väl. Här kan sångarna, som annars är vana att sjunga stående i en viss position med fokus på stöd, blick etc., röra sig och ljuda fritt utan att riskera att skada sina röster eller belasta dem fel. När de gör rörelserna fokuserat blir även rösten fokuserad, med stor variationsrikedom när det gäller det ljudande. Vi har använt dem som sceniskt språk i improvisationer (en till flera sångare och ev. instrument) och de fungerar utmärkt! Jag upplever det som att improvisatörerna kommunicerar direkt med undertexter: direkt och ordlöst och helt utan intellektuell eller ”scenrumslig” ingång. Improvisatörerna är med i handlingen direkt, med kroppen som instrument. SW

Labanrörelserna har blivit som ett slags mentala ”krokar” som man kan gå till och hänga upp sin gestaltning och sitt uttryck på. De bidrar till ett renodlat uttryck, då de var för sig representerar förhållningssätt tydligt avskilda från varandra, och med utgångspunkt från dessa, är det lättare att blanda och ge men ändå vara tydlig i sin kommunikation. ÅH

Studenternas kommentarer
”Laban har varit en plåga i tre års tid ända till jag typ i våras fattade vad jag skulle använda den till och kanske då för första gången även kände hur den skulle kännas i kroppen. Har hjälpt mig att komma ner i min egen kropp mer än jag tänker erkänna!” AO

”Labanövningarna (och gå runt i rummet; dom när vi går i tempo/affekt runt i rummet) är för mig de mest ansträngande, dom tvingar mig att pressa in mig själv i ett tempo en rörelse/affekt; gestaltningen av något och separationen från mitt privata jag. Med andra ord den ultimata uppvärmningsövningen!” AW

“Labans rörelser fungerar utmärkt som en utgångspunkt som man kan alltid referera till eller stödja sig med.” JC

Musikmaskin: DVD kapitel 5

Beskrivning av övningen
Ledaren säger ett valfritt ord, t.ex. en miljö. Deltagarna går in en i taget, väljer en plats på golvet och börjar gestalta en valfri del av miljön/ordet, fritt associerad av dem själva genom att göra en rörelse och en ljudfras med en viss rytm (det kan vara t.ex. ett ljud, en talad eller sjungen replik) ”i loop”. Samma rörelse och ljud upprepas hela övningen ut. Efterhand som deltagarna kompletterar med sina bidrag växer en musikmaskin fram. Ledaren kan välja volym från 0 till 5.

Våra kommentarer
Sångarna arbetar med gestaltning i en sorts minimalistisk collageform, där var och en bidrar med en lika stor del. I genomförandet av sina val av rörelse och ljudfras gör de fysiska reflektioner över hur det känns att tajma rörelse och ljud i ett rytmmönster och vad som fungerar för dem själva när de upprepar samma fras länge, med avseende på intensiteten i det självvalda materialet. Att upprepa samma saker på scen gör att var och en kan delta på golvet under en hel övning utan att själv bära mer än en liten del av ansvaret för improvisationen. Sångarna kan då vila i interaktionen med varandra utan att behöva komma med nya idéer, samtidigt som de fokuserar på lyhördhet gentemot ledaren för att uppmärksamma när volymsiffran förändras. SW

Studenternas kommentarer
Jag tycker det är väldigt bekvämt med övningar där vi börjar sjunga alla tillsammans, [...] då kan jag slappna av lite och vågar själv improvisera sen. KW

Minst givande har varit maskiner. JC

3. Vokal gestaltning

Duett: DVD kapitel 4, 9, 10, 16, 17, 32 och 41

Beskrivning av övningen
En sångare arbetar med en av musikerna. Med utgångspunkt i t.ex. Labanrörelser, rekvisita eller känsla improviserar de två en duett fritt musikaliskt och i förekommande fall även sceniskt.

Våra kommentarer
I duetterna finns möjlighet för sångarna att improvisera solistiskt och välja i vilken grad de vill interagera sceniskt med musikern. Det är intressant att se hur olika tillvägagångssätten kan vara. I kapitel 32 och 41 har sångarna rekvisita som utgångspunkt. Både AW och AO interagerar sceniskt med ÅH. AW, som valt en tumstock, håller tilltalet indirekt mot publiken och låter ÅH vara provdocka i sin skräddararia. AO ger ÅH en mer aktiv roll som sträng gatumusikermamma, dels genom att klä på ÅH den scarf hon valt som rekvisita, dels genom att söka ett aktivt sceniskt samspel. Man kan som sångare alltså välja att göra tydliggöra sina kommunikationskanaler gentemot musikern genom att tilltala honom/henne som scenisk kontrahent och därigenom gestalta de scenisk-musikaliska överenskommelser man träffar under improvisationen. Operaimprovisationen blir en estetisering av

kommunikationsförloppet. MP och SV, som improviserar med CA i kapitel 9 och 10, tar inte in honom som scenisk medaktör. MP, som valt en mustasch, gör ett revynummer ”Skäggiga damen”, där hon vänder sig direkt till publiken. SV, som valt en röd plastkräfta, interagerar med den och låter den bli hennes vän ”My lovely red spider”, som hon kommunicerar med. Det musikaliska samspelet kan ju fungera så väl på ett omedvetet plan att sångare och musiker följer samma intentionsspår i scenen, och gestaltar tillsammans som ett, men med olika funktion. SW

Jag uppfattar det som en utmaning för sångarna (men även för instrumentalisten) att hitta ett förhållningssätt till ett instrument/instrumentalist som inte ackompanjerande utan likvärdigt i fråga om musikaliskt initiativ. Violinen och röstens förutsättningar påminner mycket om varandra så det verkar därför som om det är enklare att förhålla sig till den som duettpartner, sjunga med den och inte till den. En intressant och spännande intimitet uppstår i en del av dessa musikaliska möten, och jag tror att det är nyttigt för såväl sångare som instrumentalister att öva sitt förhållningssätt till varandra. ÅH

I kapitel 4 använder sig AW snillrikt, som trigger för sin sång, av en verktygslåda i vilken hon förvarar sina två älsklingstoner, toner hon ämnar ta med sig till kvartstonernas Österland. Vi improviserar tillsammans i en musikalisk stil som för tankarna till Richard Strauss och Richard Wagner, med inslag av mediantik och oupplöst harmonik. I väven av musikaliska och textliga uppslag inspirerar vi varandra till en finurlig och vacker sång. Här kan man observera att det i en improvisation går att hålla flera tanketrådar igång samtidigt utan att tappa bort sig under anhalterna på den musikaliska resan. CA

4. Musikalisk improvisation

Kantat: DVD kapitel 44

Beskrivning av övningen
Fyra sångare, piano och eventuell violin medverkar i en kantat, en konsertant musikalisk improvisationsövning som följer ett i förhand avtalat harmoniskt mönster, ofta i barockstil, t.ex. med formen:

Del	**tonalitet**		**text**	**dramaturgiskt moment**
Förspel	dur	4-8 takter		anslag
A	dur	sångare 1, 2 ackordrundor	Mening 1	presentation
A		tutti, 1 runda		musikalisk fördjupning
B	moll	sångare 2, 2 rundor	Mening 2	konflikt, vändpunkt 1
B		tutti, 1 runda		musikalisk fördjupning
C	dur	sångare 3, 2 rundor	Mening 3	konfliktlösning, vändpunkt 2
C		tutti, 1 runda		musikalisk fördjupning
A	dur	sångare 4, 2 rundor	Mening 1	återtagning, avtoning
		tutti, 2 rundor		avslutning

Sångarna ber publiken om ett namn och en aktivitet. Ett verb som utgör mening 1 och beskriver ett mycket enkelt, gärna vardagligt händelseförlopp, t.ex. ”Lena diskar”. Mening 1 är A-delens hela text och sångare 1 improviserar musikaliskt över frasen. I den kontrasterande, mer dramatiska B-delen i moll uppkommer ett enkelt problem, t.ex. ”Men hon

tappar diskborsten", som varieras av sångarna på samma sätt som A-delen. C-delen är en överledning till A-delen och sångare 3 sjunger en mening som utgör en lösning på problemet; t.ex. "Lena hittar den på baljans botten". Sedan återtar sångare 4 A-delen, med egna musikaliska variationer. Kantaten avslutas med den sista frasen upprepad två gånger och pianisten slår av.

Våra kommentarer
Övningen kommer ursprungligen från Operaimprovisatörerna. Kantaten är effektiv, enkel och svår på samma gång. Jag har märkt att många av sångarna gärna vill välja så fantasifulla meningar som möjligt. Min erfarenhet dock är att ju komplexare man gör den första meningen; om den t.ex. bygger på en negation eller en negativt laddad mening, desto svårare är det att skapa ett händelseförlopp som bygger på den avtalade formen. Ju konkretare, neutralare mening 1 är, desto lättare är det att göra en lika tydlig konflikt i mening 2. Det finns också mer att hämta om man vågar vila i att den musikaliska gestaltningen räcker till för att bära kantaten framåt. Sångare och musiker har enorma resurser i sin instrumentala och musikaliska kompetens, som i sig kan ge hela kantaten nog med konstnärlig höjd.

Så finns ju också stora komiska effekter att hämta i kontrastverkan mellan den solenna musikaliska inramningen, som kan associeras till repertoarmusik, improvisatörernas höga gestaltningsnivå baserad på deras gedigna instrumentella och vokala kompetens, och den nästan löjligt enkla texten. Dels för att texten är så enkel att förstå, till skillnad från mycken annan text i oratorie- och operasammanhang (tyska, italienska etc.), dels för att den är så vardaglig och konflikten som uppstår är så futtig, så enkel att lösa. Filosofen Arthur Koestler definierar i kapitlet om humor och kvickhet i sin bok *Janus* den komiska effekten i en god historia som resultatet av […] den plötsliga kollisionen mellan […] två varandra ömsesidigt uteslutande regelsamlingar – eller associativa sammanhang, eller kognitiva holoner […].[46] Som publik kan vi uppfatta framförandet av kantaten som ett klassiskt finkulturellt, högstämt verk. Kanske associerar vi till oratorier av Bach med texter ur Bibeln, eller en opera seria av Mozart och det i sin tur medför koder för hur vi som publik bör uppföra oss, genom att kanske visa oss tysta och intresserade, applådera på rätt ställe o.s.v. När så sångarna i praktiken framför en text som på alla sätt är vardaglig och den musikaliska gestaltningen är fylld av stora, dramatiska känslor – som i klassisk musik brukar utlösas av en handlingens dramatik, av död, svek och förlorad kärlek – blir krocken mellan köksbordsproblematiken och operadramatiken så stor att vi skrattar. Kanske också för att vi överrumplas och då ser oss själva i vår självpåtagna roll som nobel finkulturpublik. SW

Studenternas kommentarer
Som andra favoriter vill jag nämna Kantaten som är ett skönt och avslappnat sätt att improvisera en melodislinga kring en fast form och med en enkel text. Väldigt bra som en start på att ta improvisationen mot högre nivåer. MR

Kantatformen är bra för att alla känner att dom har lite kontroll på läget, man vet när man ska börja sjunga och man vet när man ska sluta. AO

[46] Arthur Koestler, Janus – en sammanfattning, Bokförlaget Korpen, 1989 (eng. orig. 1978), s. 112. En holon är en helhet i sig själv som samtidigt är en del av ett större system.

Collage: DVD kapitel 1, 18 och 34

Beskrivning av övningen
Alla sångare och pianist deltar. Vi ber om ett ord från publiken. En av sångarna går in och skapar en ”loopad” ljud- och rörelsefras genom att upprepa det valda ordet (tal eller sång) samtidigt som han/hon gör en rörelse. Efterhand kommer sångarna in en i taget, ställer sig på rad med den första sångaren och loopar samma fras. Den som vill kan med ”loopordet” som första ord göra ett sjunget eller talat solo. När solisten vill sluta skapar hon/han en ny loop genom att stanna på ett ord och upprepa det med en annan rörelse. Vem som helst kan byta loop och gå in och fylla på ett annat led på scenen. Looparna kan förändras lite efterhand. Pianisten improviserar musikaliskt och kan följa vem hon/han vill.

Våra kommentarer
Övningen kommer ursprungligen från Operaimprovisatörerna. Collaget har flera gemensamma nämnare med musikmaskinen. Alla sångare medverkar. De upprepade looparna bildar ett fundament med konstanta egenskaper. Samtidigt finns flera ingångar till att skapa förändring: sångarnas solon, pianistens stämma, loopar som läggs till och ibland förändras lite. Så skapas ett collage: en ljud- och rörelsestruktur som både står stilla och är i rörelse, med såväl konkreta (musikaliska fraser, rörelsefraser, solon) som abstrakta element (sångarnas förhållningssätt till rummet, den helhet som collaget utgör). Jag har lagt märke till att sångarna ofta väljer ett lugnt och allvarligt föredrag i den här övningen. Kanske beror det delvis på lyhördheten som krävs, delvis på lugnet som skapas av att inte behöva föra en hel berättelse framåt. Som publik kan man välja att fokusera var man vill i collagebilden. Alla i rummet; operaimprovisatörer och publik, samlas i gemensam koncentration samtidigt som vi fokuserar på och upplever olika saker. SW

Studenternas kommentarer
Att göra de s.k. "collagen" ger övning i både musikaliskt och sceniskt samarbete och kan med fördel användas vid ett framförande. KL

5. Sceniskt berättande

Beskrivning av övningen
Minst två sångare och instrumentalister deltar, flera sångare kan gå in. Oftast ber vi publiken om två saker: t.ex. relation, plats, tid på dagen eller yrke. Sångare och scenmusiker improviserar fritt. Sångarna väljer själva om de vill vara tysta, tala eller sjunga. I en del av scenerna används rekvisita, i andra agerar studenterna själva scenografi genom att gå in på scenen och säga ”Jag är...” och ställa sig stilla som det de ämnar föreställa. När scenografin är etablerad i scenrummet kan de välja att gå av scenen. Genom att utgå från en enkel dramaturgisk struktur finns ett ramverk för improvisatörerna att förhålla sig till:

1) anslag/ouvertyr
2) presentation
3) konflikt
4) vändpunkt
5) avslutning/final

Ledaren ropar ibland in de olika momenten för att erbjuda improvisatörerna en väg framåt i scenen.

Våra kommentarer
I den här typen av scener behöver sångarna använda sig av alla improvisationens byggstenar/moment. Under våra två första år arbetade vi varje seminarium med övningar som representerade de olika byggstenarna först. Sedan lät vi sångarna göra helt fria scener. Min erfarenhet av den återkoppling vi fick av studenterna är att de ibland tyckte att det blev för fritt och svårt att driva de fria scenerna vidare utan konkreta kunskaper i hur man kan skapa historier. Som operaimprovisatör är man ju på en gång kompositör, dramaturg, librettist, regissör, ja, till och med scenograf och scenografi, såväl som operasångare eller musiker. Under läsåret 2007-2008 har vi fokuserat på arbete med former för improvisationerna genom att gå igenom olika ramverk, med övningar i t.ex. historieberättande och kantatsång. I kombination med den dramaturgiska modellen ovan har studenterna en ny grund att stå på i sitt improviserande, vilket jag tycker märks i hur de tar sig an uppgiften att skapa egna scener och historier. SW

Det är verkligen intressant att se under vårt undersökande arbetes gång, hur det visar sig att den totala friheten sällan är den optimala friheten i det här sammanhanget. Med olika verktyg förankrade i kropp och medvetande, och vissa förutsättningar tydliggjorda, kan improvisatörerna blomma innanför de ramar som ger dem den trygghet och förankring de behöver. ÅH

Scen med dramaturgi: DVD kapitel 30, 36 och 40

Våra kommentarer
Kapitel 30 är en lång improviserad scen, från en av seminariedagarna på Ven, med tre huvudfigurer som arbetar på en restaurang och som ställs inför ett typiskt hierarkiskt dilemma i en stressituation. Rappa repliker, korta presentationsarior, konflikter, ensembler, konfliktlösning och försoning. Och dessutom improviserar aktörerna på engelska! I kapitlen 36 och 40, som är tvärsnitt ur en längre scen möter vi den penningmedvetna torghandlerskan, och torgkunden som kommer för att handla korv. Han minns och drömmer sig bort till Casablanca där han en gång ätit en ”hot dog” som tillfredsställde hans gourmandiska begär. SV sjunger en entréaria på litauiska i folkmusikstil om sitt dagliga arbete på Möllevångstorget i Malmö. I klassisk konstmusik finns det hos tonsättare en fascination för det exotiska och främmande. Och jag har märkt att vi när vi tillsammans improviserar operascener också plockar upp detta element. Lägg märke till slutscenen och euforin i scenmusiken när torghandlerskan först drogar och sedan rånar korvkunden på hans sista slantar samtidigt som hon förnedrar honom genom att spotta på honom. Det sceniska berättandet i finalscenen understryks av violin och piano med mustiga dissonanta ackord och skalor, en sorts musikalisk exotism. CA

Vardagsscen med dramaturgi: DVD kapitel 13 och 14

Våra kommentarer
Som jag nämner i min huvudtext improviserar sångarna instinktivt med operakonstens olika byggstenar så som klagosånger, folksånger, korta arior och sånger om skilda känsloyttringar, som t.ex. i dessa exempel om hemlängtan och självömkan. Och ibland flyter de olika

formerna in i varandra som i följande exempel som uppvisar ett tydligt sceniskt berättande trots att det är en duett med piano, redan angiven under ”Vokal gestaltning”. CA

Duett: kapitel 16

Våra kommentarer
Här väljer SV, som sjunger med CA, en liten batteridriven borr som rekvisita. Hon förhåller sig direkt till rummet och börjar gestalta en scen genom att med stor intensitet ”borra i väggen” på olika ställen, till publikens förfäran även i ett eluttag (borren är utan borrinsats!) under det att hon sjunger frasen ”I don't need no man in my life”. Direkt ser jag en ensamstående kvinna som kanske nyss avslutat ett förhållande och själv inreder sitt nya hem. Hennes föredrag är dramatiskt och allvarligt och det präglar också den musik hon och CA skapar tillsammans. En vändpunkt uppstår när hon sätter upp en tavla på sin hund. SW

Lärarnas fråga
1) Nämn några övningar som har varit givande för dig i ditt improvisationsarbete.

Studenternas kommentarer
Att olika personer hjälper till med att gestalta det fysiska rummet. Exempelvis genom att själva utgöra rekvisita. KL

Lärarnas fråga
2) Under läsåret har vi fört pågående diskussioner och provat olika vägar när det gäller att skapa ramar för såväl musikaliska som sceniska operaimprovisationer, t.ex. kantatform och "Det var en gång". Hur resonerar du kring detta?

Studenternas kommentarer
Jag gillar mycket att ha så många ramar som möjligt. Man brukar inte kunna improvisera helt fritt, till exempel, i en operauppsättning, utan man måste hålla sig vid vissa saker, tema, eller handling, så jag tycker att det är extremt viktigt att öva på att improvisera utan att gå för långt bort från en röd tråd...
Övningar som det "det var en gång" tycker jag är mycket viktiga. Och försöker när vi improviserar hålla mig till vissa punkter, som att hitta en konflikt och sen lösa upp det, som vi har pratat om. JC

Vardagsscen med status: DVD kapitel 6, 7, 15, 38 och 39

Beskrivning av övningen
Övningen påminner till stor del om att skapa en scen (se ovan), med skillnaden att sångarna här gör endast talscener, även om musikerna spelar ibland. Scenen kan ha sin utgångspunkt i en eller flera saker, t.ex. en arbetsplats, en plats eller en relation. Här skapar sångarna själva ett rum utan hjälp av rekvisita eller fysisk scenografi. De arbetar med att förhålla sig till den vardagliga situationen, rummet de är i och varandra; utan att ta ansvar för att driva scenen vidare. I vardagsscen med status har de agerande bestämt innan vem som har låg status och vem som har hög status.

Våra kommentarer
För att vara sann på scenen behöver sångaren redskap för att undersöka hur vi värderar vad vi ser och hör ur genus- och sociala perspektiv. Hur gestaltar jag hög- och lågstatus och med vilka medel förändrar jag det? När vi började arbeta med talade vardagsscener upplevde jag en enorm skillnad i sångarnas agerande jämfört med tidigare. De var alla mer fysiskt förankrade, lugnare, tydligare och mer lyhörda mot varandra. En av anledningarna kan vara att de här fokuserar helt på att lyssna in sig själva och varandra, utan att ta ansvar för att driva scenen i handling. Att vara inställd på att sjunga ger också kroppen signaler som får sångaren att inta en mental och fysisk beredskap som skiljer sig från hans/hennes sätt att vara annars. Här gör de inte det och har på så sätt en annan tillgång till sina privata jag som de kan använda i improvisationen. SW

När jag improviserade scenmusik till AW och MS flygplansdialog i en övning i vardagsscener med status erinrade det mig om en av kompositionerna, *En avion* (i flygplan), i Francis Poulencs pianosvit *Promenades*. Jag improviserade en introduktion och en coda med pianostycket i minnet. Poulenc beskriver i sin komposition att flyga som en slowmotionartad och svävande rörelse, rumsligt horisontellt med breda dissonanta ackord i långsam förflyttning över klaviaturen. Denna pastischliknande musik à la Poulenc passade alldeles utmärkt till det smått obehagliga mötet mellan två kvinnor som hamnar i flygstolarna bredvid varandra, båda på väg till New York. CA

Lärarnas fråga
1) Nämn några övningar som har varit givande för dig i ditt improvisationsarbete.

Studenternas kommentarer
... det är skönt med övningar där vi skapar en miljö tyst först för då hinner jag hitta känslan i kroppen på ett helt annat sätt. KW

Att föreställa sig att saker finns i rummet fast vi inte har rekvisita, att skapa en fantasibild som man lär sig att förmedla till publiken. Att lära sig "skala av" energi och gester som inte behövs för att förmedla det man vill. AO

Det är ju en sång: DVD kapitel 2, 20, 33 och 43

Beskrivning av övningen
Minst två sångare och instrumentalister. Sångarna börjar improvisera en talad scen. Någon/några i publiken har instruerats att, när de tycker att en viss talad replik är värd att sjungas, kasta fram en blomma eller något annat lätt föremål och ropa: ”Men det är ju en sång!” Då stannar handlingen på scenen upp och den som senast sade något upprepar denna fras i vad som blir en aria eller ensemble. Sedan går handlingen vidare i tal tills någon annan i publiken ropar. ”Men det är ju en sång!”

Våra kommentarer
Genom att skilja det talade från det sjungna blir det oftast lättare för studenterna att skapa en tydlig scen tillsammans. De musikaliska delarna får ett eget rum utan att sångarna behöver ta ansvar för att föra in det, vilket gör att de kan vila i att interagera på scenen. När ropet kommer från publiken är sångarna ofta sugna på att blomma ut i sång, vilket genererar höjdpunkter i scenens dynamik. Sedan sänks volymen igen och scenen fortgår, ofta med flera medverkande efterhand. SW

I scener som den i kapitel 33 fångar aktörerna blixtsnabbt upp lokala referenser. Vid tillfället hade vi ett helginternat på Turistgården på Ven och aktörerna plockade in företeelser i omgivningen i sina improvisationer med restaurangbesökarnas hjälp. I kapitel 2 och 43 presenteras två inspirerade nummer som var inslag vid en examenskonsert i rådhusets landstingssal i Malmö, 23 maj 2008. CA

Studenternas kommentarer
Självklart så tycker jag väldigt mycket om Men det är ju en sång, men ibland känns det som att man måste vara rolig när man går in och improviserar i den, och då blir det en press i sig. Det hindrar mig från att känna mig avslappnad i improvisationen. Men i slutändan är det ju i den övningen man har skapat på riktigt. KW

En annan "favvo" är Men det är ju en sång! Här är man på en högre och mer frigjord nivå, men improvisationen är i lagom doser. Det blir en lagom dos för att man hinner etablera storyn i talscenen. För att sen lättare kunna lägga ihop sången med storyn. MR

Samtal och intervjuer: DVD kapitel 3, 8, 19, 31, 35, 37, 42 och 45

Inspelade i Staffanstorp, 10 juni 2008.

Presentationer

Conny Antonov

Conny Antonov är pianist och adjunkt i musikalisk instudering och interpretation vid Musikhögskolan i Malmö, där han ansvarar för musikerlinjens sångklass. Han undervisar även de sångstuderande i operaimprovisation. Han har examen från solistutbildningen i piano vid samma skola. Till hans många och varierande uppdrag hör att han sedan flera år medverkar som uppskattad lärare och interpretatör vid kurser för sångare och pianister som bl.a. hålls i Kalmar i samband med Musik i glasriket, och vid Vadstena folkhögskola. Han samarbetar med musikpersonligheter som professor Dorothy Irving och operasångaren och pedagogen Torbjörn Lillieqvist. Conny Antonov har en gedigen repertoarkännedom som omfattar opera, Lieder och romanssång, och håller kontinuerligt konserter med sångare och som solist. Han har turnerat såväl i Sverige som utomlands, bl.a. i Paris, Rom och på Villa San Michele, Capri. Han har också flera gånger medverkat i radions P2, senast i programserien ”Det osynligas piano” 2007, och kan höras på ett antal CD-skivor.

Åsa Håkansson

Åsa Håkansson är utbildad på Musikerutbildningen vid Musikhögskolan i Malmö, och tog examen 1996. Sedan dess har hon arbetat som frilansande musiker i ett otal sammanhang. Hennes arbete har varit kreativt och ofta projektbaserat, med teatermusik, turnéverksamhet, inspelningar m.m. Amandakvartetten, en mångsidig stråkkvartett, har hon lett i femton år. Det senaste projektet var en konsert med Ola Salo som solist. De senaste åren har hon börjat arbeta med musik inom vården, på Trelleborgs lasarett. Det sker i form av personliga och nära möten med musik som ledsagare i ett slags terapeutiskt syfte. Bland annat har denna verksamhet lett vidare till att hon håller workshops och föredrag, i vilka hon får chans att förmedla sin syn på musik som en plattform för kommunikation. Åsa deltog exempelvis i Musikmötet 2008 på Nybrokajen i Stockholm, arrangerat av Rikskonserter, samt Etikens Dag på Konserthuset i Helsingborg samma år. Att undervisa i operaimprovisation vid Musikhögskolan i Malmö går hand i hand med hennes sätt att se musiken som något som var och en helst är delaktig i skapandet av.

Sara Wilén

Sara Wilén är sångutbildad vid bl.a. Operastudio 67 i Stockholm och Musikhögskolan i Malmö med konstnärlig masterexamen 2003. Bland rollerna hon sjungit kan nämnas Violetta i *La Traviata*, Fiordiligi i *Così fan tutte*, Pamina i *Trollflöjten*, Berta i *Barberaren i Sevilla*, Petra i *Balladen om Kasper Rosenröd* (Björlin) och Jenny i *Three sisters who are not sisters* (Rorem). Sara har varit operasolist vid bl.a. Operaverkstan vid Malmö Opera, NorrlandsOperan, Linneateatern och Riksteatern. Hon har gått ett flertal kurser på Stockholms Improvisationsteater och där även medverkat i föreställningar. Sedan 2007 är Sara medlem av den professionella ensemblen Operaimprovisatörerna i Stockholm och har framträtt på bl.a. Folkoperan, Klara Soppteater (Stockholms Stadsteater) och i Sveriges Radio. Under läsåret 2007-2008 studerade Sara pedagogiskt drama vid Malmö Högskola, med Lisa Hallberg som lärare. Sara har tidigare studerat på Stockholms universitet: italienska, musikvetenskap, lingvistik och svenska. Sedan hösten 2005 är Sara engagerad som gästlärare i operaimprovisation för musikerklassen i klassisk sång på Musikhögskolan i Malmö.

Tryckta källor

Aldrich, R., Wotherspoon, G., Who´s Who in Gay and Lesbian History, Routledge, 2002.

Andersen, H.C., Improvisatoren, Gyldendal.dk, 2005 (1835).

Andersson, H., Det moderna arbetslivets krav ur ett vuxenutvecklingspsykologiskt perspektiv, Stockholms universitet/Psykologiska institutionen, 2006, C-uppsats.

Fehrman, C., Diktaren och de skapande ögonblicken, Kungl. Boktryckeriet P. A. Norstedt & Söner, Stockholm 1974.

Järleby, A., Spela roll, kreativt lärande med teater och drama, Pegasus förlag, 2005.

Järvefelt, G., Operaregi: ett sökande efter människan, Bonniers, 1990.

Klein, G., Om kreativitet och flow, Brombergs förlag, 1990.

Koestler, A., Janus – en sammanfattning, Bokförlaget Korpen, 1989 (eng. orig. 1978).

Lund, T., Enthusiasm, Contemplation and Romantic Longing, Reconsidering Schubert's Sectional Songs in the Light of Historical Context, (diss.), Institutionen för kulturvetenskaper, Lunds universitet, 2009.

Nordin Hennel, I., Vägar till en scenkarriär, s. 241 i Ny svensk teaterhistoria, Teater före 1800, Gidlunds förlag, bandred. Sven Åke Heed, 2007.

Simond, L., A tour in Italy and Sicily, Longman, Orme, Brown, and Green, London, 1828.

Sjöström, K., Skådespelaren i handling, strategier för tanke och kropp, Carlsson bokförlag, 2007.

Southey, R., under pseudonym Doctor Southey, i The Gentleman´s Magazine, red. William Evans Burton, July 1837 Volume 1.

Stanislavskij, K., En skådespelares arbete med sig själv: i inlevelsens skapande process, Rabén & Sjögren, 1977 (på ryska 1937).

Sternudd, M.M.F., Dramapedagogik som demokratisk fostran?: fyra dramapedagogiska perspektiv: dramapedagogik i fyra läroplaner, (diss.), Uppsala Acta Universitatis Upsaliensis, 2000.

Walter, B., Musik och Musiker, P. A. Norstedt & Söners förlag, 1958.

Övriga skriftliga källor

Antonov, C., Håkansson, Å. och Wilén, S., ”operaimprovisation” – Ansökan om medel för pedagogiskt utvecklingsarbete, projektbeskrivning, 30 november 2006, ställd till Nämnden för konstnärligt utvecklingsarbete vid Musikhögskolan i Malmö, Lunds Universitet.

Internetkällor

Caesar, M., Poetic improvisation in the nineteenth century: Giuseppe Regaldi and Giannina Milli, The Modern Language Review, 1st July 2006: http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-31765541_ITM (30 jan. 2009).

Encyclopaedia Americana, 1851: http://www.agepedia.org/wiki/IMPROVVISATORI (30 jan. 2009).

Esterhammer, A., Improvisational Aesthetics: Byron, the Shelley Circle, and Tommaso Sgricci, Romanticism on the Net, Numéro 43, August 2006. Lord Byron's Canons: http://www.erudit.org/revue/ron/2006/v/n43/013592ar.html (30 jan. 2009).

Inspelat material

1. DV-band med hela den filmade dokumentationen av: helginternatet på Ven (insp. 6-8 juni 2008), föreställning på café Barbro (insp. 8 juni 2008), samtal och intervjuer i Staffanstorp (insp. 10 juni 2008).

2. DVD med exempelsamling: redigerat och klippt material från DV-band (se 1. ovan).

3. DVD med examenskonsert i rådhusets landstingssal i Malmö (insp. 23 maj 2008).

Inspelade exempel ur bifogad DVD, utlagda på YouTube under kanalen Impromans, http://www.youtube.com/impromans

Kapitel 1: http://www.youtube.com/watch?v=nwAADWQ0DLE

Kapitel 2: http://www.youtube.com/watch?v=Bksxf4eFHvk

Kapitel 4: http://www.youtube.com/watch?v=mVlqzGdhWa8

Kapitel 9: http://www.youtube.com/watch?v=AGoT-2IuNN0

Kapitel 10: http://www.youtube.com/watch?v=I9eEKLiVWpM

Kapitel 18: http://www.youtube.com/watch?v=NmkTizs91yo

Kapitel 20: http://www.youtube.com/watch?v=uQFDiZN1Dbc

Kapitel 30: http://www.youtube.com/watch?v=7kE02Pl-9AE

Kapitel 34: http://www.youtube.com/watch?v=c8WSaF6tFWQ

Kapitel 43: http://www.youtube.com/watch?v=i5DGs8KuDyc

E-post

JC: svar på e-postfrågor, 7 okt. 2008.

KL: svar på e-postfrågor, 28 sept. 2008.

AO: svar på e-postfrågor, 19 sept. 2008.

MP: svar på e-postfrågor, 10 okt. 2008.

MR: svar på e-postfrågor, 29 sept. 2008.

KW: svar på e-postfrågor, 17 sept. 2008.

AW: svar på e-postfrågor, 5 okt. 2008.

Muntliga källor

CA, LQ: samtal på Musikhögskolan i Malmö, 3 okt. 2008.