



LUNDS UNIVERSITET
Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE
Höstterminen 2011
Läroutbildningen i musik
Maria Webb

Instudering av musikal
En intervjustudie med fyra professionella musikalartister

Handledare: Sven Kristersson

Sammanfattning

Titel: Instudering av musikal - En intervjustudie med fyra professionella musikalartister

I föreliggande studie har fyra professionella musikalartister intervjuats, som alla har medverkat i en svensk uppsättning av musikalen *Spring awakening*. Studien berör hur de arbetar med den personliga instuderingsprocessen fram till att de sceniska repetitionerna börjar.

Det är en kvalitativ intervjustudie som syftar till att öka medvetenheten kring den förberedande instuderingsprocessen inom genren musikal ur ett lärandeperspektiv. Resultaten av min studie utgörs av kunskap om hur musikalartister går tillväga för att förbereda och nå fram till en rolltolkning som är mogen att vidareutvecklas på scenen tillsammans med en ensemble. Denna kunskap är sammansatt och kan hänföras till både musikaliska, litterära och sceniska fält.

Nyckelord: *Musik, sång, instudering, interpretation, musikal*

Abstract

Title: The Study of Musical Theatre – An interview study with four professional musical theatre performers

The present study involves interviews with four professional musical theatre performers, which all have participated and performed in a Swedish production of the musical *Spring awakening*. The study concerns their work process involving the personal rehearsal process up until the scene rehearsals begin.

This is a qualitative research study of which its purpose is to raise awareness for the preparation rehearsal processes in the musical theatre genre, from a teaching perspective. The results involve knowledge of how musical theatre performers approach and prepare to reach a role of interpretation that is ready to be developed further on stage with an ensemble. This knowledge is compound and can be attributed to both musical, literary and scenic fields.

Keywords: *Music, singing, rehearsal, interpretation, musical theatre*

Innehållsförteckning

1. Inledning	6
1.1. Studiens uppläggning.....	7
2. Syfte	8
2.1. Avgränsning.....	8
3. Teori och begrepp	10
3.1. Instudering.....	10
3.2. Tolkning och interpretation.....	11
3.2.1. Zangger Borch.....	11
3.2.2. Sadolin.....	12
3.2.3. Kayes.....	13
3.2.4. Hemsley.....	13
3.2.5. Brook.....	15
3.3. Röstuppvärmning.....	15
4. Metod	18
4.1. Val av metod.....	18
4.2. Tillvägagångssätt och genomförande.....	18
4.3. Etiska överväganden.....	19
4.4. Studiens validitet.....	20
4.5. Informanterna.....	21
5. Resultat	23
5.1. Resultat av intervjustudien.....	23
5.1.1. Sångteknik för musikal.....	23
5.1.2 Uppvärmning.....	24
5.1.3. Början av instuderingen till <i>Spring awakening</i>	25
5.1.4. Att analysera sångtexten.....	26
5.1.5. Att anteckna under instudering.....	28
5.1.6. Att lära sig sång utantill.....	28
5.1.7. Att lära sig melodin.....	29
5.1.8. Att lösa sångtekniska problem i instuderingsprocessen.....	30
5.1.9. Att förmedla uttryck till publiken.....	30
6. Diskussion	33
6.1. Metoddiskussion.....	33
6.2. Resultatdiskussion.....	33
6.2.1. Uppvärmning.....	34
6.2.2. Sångtekniken.....	35
6.2.3. Sångtexten.....	36
6.2.4. Musikinstudering.....	37
6.2.5. Musikens konstnärliga uttrycksmedel.....	38

6.3. Slutsatser i ett lärandeperspektiv.....	39
6.4. Vidare forskning och tillämpning.....	40
7. Källförteckning.....	42
7.1. Litteraturförteckning.....	42
7.2. Internetkällor.....	43
Bilagor.....	44
Intervjufrågor.....	44

1. Inledning

Min förhoppning är att genom denna studie få insikt om hur jag själv skulle kunna utveckla arbetet med instudering i mitt framtida yrkesliv. Jag tycker att det är viktigt att som sånglärare vara medveten om instuderingsprocesser och veta vilket tillvägagångssätt man kan använda när det handlar om instudering. Att få en inblick i hur professionella musikalartister arbetar gör det möjligt att därefter kunna ge sångelever i alla åldrar en bra grund att stå på som de kan använda i sitt fortsatta musicerande. Just genren musikal har fått sig ett uppsving under de senaste årtiondet och det gör att många unga blir inspirerade till att satsa på en karriär som musikalartist.

Studien är ingen musikhistorisk studie utan en vetenskaplig studie med ett lärandeperspektiv, och innefattar både konstnärlig och pedagogiska aspekter.

Sångaren, dirigenten och körpedagogen Thomas Caplin delar in en instuderingsprocessen i tre faser: *förberedelse*, *genomförande* och *efterarbete*. Han beskriver vikten av *förtrogenheten* med texten och att göra efterforskningar för att sätta sig in i vad det är man sjunger om och hur texten och musiken blev till (Caplin, 2000:47-55). Studien fokuserar på förberedelsen och det tidiga genomförandet av instuderingen.

Jag kom i kontakt med en musikal som heter *Spring awakening* genom en vän som rekommenderade mig att sjunga någon av låtarna. Efter att ha studerat in ett par låtar ur musikalen valde jag att fokusera på musikalartister som medverkat i *Spring awakening* i mitt examensarbete.

Spring awakening är ursprungligen en pjäs som skrevs år 1891 av Fred Wedekind. Pjäsen utspelar sig i en stad i Tyskland under 1890-talet och handlar om ungdomar som upptäcker sin sexualitet i en tid där det anses omoraliskt att prata om sex vilket får stora konsekvenser.

Spring awakening gjordes sedan om till musikal av Duncan Sheik och Steven Sater och musikalversionen hade premiär på Off-Broadway år 2006. Musikalen *Spring awakening* har spelats i två svenska uppsättningar och hade europapremiär på Värmlandsoperan i Karlstad år 2008 och spelades därefter på Malmö Opera år 2009.

1.1. Studiens uppläggning

Studien inleds med dess syfte och forskningsfråga. Därefter följer teoretisk bakgrund där jag tar upp och redovisar relevant litteratur under rubrikerna instudering, tolkning och interpretation, röstuppvärmning och tidigare forskning.

I metodkapitlet beskrivs och motiveras de metodologiska valen och därefter ges en kort presentation av de informanter som deltagit i studien.

Resultatkapitlet består av redovisning av intervjustudien och i diskussionskapitlet diskuteras resultatet av intervjustudien och metodval. I diskussionskapitlet ingår även de slutsatser jag har kommit fram till och möjliga tillämpningar. Studien avslutas med förslag på vidare forskning.

2. Syfte

Syftet med studien är att belysa och problematisera instuderingsprocessen av en musikalroll fram till att de sceniska repetitionerna börjar.

Den forskningsfråga jag ställer är:

- Hur går en musikalartists självständiga instuderingsprocess till?

I undersökningen av instuderingsprocessen har jag utgått från dessa intervjufrågor:

- Kan du berätta lite kortfattat om dig själv? Ålder, utbildning, sysselsättning.
- Hur länge har du tagit sånglektioner?
- När började du att sjunga musikallåtar?
- Hur skulle du beskriva den sångteknik du använder inom genren musikal?
- Hur arbetar du med att värma upp rösten före repetition och föreställning?
- Hur började du ditt instuderingsarbete för din roll i ”Spring Awakening”?
- När i processen började du jobba med sångtexten?
- Hur gick du tillväga när du analyserade sångtexterna?
- Hur och var antecknar du när du analyserar en sångtext? (Använder du dig av fonetisk skrift till detta?)
- Hur gick du tillväga för att lära dig sångtexterna utantill?
- Hur gick du tillväga när du lärde dig melodin till sångerna?
- Hur går du tillväga för att lösa sångtekniska problemområden i instuderingsprocessen? (Tar du hjälp av en sångpedagog?)
- Vilka redskap har du som musikalartist för att förmedla ditt uttryck till publiken?

2.1. Avgränsning

Jag har valt att se närmre på instuderingsprocessen inom musikal fram till att de sceniska repetitionerna börjar. Vidare begränsade jag studien till att undersöka den personliga instuderingsprocessen och alltså inte den instuderingsprocess som görs tillsammans med ensemblen. En annan avgränsning är att bara välja ett enda musikalverk. För att avgränsa

valet av informanter har jag valt att intervjua fyra professionella musikalartister som har medverkat i en svensk version av musikalen *Spring awakening*. Det är både en avgränsning och en begränsning att deras uppfattningar baseras på erfarenheter från två svenska uppsättningar av musikalen.

Den tidigare kunskapsbildning som finns på området utgörs av läroböcker, reflekterande framställningar och vetenskapliga studier som behandlar skådespelares och regissörers arbetsprocesser. Eftersom litteraturen som berör ämnet är omfattande, och syftet består av att undersöka ämnet utifrån ett lärandeperspektiv, har jag valt att begränsa mig till att använda litteratur av sångpedagoger och sångare samt regissören Peter Brook. Anledningen till att jag valt Brook är att han både artikulerat sig kring sitt arbete och även varit verksam inom många olika sceniska genrer.

3. Teori och begrepp

Under kapitlet teori och begrepp tar jag upp litteratur som är relevant för studien.

3.1. Instudering

Eftersom det är instuderingsprocessen inom musikal som är föranledningen till min studie vill jag belysa begreppet ur tre delar, baserat på tre sångpedagogers synvinkel och erfarenhet.

Instudering beskrivs av nationalencyklopedin (www.ne.se, 2011¹) som ”inövning för framförande”. Musikteoretikern Anders Tykesson beskriver att instudering sker genom *reflektion, gestaltning och övning* (Tykesson, 2009:41). Eller som Thomas Caplin säger: “En god brobyggare (förmedlare) ska noga *betrakta* konstverket, *analysera* det och *identifiera* sig med det”. (Caplin, 2000:111)

I boken *Singing and the actor* (2004) skriver sångpedagogen Gillyanne Kayes att varje ny låt ger en ny teknisk och interpretationsmässig utmaning och att det inte bara handlar om att memorera texten och melodin. Hon påpekar vikten av att *leverera texten* och att skaffa rätt strategier för instudering (Kayes, 2004:119-120, 133).

Kayes beskriver tillvägagångssätt för instudering av musikalsång. Hon förespråkar att man börjar med att läsa texten högt med sin talröst och att vara uppmärksam på vad man skulle kunna ta tillvara på av sin högläsning. Efter att ha läst hela texten lägger man till rytmen. Alltså att läsa texten i rätt rytm med dess rätta notvärden. Kayes menar att denna del av instuderingen utgör en kritisk fas och att man inte ska gå vidare till den sångliga delen av instuderingen förrän man kan den rätta rytmen. Hon menar att det är viktigt av att under denna fas koncentrera sig på relevanta rytmiska detaljer. Nästa steg är att humma melodin, fyra eller åtta takter i taget. Avslutningsvis sätts all förberedelse ihop till att sjunga sången med rätt melodi och text. (Kayes, 2004:120-121)

Sångpedagogerna Ulla Moberg och Madeleine Ugglå beskriver i boken *Sång för envar* (1984) tillvägagångssättet för instuderingen av en sång i tre steg. Att börja med en genomgång av texten, sedan lära sig rytmen och till sist melodin. (Moberg & Ugglå, 1984:17)

3.2. Tolkning och interpretation

Interpretation används i flera olika sammanhang med lite skilda betydelser. Själva ordet interpretation kommer av latinets ”interpretor” och översätts enligt nationalencyklopedin (www.ne.se , 2011 ²) med ”tolka, tyda, förklara, översätta”.

Tolkning diskuteras numera inom filosofin och litteraturvetenskapen och läran om tolkning kallas för hermeneutik. Viktiga gestalter inom hermeneutiken är exempelvis Hans-Georg Gadamer och Paul Ricoeur. I den här studien kommer jag dock inte att hänvisa till filosofer av detta slag utan använder tolkning som synonym till interpretation och i praktisk, gestaltande mening.

Operaregissören och skådespelaren Göran Järvefelt belyser vikten av analys och att se sin roll som en del av helheten: ”Jag spelade små roller. Då är det viktigt att uppsättningen har en klar analys, att man förstår *varför* man är med och att man känner att ens insats är viktigt för helheten.” (Järvefelt 1990:15)

Skådespelaren Elaine Stritch som medverkat i många musikalerna på Broadway och i Londons West End beskriver att hon fokuserar på berättandet när hon sjunger: ”I don't know what kind of voice I have, but when I sing a song, I make sure I tell a story and I have been told it reaches people.” (Luckhurst & Veltman, 2001:141)

3.2.1. Zangger Borch

I boken *Stora sångguiden* (2005) beskriver sångpedagogen Daniel Zangger Borch interpretation som ”tolkning av musikstycke eller text”. (Zangger Borch, 2005:158) Han belyser vikten av interpretationsarbetet och ser detta som en förutsättning för att kunna vara trovärdig i sitt framförande. (Zangger Borch, 2005:81)

Zangger Borch beskriver interpretationsarbetet i två steg. Steg ett är att ”läsa texten” och steg två är att ”sätta upp en inre bild av den miljö som textens handling ska utspela sig i”. (Zangger Borch, 2005:82) Att ta hänsyn till:

- Miljö
- Historisk tid
- Vem är du

- Sinnen
- Känslo lägen
- Kroppspråket
- Ansiktsuttryck
- Sången (Zangger Borch, 2005:81-84)

Som en del av interpretationsarbetet integrerar Zangger Borch även tolkning av musiken och dess dynamik. (Zangger Borch, 2005:84-86)

3.2.2. Sadolin

I musikal för musiken handlingen vidare vilket gör att texten och musikens betydelse och tydlighet i ord och mening är av största vikt. Röstforskaren och sångpedagogen Cathrine Sadolin talar om vikten av *trovärdighet*. Att göra medvetna konstnärliga val av tolkning och att använda sin sångteknik för att kunna uttrycka dessa; ”det är först när tekniken används för att uttrycka något, som konstnärliga upplevelser skapas.” (Sadolin, 2006:216)

I boken *Komplett sångteknik* (2006/2009) ger Sadolin en handledning i hur man kan arbeta med analys och tolkning genom att dela upp analysens metod i mindre steg för att komma fram till sin tolkning. Första steget är *översättning*, att se till att man förstår vad som sägs i texten. Steg två är *texten och metodens stämning*, att se närmre på texten och musiken och vilken stämning det ger. Steg tre är *historien*, att genom resultatet av översättningen och texten och musikens stämning ta reda på sångens historiska bakgrund. Steg fyra är *personskildring*, att börja med att bestämma sig för vem personen är som sjunger låten och beskriva i detalj. Metoden för att nå historien runt handlingen är att ställa frågor som exempelvis ”vem riktas budskapet till och är dessa personer närvarande” och ”Var och när sägs det som sägs” (Sadolin, 2006:218) Steg fem är *sångens utveckling och dess ”undertexter”*, att dela upp sången i ett händelseförlopp och därefter bestämma undertexten i varje del. (Sadolin, 2006:217-219) Sadolin beskriver undertext som; ”ett ord eller en mening som illustrerar vad figuren verkligen menar i just den versen.” (Sadolin 2006:218)

3.2.3. Kayes

Kayes beskriver tolkningsarbetet som en balans emellan orden och musiken:

When you are preparing the text of your song, you are considering both the words and the music. Decisions you ultimately make about your performance will be a balance between these two. (Kayes, 2004:175)

Kayes understryker vikten av att skapa en realistisk, kanske fiktiv, biografisk bakgrund för rollfiguren. Detta skall också komma till uttryck i tydligheten i uttalet. Det är grundläggande att publiken hör texten och orden genom att artisten finner rätt balans mellan vokaler och konsonanter. Hon betonar att texten kommer i första hand och sången i andra när man sjunger musikal. Vidare menar Kayes att man som aktör bör ta reda på ens rollkaraktärs status samt dess historiska och geografiska bakgrundsmiljö för att fördjupa sitt karaktärsarbete genom att finna rätt dialekt och accent för rollen (Kayes, 2004:134-135, 172).

För att som aktör få en förståelse och fördjupning i sitt tolkningsarbete rekommenderar Kayes att arbeta med ”The 5 W’s”, eller; dom fem V-na:

- *Who?* Vem är du som sjunger sången?
- *Why?* Varför sjunger du sången?
- *What?* Vad sjunger du och vad menar du med sången?
- *Where?* Var är du när du sjunger?
- *When?* Vad har hänt precis innan och efter du sjunger sången?

(Kayes 2004:175-176)

Enligt Kayes bör man i sitt tolkningsarbete även ta hänsyn till och använda sig av dynamiken i musiken och sången och att göra en så kallad ”sångkarta”, att detaljerat och genomgående skriva in i noterna eller i textbladet vilken teknik och känsla man vill använda (Kayes, 2004:181).

3.2.4. Hemsley

I boken *Singing and imagination* (1998) betonar sångaren Thomas Hemsley att kombinationen av *impuls* och *intention* i samspel med den skapande *energin* är en

förutsättning för arbetet med sång. Sångarens fantasi är därför en vital förutsättning för att utföra en sånglig handling vilket innebär att teknik och interpretation hör samman i Hemsleys sångliga tänkande.

Hemsley anser att en sångare har som uppgift att finna textens mening och kan bli hjälpt av att ställa meningsfulla frågor under tolkningsarbetet. De frågor som Hemsley föreslår är fyra till antalet:

- What is the poet saying, and why?
- Who is singing?
- To whom is the singer singing?
- What is the mood? What is the atmosphere? (Hemsley 1998:120)

Enligt Hemsley bör både musiken och texten tas i beaktande under tolkningsarbetet och han tar upp fyra hörnpelare att ta hänsyn till när man arbetar med tolkning av texten:

1. Meaning.
2. The basic rhythm and pulse
3. The sound of the words
4. Where the new thoughts arise (Hemsley, 1998:120)

När det gäller musiken tar Hemsley upp fyra grundstenar som han anser att man bör beakta:

1. the general shape of the music
2. word-setting
3. the accompaniment
4. music detail (Hemsley 1998:134)

Hemsley anser att dåligt självförtroende kan ha förödande konsekvenser för en sångare och att sångaren under framförandet bör förlita sig på sin förberedelse: "Activate the imagination [...] and sing from the heart". (Hemsley, 1998:196)

3.2.5. Brook

Regissören och skådespelaren Peter Brook beskriver interpretation med dessa ord i boken *The Shifting point* (1987): "It is like tea leaves in a cup – the act of interpretation is a reflection to what is brought to the cup by the person looking at it." (Brook, 1987:76)

Brook beskriver att att skapandet en rollkaraktär sker i två faser, att först "preparera" för att därefter "föda rollen". (Brook, 1987:7) Förberedelsen består av att studera rollkaraktären. Att studera och lösa rollkaraktärens hinder. Han rekommenderar att under förberedelsen prova sig fram, ett steg i taget, tills karaktären har tagit sin form. Brook påpekar att det inte handlar om hur lång tid man lägger ner utan att det är förberedelsen i sig som är det viktiga.

I boken *Den tomma spelplatsen* (1969) talar Brook om publikens påverkan på skådespeleriet. Att man genom att använda sig av publikens nyfikenhet kan bygga upp en spänning genom att exempelvis ta korta pauser i texten för under dessa pauser tillåta publiken att föreställa sig och bygga upp en spänning för vad som sker på scenen. (Brook, 1969:21-22) Han drar en likhet mellan skådespelare och matadorer och beskriver en skådespelares möjlighet och kunnighet att "behärska en salong". (Brook, 1969:22)

Brook anser att det är dialogen som är essensen av en pjäs (1987) och att man bör sträva efter att finna meningen bakom orden (1969).

3.3. Röstuppvärmning

En sångerska/sångare värmer upp rösten för att ta hand om och vårda sin röst samt preparera sig för instudering, repetition och föreställning. Litteraturen för hur man går tillväga för att värma upp rösten är omfattande. Jag ger därför här endast ett fåtal, men belysande, exempel ur denna.

Zangger Borch jämför sångare med idrottare och påpekar vikten av att ta hand om sin röst genom att värma upp både kropp och röst. (Zangger Borch, 2005:15)

Moberg och Uggle beskriver detaljerat hur en uppsjungning kan gå till och ger även förslag på övningar. De delar in uppsjungningen i sex delar utifrån övningarnas fokus:

- Avspänningsövningar

- Andningsövningar
- Stödövningar
- Resonansövningar
- Artikulationsövningar
- Omfånget (Moberg & Uggla, 1984:60-63)

Boken *Fyra sångpedagoger* (1999) innehåller fyra erfarna sångpedagogers sångövningar och uppsjungningar/uppvärmningar, tänkta att kunna användas på egen hand. De fyra sångpedagogerna förfogar ett kapitel var i boken och jag kommer att ta upp de avsnitt som omnäms som uppvärmning.

Sven Kristerssons kapitel börjar med avsnittet ”uppvärmning” där han tar upp sju olika övningar. De fyra första övningarna fokuserar på huvudet och nacken, för att som femte övning fokusera på axlarna och därefter i sjätte övningen fokusera på hela kroppen. Efter detta kommer den sjunde övningen som han kallar för ”Röstuppvärmning”. Övningen börjar med att man använder talrösten för att senare gå över till sångrösten. (Kristersson, 1999:35-36)

I samma bok tar Eva Larsson-Myrsten i sitt kapitel upp ett avsnitt som hon kallar för ”röstuppvärmning”. I detta avsnitt beskriver hon tre olika uppvärmningsövningar. Dessa övningar syftar till att medvetandegöra sångarens kroppsliga upplevelse av den sjungna tonen och tonhöjden, relationen mellan lufttryck och ton samt registerskarvar. Hon har namngett övningarna:

- Ljudets väg genom näsan
- Inandning genom ”snarkpassagen”
- Bröströst - huvudklang (Larsson-Myrsten, 1999:91-92)

Sadolin (2009) tar upp det faktum att det finns många olika uppfattningar om huruvida behovet av uppvärmning och att sjunga upp. Hon anser att uppvärmning är av nytta om syftet är att öva sångteknik, men påpekar att denna uppvärmning ej bör vara för lång. Enligt Sadolin är uppvärmning av muskulaturen runt stämbandena inte är en nödvändighet och motiverar detta med att dessa muskler med dess anatomiska belägenhet redan befinner sig i en varm miljö. Hon är däremot tydlig med att det är av godo att värma upp

kroppen med avsikten att öka energinivån i kroppen och därmed prestera bättre eftersom detta främjar stödet och musklernas arbete. Sadolin rekommenderar att man bör känna efter om man känner ett behov av att påminna sig om sin teknik och om så fallet även bestämma exakt vad man bör påminna sig om innan man tar sig ton. Sadolin har i sin bok medvetet utelämnat ett ”uppvärmningsprogram” med anledning av att hon anser att alla sångerskor/sångare själva bör besluta vad just dom behöver som uppvärmning. (Sadolin, 2009:28) Sadolin påpekar att man alltid ska vara uppmärksam på hur det känns när man sjunger och att man bör avbryta övningen om man det inte känns rätt: ”Om en övning gör ont eller känns obehaglig eller fel, ÄR det fel. Stoppa med detsamma.” (Sadolin, 2009:245)

Sadolin framhåller vikten av att medvetandegöra, identifiera och lära sig kontrollera och spänna av de muskler som har för hög spänning. Hon ger förslag på övningar för att främja detta muskelarbete. Först beskriver hon en ”Uppvärmning” som involverar hela kroppen och är tänkt att förbereda kroppen för de kommande övningarna som är uppdelade utefter den kroppsdel övningen främjar:

- Huvud och hals
- Skuldror
- Överkropp
- Mage
- Rygg
- Länd (Sadolin, 2009:245-248)

4. Metod

4.1. Val av metod

Jag har valt att genomföra min studie enligt en kvalitativ metod med en ostrukturerad intervjustudie där jag har intervjuat fyra professionella musikalartister som alla har medverkat i en svensk uppsättning av musikalen ”Spring awakening”.

När man arbetar utifrån en kvalitativ metod handlar det ofta om att tolka ett textmaterial till skillnad mot en kvantitativ metod i vilken man i regel tolkar statistik och andra kvantitativa data (Patel & Davidson, 1998:12).

Skillnaden mellan en strukturerad och en ostrukturerad intervjustudie är ganska markant. Vid en strukturerad intervju använder man sig av frågor med fasta svarsalternativ till skillnad mot en ostrukturerad intervju då man använder sig av öppna frågor och inga fasta svarsalternativ (Patel & Davidson, 1998:61).

Anledningen till att jag valde att göra en ostrukturerad intervjustudie är att jag ville att mina informanter skulle få möjlighet att fritt berätta och använda sina egna ord, att inte ge dem svaren utan låta dem ge mig svaren.

4.2. Tillvägagångssätt och genomförande

Jag började min studie genom att själv inleda en process via instudering av material ur musikalen vilket var avstampet att välja just musikalen *Spring awakening*.

När jag hade valt ämne och musikal började jag söka upp och studera litteratur som berör forskningsfrågan. Därefter gjordes en lämplig avgränsning. Sedan började jag söka upp informanter. Jag valde att inrikta mig på professionella sångare som förutom sin konstnärliga erfarenhet också hade vana vid att ta sånglektioner i olika former. Jag letade upp rollistor från de två svenska uppsättningarna och kontaktade musikalartister som medverkat i musikalen. Jag valde att inte fokusera på en specifik rollkaraktär utan försökte få en spridning av olika rollkaraktärer och valde även att kontakta medverkande ur de båda svenska uppsättningarna.

För att få tag på lämpliga informanter skickade jag ett mail till några sångare där jag presenterade mig, syftet med studien samt varför jag kontaktat just dem med en förfrågan

om medverkan. De som jag kontaktade hade självklart möjlighet att välja om de ville medverka eller ej. Alla informanter som deltar i studien har gett sitt samtycke till att delta.

Spring awakening spelades åren 2008-2009. Hösten 2011 skickade jag mina intervjufrågor i förväg via mail till informanterna för att de skulle få tid att tänka tillbaka och därmed möjlighet att förbereda sig inför intervjun.

Intervjuerna gjordes under vecka 46-47 (år 2011). Intervjun med Emelie gjordes via telefon och vid resterande tre intervjuer mötte jag mina informanter personligen. Jag mötte Frida på GöteborgsOperan i Göteborg, Johan i sin hemmiljö i Malmö och Jonas vid Kristianstads teater i Krisitanstad. Anledningen till att en intervju gjordes via telefon berodde på att vi inte hade möjlighet att ses.

Jag valde att göra ljudinspelning av intervjuerna för att inte missa några detaljer. Alla intervjuer gjordes i samma inspelningsprogram och för telefonintervjun använde jag mig av högtalarfunktionen på min telefon. För att vara säker på ljudkvaliteten vid inspelningen av telefonintervjun gjorde jag en testintervju via telefon för att se till så att allt hördes tydligt och klart.

Alla fyra intervjuerna spelades in med hjälp av inspelningsprogrammet Pro Tracks Plus 2.2 som är ett dataprogram. Anledningen till att jag valde det programmet var att det gjorde det möjligt att exportera mina inspelningar till mp3-filer vilket gjorde det möjligt att använda min mp3spelare under transkriberingsarbetet. Jag transkriberade alla intervjuerna direkt efter intervjutillfället och valde att ta med all talad text i transkriberingarna för att få en komplett helhet av intervjuerna. När alla intervjuer var färdiga och transkriberingarna utskrivna sammanställde jag och förde in materialet i det som skulle bli studiens resultatkapitel.

4.3. Etiska överväganden

Under den initiella mailkontakten informerade jag om studiens syfte samt att intervjuerna skulle spelas in, och vid intervjutillfället var jag tydlig med att informera om att endast

jag personligen skulle ha tillgång till det inspelade intervjumaterialet samt transkriberingarna av dessa intervjuer.

Informanterna gavs möjlighet att vara anonyma, men alla samtyckte till att omnämnas med sina riktiga namn. De fick i efterhand möjlighet att läsa sin del av resultatkapitlet för att ge synpunkter och komma med eventuella ändringar och kompletteringar. En av informanterna rättade till ett årtal som inte stämde. Jag anser att detta kompletterande förfarande inte har påverkat studiens tillförlitlighet.

4.4 Studiens validitet

I en kvalitativ studie bedöms validiteten utefter studiens helhet, alltså ”hela forskningsprocessen” (Patel & Davidsson, 2011:105). För att en studie skall bedömas som tillförlitlig måste den ha utformats och utförts med forskningsfrågan i fokus enligt Patel och Davidsson (2011).

Litteraturen som omnäms och tas upp i studien är erfarenhetsgrundad och noga utvald för att vara så trovärdig som möjligt. Jag har också försökt att komma så nära källan som möjligt genom att söka mig till ursprungskällan av citat och hänvisningar. Jag har under intervjutillfällena förhållit mig objektivt i mesta möjliga mån och gett informanterna möjlighet att själva formulera sig och komma med åsikter. Jag anser därmed att studiens tillförlitlighet är god.

4.5 Informanterna

Frida Modén Treichl

Ålder: 26 år

Utbildning: 3-årig kandidatutbildning till musikalartist vid Artisten, Teaterhögskolan i Göteborg

Frida började ta privata sånglektioner när hon var 14 år gammal och började med att bland annat sjunga musikallåtar. Hon spelade Wendla i *Spring Awakening* på Malmö Opera våren 2009 och spelar just nu Anita i musikalen *West side story* på GöteborgsOperan.

Johan Lundberg

Ålder: 26 år

Utbildning: Ettårig förberedande show- och artistutbildning vid Musikteaterskolan i Bjärnum och 3-årig musikalartistutbildning vid Balettakademien i Göteborg

Johan började ta privata sånglektioner under årskurs två på gymnasiet och började sjunga musikallåtar ungefär vid den tidpunkten. Johan spelade cover Georg/Hanschen i *Spring awakening* vid Värmlandsoperan 2008-2009 och spelar just nu Kyle – the ups guy i musikalen *Legally Blonde* på Nöjesteatern i Malmö.

Jonas Eskilsson

Ålder: 27 år gammal

Utbildning: Wendelsbergs folkhögskolas teaterpedagogutbildning och musikdramatisk linje vid Högskolan för Scen och Musik i Göteborg, har en bachelor som musikalartist.

Jonas började ta privata sånglektioner år 2006 och började sjunga musikallåtar när han började på Wendelsbergs folkhögskola år 2003. Jonas spelade Hanschen/Rupert i *Spring Awakening* på Malmö Opera 2009 och spelar just nu i musikalen *Les Misérables* på Malmö Opera.

Emelie Dybeck

Ålder: 27 år gammal

Utbildning: Ettårig förberedande show- och artistutbildning vid Musikteaterskolan i Bjärnum och 3-årig musikalartistutbildning vid Balettakademien i Göteborg

Emelie började ta privata sånglektioner när hon gick i årskurs åtta och fick upp ögonen för musikalåtar redan år 1994-1995. Emelie spelade Thea i *Spring awakening* på Värmlandsoperan 2008-2009 och medverkade under våren och hösten 2011 i *Sunset Boulevard* som spelades på Göteborgsoperan.

5. Resultat

I resultatkapitlet redovisas svaren på intervjufrågorna 4-13. Svaren på intervjufrågorna 1-3 behandlas under 4.5. ”Informanterna”.

5.1 Resultat av intervjustudien

5.1.1. Sångteknik för musikal

Frida säger att hon sångtekniskt utgår från en slank skonsam ganska långt fram placerad mix¹ när hon sjunger musikal. I sin tolkning utgår hon från texten och sina känslor: ”Jag sjunger väldigt mycket utifrån texten, och låter mina emotioner styra min tolkning.” Vidare beskriver hon att: ”Tillvägagångssättet hur jag ska sjunga kommer via texten.” Hon beskriver att hon tidigare arbetade med sångpedagog som lärde henne att utgå från ”en färgpalett av alla ljud”. Alltså att varje människa har en färgpalett och att det finns en färg för varje möjligt ljud. Frida övade på alla möjliga ljud hon överhuvudtaget kunde göra i skalor och övningar, för att sedan kunna välja det ljud och den klang hon vill använda utifrån hur hon tolkar sången. Frida betonar även vikten av att inte försöka låta som någon annan utan att använda sig av sitt personliga sound/klang, att som hon säger ”ta det utifrån vad jag har”. Hon beskriver även att hon använder hela kroppen när hon sjunger.

För Emelie är det viktigt att använda en sångröst som ligger nära talrösten när hon sjunger musikal. I likhet med Frida säger Emelie att hon sångtekniskt använder en mixad röst.

Johan beskriver att den han ursprungligen började ta sånglektioner av en sångpedagog som hade jobbat med musikal och klassisk opera och att han därmed har fått detta som ingång till hur han sjunger. Nyligen tog han några sånglektioner där han lärde sig ny teknik för att sjunga på höjden. Johan berättar att han använder sig av sin ingångsteknik

¹ När man inom den sångliga traditionen talar om mixen för kvinnorösten menar man en blandning mellan modalregistret och mellanregistret.

som grundläge och att han tar till sin nya kunskap om att sjunga på höjden när det behövs.

Jonas tycker att det handlar mycket om tydlighet och menar även han att det är viktigt att få fram texten när han sjunger musikal. Han berättar att han jobbar mer med språket när det gäller musikalsång, i likhet med en skådespelare och dess tal och textarbete. Vidare berättar Jonas att eftersom musiken för handlingen vidare och det ofta inte är några repetitioner av text, så är det större textjobb att sjunga en musikallåt än exempelvis en poplåt där det ofta upprepningar av texten i refrängerna. I likhet med Emelie försöker Jonas komma så nära talet som möjligt med sin sångröst. Han beskriver även att det för honom är viktigt att alltid avsluta alla ord tydligt för att få fram klarhet i texten och närheten till talet: ”Slutkonsonant är mitt nyckelord för tillfället”.

5.1.2. Uppvärmning

Emelie beskriver att hon inte värmer upp rösten så mycket utan ser framförallt till att vara uppvärmd i kroppen då hon känner att det är detta som får igång henne bäst. När hon gör röstliga uppvärmningar handlar det mest om andnings- och flåsövningar. Hon säger att det är lite ”kämpigare” att sjunga om hon inte är igång fysiskt. Emelie nämner även att hon är med ”i alla möjliga övningar” när hon deltar i gemensamma uppvärmningar.

Jonas uppvärmning består av att värma upp fysiskt då han känner att det gör att rösten kommer i gång automatiskt. Han understryker vikten av att koncentrera sig när han värmer upp för att sjunga musikal. Detta för att hålla koncentrationen uppe och inte tappa något i berättandet. Ibland går Jonas tillväga så att han ”talar igång sig” med monologer som han har arbetat med tidigare. Han beskriver det som ett bra sätt att få igång luften och luftflödet.

Johan använder en uppvärmning han fick lära sig under sin utbildning som tar cirka 10 minuter. Han börjar med att få igång luftflödet och hitta stödet med konsonanten v. Sen går han vidare till att lösa upp käken och tungrot, tungspets och läppar. Han arbetar sig på detta sätt igenom muskulaturen runt struphuvudet och i ansiktet. Efter att han har mjukat upp muskulaturen gör han ibland även lite mjuka sångövningar och övningar för

höjd. Han beskriver det som en positiv upplevelse att ha funnit det han behöver: ”Det kändes väldigt skönt när jag hittade dom här grejerna. Gör jag bara dom grejerna så vet jag då kan jag lita på mig själv, och så kör man bara.”

Frida brukar värma upp i mellan 25-45 minuter. Hon lägger cirka 15-20 minuter på att få igång kroppen genom att massera och stretcha, sedan sjunger hon teknikövningar till inspelade pianobakgrunder. Hon berättar att för henne är det viktigt att arbeta på det sättet med röstuppvärmningen och då allra helst när man jobbar mycket eller känner sig sliten i rösten.

5.1.3. Början av instuderingen till *Spring awakening*

Johan började sin instudering till musikalen *Spring awakening* med att lyssna till inspelningar av på inspelat material från musikalen. Dessutom lärde sig Johan och den resterande ensemblen tre nummer ur musikalen som de skulle framföra under en promotionturné. Johan ingick i ensemblen och var understudy i *Spring awakening*. Han berättar den förberedande instuderingen ser olika ut att beroende på vilken roll man har i ensemblen. Om man har en ensembleroll får man ofta vänta tills man kommer till repetitionsstarten för att veta vilka sånginsatser man har och vilken stämman man kommer att sjunga i körpartier, berättar Johan.

Frida hade sett *Spring Awakening* på Broadway. Hon började sin instudering för rollen som Wendla med att lyssna på inspelningar från tidigare uppsättningar av musikalen. Hon beskriver att det för henne är viktigt att inte lyssna för mycket på inspelningar eftersom hon vill känna sig fri i sin egna sångliga tolkning, särskilt som spelade Wendla på inspelningarna hade en röst av helt annan typ än hennes egen. Hon beskriver att hon började med att göra en karaktärsanalys och att bygga upp rollens familjebakgrund. Eftersom musikalen utspelar sig under det sena 1800-talet i Tyskland läste Frida mycket om det dåtida kulturella och politiska klimatet i landet för att sätta sig in i hur hennes rollkaraktär levde. Hon läste pjäsen och musikalen på engelska för att ytterligare sätta sig in i karaktärerna och historien.

Emelie tittade på filmklipp (som finns på www.youtube.com) från musikalens uppsättning på Broadway och lyssnade även på inspelningar av musikalen. Hon läste igenom manus flera gånger och kollade ut exakt vilka delar hon hade att jobba med när hon påbörjade sitt arbete för rollen Thea.

Jonas beskriver att började sin instudering med att lyssna på inspelat material från musikalen för att få en ”feeling (känsla) för musiken”. Han minns tydligt att han fick både notmaterial och repetitionsdisk till musikalen *Spring awakening*. Han berättar att fördelen med att börja med att lyssna på inspelat material är att han på det sättet även lär sig melodierna.

5.1.4. Att analysera sångtexten

Emelie börjar alltid med att läsa igenom sångtexterna flera gånger i sin helhet. Sen försöker hon se vilket ord i varje mening som är ”tungvikten av ord” eller ”nyckelord”. Emelie beskriver nyckelord som: ”Vilket ord som förmedlar den bästa analysen jag har i låten” och ”de ord som berättar det som ska komma fram”. För att komma fram till exakt hur hon vill betona texten provar hon att lägga betoningen på olika ord tills hon kommer fram till det som hon tycker är mest adekvat och ger även exempel på hur det arbetet kan se ut: ”Om man säger jag älskar dig *eller jag älskar dig eller jag älskar dig*.”

Även Frida berättar att hennes utgångspunkt är texten. Hon arbetar ibland utefter ett utdrag ur boken *Acting Songs* skriven av David Brunetti som hon har fått under sin utbildning. Frågor från den boken som hon nämner under intervjun är:

Var är jag? Vad händer? Vilken tidpunkt är det? Vad har hänt precis innan? Vad kommer att hända efter? Vad händer om jag inte sjunger den här låten? [...] Den är viktig för att annars kan jag ju sluta sjunga om jag faktiskt inte vill något med min sång. Och om jag inte har något mål med den och om jag inte har nåt hinder.

Vidare påpekar hon att man kan titta på slutet av sångtexten för att hitta lösningen på ett tolkningsproblem: ”Ofta [i] sista meningen eller på sista papperet av en låt så finns lösningen på hindret.”

Frida nämner även möjligheten att själv påverka textens utformning om det är något man inte tycker stämmer med översättningarna. När hon får en nyöversättning börjar hon alltid med att läsa igenom den noga. Om det är något som hon inte tycker stämmer kontaktar hon regissör och översättare för att diskutera hur man skulle kunna göra istället.

Johan betonar vikten av att förstå vad man sjunger och att börjar med att gå igenom texten och att komma in i rätt känsla: ”Jag tror att förstår man vad man sjunger så händer det”. För honom är det viktigt att alltid lita på sig själv och sin kropp för att komma in i känslan och rollen och tar även upp vikten av att vara lyhörd för andra intryck i sin analys: ”Vad betyder det här, härmar jag nån nu, är det körinsats eller var kommer helheten. Vad är det jag sjunger? Våga lyssna på annat och lyssna på texten.” Johan berättar att när han själv får välja repertoar är han i regel mer lättsam i sina låtval och att han på grund av detta inte gör en djup textanalys. Johan nämner även att han under sin utbildning fick lära sig att tänka på vad låten handlar om och sen recitera sångtexten i takt till musiken. Han beskriver detta som ett bra sätt att få fram meningen med texten och få en förståelse för hur musiken hänger ihop med orden.

Jonas berättar att han ”ofrivilligt” arbetar med texten varje gång han sjunger låten och att han, om det är en sång han sjunger tillsammans med andra, börjar mer konkret först när repetitionerna sätter igång och han träffar sina medspelare. Detta för att kunna bolla saker med motspelaren. När det gäller en monologsång kan han börja textarbetet tidigare.

Jonas beskriver att han arbetar lite olika för varje gång, men att han börjar med att läsa igenom sångtexten för att förstå handlingen. Han har en tydlig bild av hur han helst vill göra när han arbetar med att analysera sångtext, men nämner även att han inte alltid gör på detta sätt. Han vill börja med att läsa texten som en monolog för att känna sig fri i sitt uttryck. Därefter läser han texten till musiken och använder sig då av de notvärden som står i partituret. Han beskriver detta som ett bra sätt att få en uppfattning om hur en svensk översättning fungerar exempelvis med avseende på betoningar. Det kan också gälla vilka vokaler eller konsonanter som används när man ska hålla ut längre fraser och toner. Han berättar om möjligheten att prata med den musikansvarige om det är något som inte fungerar. Avslutningsvis sätter han ihop text och melodi till en helhet.

5.1.5. Att anteckna under instudering

När Frida får hem materialet för en produktion börjar hon med att välja vilken färg på överstrykningspenna² hennes roll/roller ska ha. Sen stryker hon över allt som rollkaraktären gör. Hon gillar denna process eftersom hon då får en överblick över det hon säger och gör, i vilka scener hon är med och även hur mycket hon är med i föreställningen. Frida beskriver att hon antecknar flitigt både i noter och manus. Hon berättar att hon exempelvis ritar pilar ovanför noter. Till sin hjälp använder hon även ett block där hon antecknar längre meningar och tankar som kommit upp under repetitioner.

Johan beskriver att han antecknar i noterna under instuderingsprocessen och Emelie antecknar både i noterna och i texten. Hon stryker under ord, skriver vid sidan av och i hörnen, oftast efter det ord eller den mening som anteckningen syftar till.

Jonas antecknar i noter eller i manus och berättar att det varierar, ibland antecknar han i noterna och ibland i manus. Han tittar oftast inte tillbaka på vad det är han har antecknat utan antecknar mest för att manifesteras att han har gjort något som fungerade och som han ska komma ihåg till nästa gång han tar upp papperna. Han beskriver att han har något som han själv kallar för ”utantillinlärningsminne” som hjälper honom komma ihåg.

5.1.6. Att lära sig sångtexten utantill

Att lära sig sångtexter utantill handlar för Emelie handlar om repetition och upprepning: ”Det är mest [...] sjunga det mycket och tala det mycket så kommer det av sig själv.” Hon beskriver att det alltid har fallit sig naturligt för henne. Hon nämner även att hon ibland ”gör en italienare” vilket hon beskriver som att läsa texten väldigt fort utan pauser. För att hitta en annan ”ton” i berättandet talar hon ibland sångtexten istället för att sjunga den.

² En överstrykningspenna används för att markera text i skriven form och är transparent, oftast i en neonfärg för att synas väl. Man använder överstrykningspenna för att stryka över ord och meningar i texter.

Johan arbetar sig framåt textrad för textrad. Han börjar med att lära sig första raden utantill för att sen lägga på en rad i taget. Han använder sig av noterna i sin instudering och det gör att till slut har lärt in hela notbilden som ett fotografiskt minne.

Frida lär sig en text ganska fort och berättar att hon ofta använder sig av bildminnet. Med detta menar Frida att hon inom sig ser berättelsen som bilder. Hon beskriver att hon nästintill kunde sångtexterna utantill när hon kom till dom sceniska repetitionerna för *Spring Awakening*. Frida beskriver att det för henne är viktigt att kunna texten utantill på tidigt stadium för att slippa vara bunden till noter och text: ”Jag vill kunna det utantill för att jag tycker att jag upptäcker så mycket mer saker då.”

Jonas repeterar texten om och om igen. Han gillar att öva och beskriver att han har lätt för att lära sig sångtexter ”det bara händer liksom”.

5.1.7. Att lära sig melodin

Johan lyssnar på inspelningarna av musikalen samtidigt som han har noterna framför sig för att lära sig melodin. Han beskriver att när han sen spelar föreställningen så kan han se noterna inom sig så som dom såg ut på notbladet.

Frida beskriver att hon älskar noter även fast hon lär sig lätt på gehör så har hon svårt att lita på det, därför använder hon sig även av piano och noter: ”Om jag inte har sett det på noter och om jag inte har spelat det så känns det inte som om jag kan det på riktigt faktiskt.”

Jonas lyssnar på inspelat material för att få en övergripande bild. Han använder noter och tar piano till hjälp om det finns utskriften ackordanalys. Om han har möjlighet när han har kommit en bit på vägen använder han sig i vissa fall av en pianist så att han ”får in det i kroppen”.

Om Emelies roll består av stämmor eller svårare sångpartier använder sig hon av ett piano och även om hon har solopartier eller solosånger, men hon utgår mest från att lyssna på inspelningar. Hon beskriver att melodin ”kommer automatiskt när man lyssnar.”

5.1.8. Att lösa sångtekniska problem under instuderingsprocessen

Emelie beskriver att hon känner sin röst väl och att hon oftast kan lösa sångtekniska problem på egen hand. När hon har sångtekniska funderingar talar hon med den musikaliskt ansvarige i produktionen och ber om mer övning med pianist antingen för att få en extra genomgång eller för att få sjunga igenom och testa sig fram till ett bra resultat.

Frida försöker lösa sångtekniska svårigheter på egen hand men för att undvika skador på rösten tar hon sångpedagog till hjälp under den förberedande instuderingsprocessen.

Jonas tycker att han har verktyg från sin utbildning för att klara av det mesta. Han provar sig fram och om det finns möjlighet tar han i vissa fall ta hjälp av pianist för att kunna sjunga sitt parti och som han beskriver ”få in det i kroppen”.

Johan studerar oftast in låtar med en sångpedagog från början när det gäller solosånger. När det gäller körinsatser säger han att det i stort sett inte uppstår några problem, men om så är fallet tar han hjälp av en sångpedagog. Han nämner även att han tar piano till hjälp om problemet innebär att melodin eller tonerna inte sitter.

5.1.9. Att förmedla uttryck till publiken

Jonas ser hela sin kropp som ett verktyg för att förmedla uttryck till publiken. Han beskriver sig själv som väldigt fysisk och försöker alltid använda sin kropp till att konkret komma med nya saker, som att tänka på vilken ålder rollkaraktären har och därmed bestämma vilken energi han ska ha i kroppen. Han beskriver att hans tolkning av musikdramatik och berättande med musik är att ”skrika med kontroll”. Jonas ser på sång som ett sätt att få ut större känslor: ”Vi sjunger ju inte i vardagen sådär jättemycket utan det är ju självklart en förhöjning av vardagen, av verkligheten av nånting.” Han ser rösten som ett verktyg och påpekar vikten av att också kunna använda röstens ytterligheter och ha en röst som är tränad för detta: ”Det finns ju en sorts spänning av att helt plötsligt kunna bara få skrika allt man orkar”. Han tar även upp vikten av att försöka spänna av lite under instuderingen för att undvika att få för sig att något är väldigt svårt, när det i verkligheten kanske är väldigt lätt.

Emelie använder hela kroppen för att förmedla sitt uttryck och tycker att det är roligt att få uttrycket så naturligt som möjligt när man jobbar med musikal. Hon beskriver att hon ”plockar ur sin ryggsäck” som redskap för att hitta de uttryck hon vill förmedla: ”Man får ju dra paralleller till sitt privatliv om det är tunga känslor man ska förmedla [...] och samma sak med glada känslor”.

Johan ser en musikal som en helhet av musik, teater, sång och dans. Han beskriver att hans verktyg är att förmedla en stämning och känsla, att ge publiken en musikalisk, dramatisk och visuell upplevelse och att det är kombinationen av dessa element som är det fina med musikal.

Frida fokuserar på att berätta ut till publiken och att använda sina ögon, vilket påminner om ordspråket: *ögonen är själens spegel*. Hon beskriver att hon arbetar mycket med hyperfokus. Hyperfokus är en del av diagnosen ADHD och Frida fick diagnosen ADHD när hon var 21 år gammal. Hon beskriver att det var många svar som föll på plats när hon fick diagnosen och beskriver:

Det kallas för en on/off diagnos. Så antingen är man on eller så är man off. Så utan medicin är on ofta hyperfokus för att man har för lite dopamin vilket gör att man har koncentrationssvårigheter [...] men det blir man väldigt trött av och bara helt slut och då går man på off.

Frida berättar att hon numera går på medicin och hon har hittat en mer jämn nivå vilket gör att hon inte behöver använda all sin energi åt att koncentrera sig. Frida berättar att hon med hjälp av hyperfokus kan rikta sin energi, och beskriver det mer bestämt som att rikta energin till en stråle. Hon berättar att hon kan se på sig själv utifrån och inifrån samtidigt och märker därför direkt om hon inte når ut eller har blivit för otydlig: ”Berätta text, berätta text. Mena det. Var äkta framförallt. Jag tror man kan göra vad som helst i vilken genre som helst bara man är äkta i det man gör.”

Frida hävdar även att hon på grund av sin ADHD har en extrem inlevelseförmåga, och att hon med åren har lärt sig att hitta en professionell relation till texten och berättelsen. Numera kan hon känna som en ”hinna” av avstånd till rollen och texten. Tidigare gick hon in i allt ”på riktigt” vilket hon menar kunde vara otroligt påfrestande.

Om hon är riktigt trött under en föreställning kan dock hända att hon åter ”hamnar där på riktigt”.

Frida beskriver att hon använder sig av ”naturliga intuitioner och impulser”: ”Jag tror mycket på att öppna-öppna, våga hoppa, våga ge dig hän för om det händer nåt fel så är man redan förlåten för att man har gjort det fullt ut.”

6. Diskussion

I diskussionskapitlet förs först en metoddiskussion där jag diskuterar vald metod för studien. Därefter följer resultatdiskussionen i vilken forskningsfrågan baseras på resultatet av intervjustudien som redovisas i resultatkapitlet (kapitel 5) med utgångspunkt från den teoretiska bakgrunden (kapitel 3). Jag kommer i resultatdiskussionen ta upp aspekter i resultatkapitlet och ställa dessa i relation till litteraturen i teorikapitlet.

6.1. Metoddiskussion

Med utgångspunkt från min forskningsfråga valde jag således att göra en kvalitativ intervjustudie med fyra musikalartister.

Jag anser att det var ett väl avvägt antal informanter och att dessa gav en relevant bild av hur en musikalartist går tillväga under den enskilda instuderingsprocessen.

Fördelen med att spela in intervjuerna var att det gav möjlighet för mig att lyssna på informanternas svar istället för att anteckna. I och med att jag spelade in intervjuerna kunde jag vara säker på vad alla informanter sagt under intervjuerna och också återge exakta citat i resultatkapitlet.

Jag transkriberade hela intervjuerna, eftersom detta underlättade en rimlig analys av resultatet. Därmed hade jag heller inte heller i förväg bedömt vad som var av vikt. Transkriptionen innebar en fördel eftersom jag under analysen kunde återgå till denna och finna nya sammanhang.

6.2. Resultatdiskussion

Mina informanter har en rik kunskapsmässig grund inom sång, dans och teater. Detta har givit studien ett mångsidigt och detaljrikt resultatkapitel. Jag anser att redan resultatkapitlet i sig kan användas som guide och inspirationskälla för intresserade sångare och pedagoger.

När jag ser tillbaka på resultatkapitlet kan jag inte undgå att undra om informanternas deltagande i studien även har inneburit att deras medvetenhet om sina

instuderingsprocesser har höjts. Kanske har denna reflektion gett en positiv effekt även för dem?

6.2.1. Uppvärmning

Hur mycket tid informanterna lägger på att värma upp rösten före repetition och föreställning varierar. Gemensamt för alla informanter är att de tycker och känner att det är viktigt att vara varm i kroppen och rösten för att vara förberedda för repetition och föreställning. Det liknar det som Zangger Borch (2005) beskriver om att ta hand om sin röst genom att värma upp röst och kropp.

Alla informanter beskriver att de i uppvärmningsmomentet börjar med att värma upp kroppen för att sedan gå över till att värma upp rösten. Att värma upp kroppen som en del av momentet röstuppvärmning tas upp av Kristersson (1999). Han ger förslag på flertalet övningar som berör kroppen till skillnad mot Moberg och Ugglå (1984) som inte tar upp kroppens aktiva uppvärmning utan istället talar om avspänningsövningar. Moberg och Ugglå (1984) skiljer sig således från Sadolin (2009) som även hon presenterar övningar som stärker musklerna i kroppen samt att man kan lära sig att känna efter och spänna av de muskler som har för hög spänning.

Kristerssons (1999) övning som han kallar för ”Röstuppvärmning” startar i talröst och går sedan över till sångröst vilken påminner om Jonas tillvägagångssätt att ibland ”tala igång” sig för att värma upp rösten till sånglig handling. Kanske är detta något man bör ta i beaktande och utnyttja genom att spendera en del av sångundervisningen ”talande”.

Flertalet av informanterna beskriver uppvärmningen som en viktig del av att kunna lita på sin röst, och därmed kunna vara fria i sitt uttryck. Jag känner igen känslan och det här är nånting som jag tycker är viktigt. Förarbete i form av uppvärmning innebär att man kan lägga mer fokus på sången och att förmedla sin rolls känsla i både röst och kropp.

Sadolins (2009) tankar om att en sångare bör vara medveten om vad denne behöver i sin uppvärmning beskriver varje informant sitt egna sätt att värma upp. Detta påminner om Johan som beskriver att det är skönt att ha hittat en uppvärmningsform som passar just honom.

Alla informanter beskriver sitt tillvägagångssätt i uppvärmningen på ett tydligt och medvetet sätt och reflekterar medvetet över sina respektive sätt att arbeta.

6.2.2. Sångtekniken

Gemensamt för informanterna var att de inte tycktes vana vid att beskriva hur de arbetade tekniskt. Kanske beror detta på att då det för dem som musikalartister ofta handlar om att de intuitivt vill få fram rätt sound/ljud. Det påminner om det som Stritch (2001) påpekar i sitt uttalande om att hon fokuserar på berättandet och inte på hur hon sjunger. Att de är ovana vid att beskriva sin teknik beror kanske, paradoxalt nog, på att de har en god teknisk grund och därför kan utföra sina konstnärliga val på ett skonsamt och självklart sätt. Genom detta kan de koncentrera sig på sin tolkning och sitt uttryck istället för att fundera på hur de ska bära sig åt rent sångtekniskt.

Flera av informanterna nämner att de strävar mot att använda en sångklang som ligger nära talet. Emelie använder sig av sin mixröst när hon sjunger med anledning av att komma nära talrösten och Jonas konstaterar att han sjunger i sin talröst när han sjunger musikal.

Flera av informanterna talar om vikten av sångteknik vilket belyser Sadolins (2006) beskrivning av sångteknik kontra uttryck. Sadolin (2006) anser att det är viktigt att använda sin sångteknik för att uttrycka sin konstnärliga tolkning.

Jonas betonar vikten av att förmedla texten tydligt och att avsluta alla ord ordentligt i likhet med Kayes (2004) tankar om artikulation och tydlighet i musikalsång, att texten går före musiken. Kanske är det just detta som är nyckeln till att utveckla sin sång förbi orden? Att lägga vikt vid att alla bokstävers betydelse i orden och texten man sjunger. Att medvetandegöra uttalet och inte glömma att genomarbete och hålla fokus från start till mål, ord för ord – bokstav för bokstav.

Frida berättar att det är hennes tolkning och känslor som styr hur hon sjunger. Hon använder sig av sin intuition. Detta påminner om Hemsleys (1998) tankar om impuls och intention. Att innehållet i texten styr och leder det sångtekniska framförandet.

Informanternas sätt att lösa sångtekniska problem som uppstår skilde sig åt. Jonas och Emelie beskrev att de känner att de har fått verktyg via sin utbildning till att lösa problem som uppstår på egen hand. Två av informanterna tog hjälp av sångpedagoger. Johan instuderar oftast med sångpedagog från början och Frida tar hjälp av sångpedagog för att undvika skador.

Trots att dem inte är verksamma i en klassisk sångstil liknar deras förållningssätt i mångt fall Hemsleys (1998). Frida understryker exempelvis att hon utgår från känslan när hon sjunger och många understryker vikten av att förmedla sångens innehåll genom en teknik som är grundad i textens innehåll.

6.2.3. Sångtexten

Gemensamt för informanterna är att alla på något sätt gör en tolkning av texten. Informanterna beskriver vikten av tolkning, att ta reda på vad texten handlar om, i likhet med Sadolins (2006) beskrivning av att göra medvetna konstnärliga tolkningsval. Detta förutsätter att man har utarbetat en metod för att göra detta och att man därigenom är medveten om hur man ska gå tillväga för att tolka en text. Att man är medveten om hur man ska gå tillväga för att tolka en text. Hemsley (1998) anser också att sångarens uppgift är att tolka texten mening, och understryker behovet av tolkning och analys under instuderingsprocessen.

Alla fyra informanterna har genom sin instudering och tolkning hittat en jämnvikt mellan ord och musik, något som påminner om Kayes (2004) beskrivning av tolkningsarbetet.

Både Jonas och Frida nämner möjligheten att vara med och påverka textmässigt när en översättning inte känns korrekt. Att musikalartisterna i nyöversättningar kan vara med och påverka sångtexterna var ny information för mig.

När det gäller musikalsång är sångtexterna en del av dialogen, vilket påminner om Brooks (1987) tankar om att dialogen är pjäsens essens. Kayes (2004) tar upp att texten i musikalsånger har dramatisk betydelse och för handlingen framåt. Båda anknyter således

till hur Jonas jämför musikalsångarens textarbetet med skådespelares arbete med monologer.

Frida börjar med att göra en karaktärsanalys och utgår från en stencil med frågor som hjälper henne att komma fram till vilka förutsättningar rollkaraktären har att utgå ifrån. Frågorna som Frida utgår från liknar de fyra frågor som Hemsleys (1998) tar upp och ser som som meningsfulla frågor i tolkningsarbetet. Det finns en likhet mellan Hemsleys (1998) frågor och Kayes (2004) frågor, de så kallade "the 5 W's". Sadolin (2006) tar också upp frågor som ett komplement och hjälpmedel.

Emelie läser igenom sångtexten i sin helhet och tar sen ut nyckelord i sitt tolkningsarbete. Detta påminner om Sadolins (2006) användande av undertexter, ord som inte syns.

Kayes (2004) lanserar begreppet "sångkarta", som innebär att detaljerat och precist anteckna teknik och känsla i noter och sångtext. Detta påminner om informanternas sätt att anteckna, och även om själva vikten av att anteckna under instuderingsprocessen. Frida, Emelie och Jonas antecknar i både manus och noter medan Johan antecknar endast i noterna. Den gemensamma nämnaren är att alla antecknar utefter sitt eget behov och metod.

Att lära sig sångtexten utantill är en nödvändighet för informanterna eftersom slutmålet för deras instuderingsprocesser är en professionell föreställning. Informanternas tillvägagångssätt och strategier att lära sig sångtexterna utantill skiljer sig från person till person. Det är också skillnad på hur de upplever sig behöva en strategi att lära sig utantill eller inte. Jonas, Emelie och Frida beskriver alla att de inte reflekterat mycket över hur de lär sig sångtexterna och att detta kommer av sig själv. Johans tillvägagångssätt är att arbeta sig framåt textrad för textrad och beskriver därmed ett mer systematiskt tillvägagångssätt.

6.2.4. Musikinstudering

För att lära sig melodin till sångerna använder alla fyra informanterna noter och ljudinspelningar. Det som skiljer dem åt är hur de individuellt använder sig av dessa

material och hur de kombinerar lyssningen med text och noter. Moberg och Ugglas (1984) sätt att dela in instuderingen i tre steg med början av genomgång av texten, därefter rytmen och till sist melodin, skiljer sig från hur informanterna berättar att de lär sig melodin. Ett gemensamt tillvägagångssätt som alla informanterna har är att istället lyssna på inspelat på inspelat material i början av instuderingen. Detta betyder att de redan från början tar del av text, rytm och melodi på samma gång.

Frida belyser komplexiteten med att lyssna på inspelat material och förtydligar att hon försöker att inte lyssna för mycket för att inte bli lockad att ta efter sångaren på inspelningen. Jag tror att det är viktigt att påminna sig själv om varför man lyssnar på inspelningen och komma ihåg att inte lyssna för mycket utan bara som en introduktion till musiken. Det är ju ens egen analys och tolkning som ska ge en vägledning i hur man ska framföra sången.

Alla informanter använder piano under instuderingsprocessen. Frida beskriver att hon vill se noterna och spela igenom det på piano för att bekräfta att hon kan melodin och Emelie använder piano som ett komplement till lyssningen. Johan tar hjälp av piano om han är osäker på melodin och Jonas tar hjälp av piano om det finns ackordanalys. Detta tyder på att pianot är ett viktigt arbetsinstrument under instuderingsprocessen.

Johan belyser vikten av att vara medveten om att även en liten sånginsats har påverkan på helheten och att man därför måste vara medveten om vad man vill förmedla. Detta påminner om Järvefelts (1990) uttalande att även en liten insats är viktig för helheten.

6.2.5. Musikalartistens konstnärliga uttrycksmedel

I intervjufrågan ”Vilka redskap har du som musikalartist för att förmedla ditt uttryck till publiken” menade jag med ordet ”uttryck” förmedlandet av tankar, känslor, bilder och viljor till publiken. Detta belyser komplexiteten i det abstrakt konstnärliga kontra det sakligt vetenskapliga. Brooks (1969) tankar om att få publiken att känna sig delaktig påminner om Johans beskrivning av att vilja förmedla innehållet till publiken, något som ger en inblick i hur Johan inkluderar i sin reflektion kring sin instudering.

6.3. Slutsatser i ett lärandeperspektiv

Studiens kartläggning ger tydliga exempel på hur man går tillväga i en instuderingsprocess och bidrar på så vis till både konstnärlig och pedagogisk kunskapsbildning. De slutsatser man kan dra av undersökningen har därför bäring både på sceniskt musikaliskt arbete och undervisning.

Min studie visar att den motsättning som man ibland kan stöta på mellan konstnärliga och pedagogiska perspektiv är konstruerad. Artisternas konstnärliga arbete är direkt förknippat med en rad lärandemoment. Musikalartisten läser historia för att göra en trovärdig rolltolkning, lär sig ny musik och memorerar ny text och integrerar flera kunskapsformer med varandra.

Som sånglärare kan jag genom denna undersökning stimuleras till att använda kunskaper från snart sagt varje moment i musikalartistens process. Vikten av uppvärmning betonas av samtliga informanter, och om detta tycks vara så viktig för dem är det rimligt att det även är viktigt för elever i exempelvis kommunala musikskolan att stimuleras till noggrannhet i detta avseende. Jag tror alltså att det är viktigt att elever lär känna sin kropp så att rätt muskler används med rätt anspänning.

När det gäller sångtekniken är det påtagligt att artisterna använder sig av skonsamma tekniker, något som understryker vikten av ett medvetet rösthygieniskt arbete också med elever på exempelvis grundskolan. Att många av musikalartisterna utgår från texten och talet när sångteknik kommer på tal är också tänkvärt, man borde kunna arbeta mera medvetet med barn och ungdomars talröstär även i skolan.

När det gäller tolkningsarbetet ger informanterna en sånglärare stimulans till flera möjliga arbetssätt. Jag tror att det är en fördel att ha frågor som hjälpmedel under tolkningsarbetet. En oerfaren pedagog kan bli hjälpt av att ha en tydlig utgångspunkt exempelvis i form av den stencil som Frida använder. En mera erfaren pedagog påminns av artisterna om att vara grundlig i sitt tolkningsarbete både när det gäller musik och text. Man kan likna tolkningsarbetet vid ett detektivarbete där det handlar om lösa problem och att finna meningar bakom ord och toner för att sedan presentera dessa fynd för publiken.

När det gäller texter har en sångpedagog kanske inte samma möjlighet att påverka sångtexter inom musikalgenren eftersom man i utbildningssammanhang i huvudsak inte arbetar med nyöversättningar, utan det färdigöversatta och publicerade text/notmaterialet. Visst kan man göra om och skapa sina egna sångtexter om man vill, men jag anser att det i regel finns föga utrymme för detta. Texten i en musikalsång för ofta handlingen framåt och eftersom sångtexten har en dramatisk betydelse kan en ändring av sångtexten innebära att man i allt för hög grad avviker från musikalens grundläggande handling och budskap.

När det gäller mina informanternas tillvägagångssätt för att lära sig sångtext utantill kan man som sångpedagog mycket väl stimuleras till att pröva och använda dessa olika förhållningssätt. Enligt min mening är det allt för sällan som sångelever på exempelvis kulturskolan har medvetna strategier för att lära sig en sångtext utantill.

Fridas sätt att använda överstrykningspenna tror jag är ett bra hjälpmedel för att se vad man har att jobba med i texten. Man får snabbt en överblick och en uppfattning om hur mycket man själv är med och det blir väldigt överskådligt och visuellt tydligt. Jag tror att detta kan vara en bra metod även för oerfarna sångare.

Att lära sig en sång utifrån inspelningar innebär både för- och nackdelar. Fördelen är att man får en känsla av låtens melodi och dess karaktär, nackdelen kan vara att man medvetet eller omedvetet härmar det man hör.

Alla understryker vikten av att ta sin uppgift på allvar även om den framstår som mindre viktig. Som sånglärare känns det för mig viktigt att förmedla denna attityd till mina elever: att man tar sin insats, och därmed sitt arbete, på allvar oavsett om det har hög eller låg status.

6.4. Vidare forskning och tillämpning

Jag har inte har följt mina informanter i deras instudering utan det är deras berättelser som ligger till grund för denna studie. Det hade därför varit intressant att göra en studie baserad på observationer. En intressant fortsättning hade även varit att fokusera på en roll i en uppsättning och titta närmare på hur flera personer som har spelat rollen har gått

tillväga i sin instuderingsprocess. För att få ett större urval hade det varit intressant att göra en enkätstudie där man har fasta svarsalternativ. Det hade även varit intressant att se närmare på huruvida notläsningen är ett behov för en musikalartist och hur det i så fall eventuellt främjar instuderingen.

7. Källförteckning

7.1. Litteratur

- Brook, P. (1969). *Den tomma spelplatsen*. Stockholm, PAN/Norstedts. (Originalarbete publicerat 1968). Översättning: Anita Dahl och Leif Zern.
- Brook, P. (1987). *The Shifting Point: 1946-1987*. New York, Theatre communications group.
- Caplin, T. (2000). *På slaget!* Stockholm, SK-Gehrmans musikförlag AB. (Originalarbete publicerat 1997). Översättning: Maria Kedvall och Kjell-Åke Hamrén.
- Carlén, L., Haking Raaby, I., Kristersson, S. & Larsson-Myrsten, E. (1999). *Fyra sångpedagoger – röstutveckling för alla sångintresserade*. Stockholm, Gehrmans Musikförlag.
- Hemsley, T. (1998). *Singing & Imagination – A human approach to a great musical tradition*. New York, Oxford University Press Inc.
- Järvefelt, G. (1990). *Opera. Regi. Ett sökande efter människan*. Stockholm, Bonnier Fakta Bokförlag AB.
- Kayes, G., & Sanderson, A. (Red.). (2004). *Singing and the actor*. (2nd ed.). Thetford, Norfolk: Caligraving limited.
- Luckhurst, M., & Veltman, C (Red.). (2001). *On acting. Interviews With Actors*. New York, Allworth Press.
- Moberg, U & Ugglå, M. (1984). *Sång för envar*. Stockholm, Edition Reimers.
- Patel, R & Davidson, B. (1998). *Forskningsmetodikens grunder – Att planera, genomföra och rapportera en undersökning*. Lund, Studentlitteratur.
- Patel, R & Davidsson, B. (2011). *Forskningsmetodikens grunder – Att planera, genomföra och rapportera en undersökning* (4:1. Uppl.). Lund, Studentlitteratur.
- Sadolin, C. (2006). *Komplett sångteknik*. Köpenhamn, CVI Publications ApS.
- Sadolin, C. (2009). *Komplett sångteknik*. (2. Uppl.) Stockholm, Gehrmans Musikförlag. Översättning: Ingrid Östergren.
- Tykesson, A. (2009). *Musik som handling – Verksanalys, interpretation och musikalisk gestaltning*. Filosofie doktorsavhandling, Göteborgs universitet, konstnärliga fakulteten.

Zangger Borch, D. (2005). *Stora sångguiden – vägen till din ultimata sångröst*. Stockholm, Notfabriken Music Publishing AB.

7.2. Internetkällor

¹ instudering. <http://www.ne.se/sve/instudering>, Nationalencyklopedin, hämtad 2011-11-28.

² interpretation. <http://www.ne.se/lang/interpretation>, Nationalencyklopedin, hämtad 2011-11-08.

Bilagor

Intervjufrågor

1. Kan du berätta lite kortfattat om dig själv? Ålder, utbildning, sysselsättning.
2. Hur länge har du tagit sånglektioner?
3. När började du att sjunga musikallåtar?
4. Hur skulle du beskriva den sångteknik du använder inom genren musikal?
5. Hur arbetar du med att värma upp rösten före repetition och föreställning?
6. Hur började du ditt instuderingsarbete för din roll i ”Spring Awakening”?
7. När i processen började du jobba med sångtexten?
8. Hur gick du tillväga när du analyserade sångtexterna?
9. Hur och var antecknar du när du analyserar en sångtext? (Använder du dig av fonetisk skrift till detta?)
10. Hur gick du tillväga för att lära dig sångtexterna utantill?
11. Hur gick du tillväga när du lärde dig melodin till sångerna?
12. Hur går du tillväga för att lösa sångtekniska problemområden i instuderingsprocessen? (Tar du hjälp av en sångpedagog?)
13. Vilka redskap har du som musikalartist för att förmedla ditt uttryck till publiken?