



LUNDS UNIVERSITET

Musikhögskolan i Malmö

Reflekterande del av examensarbete, 15 högskolepoäng, för uppnående av konstnärlig kandidatexamen i musik, klassisk sång.

Elin Eriksson

Vårterminen 2020

***Musikerns involvering i tonsättarens kreativa
skrivandeprocess***

***En sångares upplevda skillnader i instudering och interpretation mellan två
nyskrivna verk***

Handledare: Ann-Sofi Härstedt

Musikerns involvering i tonsättarens kreativa skrivandeprocess

- En sångares upplevda skillnader i instudering och interpretation mellan två nyskrivna verk

Sammanfattning

Syfte: Syftet med arbetet var att undersöka hur jag som sångare upplever instudering och interpretation av två nyskrivna stycken beroende på hur involverad jag är i tonsättarens skrivandeprocess. Hur påverkas min instudering och interpretation av min involvering i tonsättarens kreativa process, och vilka skillnader upplever jag i förhållande till min egen inblandning i styckets uppkomst?

Metod: Två nyskrivna stycken användes för att genomföra arbetet. Båda styckena skrevs till mig, men vid det ena hade jag och tonsättaren endast en kort initial kontakt och sågs inte förrän stycket var färdigkomponerat och vid det andra träffades jag och tonsättaren kontinuerligt under skrivprocessen för att arbeta fram stycket tillsammans.

Resultat: Skillnad upplevdes både vad gäller instudering och interpretation. Vad som verkligen skilde arbetssätten åt var möjligheten att påpeka om något inte passade mig, röstligt och textligt. Detta fanns det utrymme för gällande stycket där jag och tonsättaren hade kontinuerlig kontakt, men inte gällande det andra stycket.

Slutsats: Det är lärorikt att som sångerska få jobba nära en tonsättare. Båda arbetssätten bidrog till att både försvåra och förenkla de två faktorerna instudering och interpretation.

Nyckelord: nyskriven musik, samtida musik, instudering, interpretation, samarbete, klassisk sångare, tonsättare

The musician's involvement in a composer's creative writing process

- A singer's differing experiences of studying and interpreting two newly written pieces

Abstract

Aim: The aim of this study was to examine how I as a singer experience the studies and interpretation of two newly written pieces depending on how involved I am in the composer's process of writing. How does my involvement in the composer's creative process affect my studying and interpretation and what differences do I experience in relation to my own involvement in the making of the piece?

Method: Two newly written pieces were used to implement this study. Both pieces were written for me. I only had a brief initial contact with the composer of the first piece and we did not meet again until the piece was completed. I and the composer of the second piece met continuously in order to create the piece together.

Results: A difference was noticed both regarding studying and interpretation. What really distinguished between the two work methods was the possibility to point out things that did not fit my voice or the text. This I could do in the work with the piece where I and the composer had a continuous contact, but not with the other piece.

Conclusion: As a singer it is educational to collaborate with a composer. Both work methods contributed to make the process of studying and interpretation more difficult as well as easier.

Key words: newly written music, contemporary music, studying, interpretation, cooperation, classical singer, composer

1. Inledning	1
1.1 Bakgrund	1
1.1.1 Samtida musik.....	2
1.1.2 Instudering av samtida musik	2
1.1.3 Interpretation.....	4
1.1.4 Ulrika Emanuelsson.....	4
1.1.5 Thomas Blum.....	4
1.2 Syfte	5
1.3 Forskningsfrågor	5
2. Källor	5
2.1 Noter	5
2.2 Intervjuer	5
2.3. Artiklar och böcker	5
3. Metod	5
3.1 Spöket på Canterville	5
3.2. Den sovande flickan	7
4. Resultat	9
4.1 Instudering	9
4.1.1 <i>Spöket på Canterville</i>	9
4.1.2 <i>Den sovande flickan</i>	9
4.2. Interpretation	10
4.2.1 <i>Spöket på Canterville</i>	10
4.2.2 <i>Den sovande flickan</i>	11
5. Diskussion	12
6. Slutsats	13
6.1 Framtida undersökningar	13
7. Tack	14
8. Referenser	15

1. Inledning

Mitt intresse för samtida musik har följt mig ett par år. Allt startade med att jag introducerades för stycket *Why Do They Shut Me Out of Heaven* av Aaron Copland, ur *Twelve Poems of Emily Dickinson*. Stycket var ju inte på något sätt nyskrivet, men från att nästan uteslutande sjungit musik som skrevs av Händel, Mozart och Schubert under 1600-, 1700-, och 1800-talet kändes ett stycke från mitten av 1900-talet som något väldigt nytt och modernt. Både stycket och Copland som tonsättare var helt nya för mig och det gav mig mersmak. Att studera in något som jag inte redan hade förutfattade meningar om öppnade upp för helt nya sätt att ta mig an musiken. När jag sedan fick möjlighet att framföra detta stycke på en konsert växte intresset ännu mer. Även många i publiken saknade kunskap om Copland och hans musik, precis som jag gjort tills alldeles nyligen. I detta fick jag vara den som öppnade upp okända dörrar och gav publiken något, för många, helt nytt. Känslan av att låta en publik höra något för första gången var en alldeles speciell upplevelse. Jag var en del i spridandet av nya musikaliska upplevelser. Jag var en del i att ge ny musik ett fysiskt utförande. Vidare kom jag i kontakt med samtida och till och med beställd musik vid ett par tillfällen i den kör jag då sjöng i. Känslan av att uruppföra något lyfte känslan av nyskriven musik till ytterligare en nivå. Nu var det utan tvekan något helt nytt. Jag gav publiken något de aldrig hört förut. Min version av dessa verk kom att vara publikens allra första referens till denna musik. Ur detta började mitt intresse för att utforska riktigt nyskriven musik och inte bara musik som var ny endast för mig att växa mer och mer.

1.1 Bakgrund

Sångerskan och musikprofessorn Sharon Mabry beskriver i sin bok *The Performing Life – A Singer's Guide to Survival* hur hon, precis som jag, gjort en resa från den klassiska repertoaren till den samtida musiken. Hennes musikaliska bana började med studier av italienska sånger, engelsk folkmusik, musikal, tyska lieder, franska romanser och ett par lättare arior. Som pianist kom hon i kontakt med Bartóks, Khachaturians och Ravels mer moderna tongångar och efter det insåg hon att det var den moderna och samtida musiken som var hennes gebit. Tyvärr fick hennes intresse sig en törn efter att en sånglärare avfärdat musiken hon tog med sig till sånglektionerna genom att säga: ”Det finns ingen musik efter Brahms.” Istället tog hon saken i egna händer och studerade själv in den samtida musiken och till slut hittade hon turligt nog en annan pedagog som bejakade hennes intresse. Vidare fortsatte hon sin sångliga resa inom flera olika stilperioder men med ett fokus på 1900-talet (Mabry, 2012).

I Mabry (2002) har författaren beskrivit att det är lätt att dra all samtida musik över en kam och säga att det är onödigt svårt, konstigt och att vi inte gillar det, när det egentligen handlar om att vi har för dålig kunskap kring musiken. Detta generaliserande skulle vi aldrig göra med exempelvis hela 1700-talet, så varför göra det med ett annat sekel av musik? Musiken från 1900-talet bjuder på en stor mångfald gällande både genre, känsla och interpretation där nästan vilken sångare som helst skulle kunna hitta något de tycker om. Publiken är också som ett smörgårdsbord av tycke och smak. Vi som artister ska tillgodose alla behov och samtidigt öppna upp ögonen för något publiken inte visste att de tyckte om. Det gör vi genom att

erbjuda en uppsjö av stilar, emotioner och sångsätt. Förändring är nödvändigtvis inget negativt (Mabry, 2002).

Vidare visar Mabry (2002) på flera olika sätt att sprida den samtida musiken till en bredare publik. Ett exempel som hon tar upp är samarbeten med tonsättare. Tonsättaren kan gärna medverka under själva konserttillfället för att själv kunna beskriva för publiken vad de ska få höra. Uppmuntra publiken att ställa frågor, låt dem få se noterna eller bekanta sig med instrumenten som ska spela, då det kan vara instrument publiken aldrig tidigare sett. Musiken kan också göras mer lättillgänglig genom att använda audiovisuell teknik för att projicera text och noter så publiken kan följa med under styckets gång. Ett annat tillvägagångssätt för att göra samtida musik lättare för publiken att ta till sig är att variera konsertens program. Låt ett samtida stycke med udda klanger, nya vokala tekniker eller elektroakustiska element vara i konsertens centrum men omringa stycket med mer traditionell och känd musik (Mabry, 2002).

Eftersom jag är klassisk sångare kommer jag genomgående i detta arbete att hänvisa till konstmusik när jag nämner termen musik, om inte annat anges. Mina tankar kommer från en sångares perspektiv och vidare kommer således samtliga tankar kring instudering och interpretation gälla sångare.

1.1.1 Samtida musik

Mabry (2002) beskriver hur 1900-talstonsättare befinner sig inom ett brett spektrum. Vissa involverade udda rytmiska strukturer och krångliga melodier medan andra använde sig av matematiska koncept, dissonanser, teatrala aspekter och okända notationsenheter. Alla dessa faktorer har bidragit till ökade svårigheter för sångarna. Genom att bli bättre på att bemästra sitt omfång, sin flexibilitet och uthållighet samt få en ökad kunskap kring diktning och gehör kan vi som sångare få en lättare ingång i den samtida musiken (Mabry, 2002).

Samtida musik beskrivs även hos Cherrier & Perlove (1998). Den samtida musiken skiljer sig från den traditionella klassiska musiken då den är mer explosiv och teatral. Den har ett uttryck som kommunicerar på ett annat språk. Ett särdrag för en stor del av samtida musik är ”extended techniques”. Kvartstoner och multifonik, vilket i sång kan innebära övertonssång eller kombinationen av att samtidigt humma och vissla, är exempel på ”extended techniques” (Cherrier & Perlove, 1998).

1.1.2 Instudering av samtida musik

Att ta sig an ett helt nytt stycke kan på många sätt vara svårare än när det gäller ett äldre och kanske även känt stycke. Det finns inga referenser att utgå från eller jämföra sin egen tolkning med. Av samma anledning kan det å andra sidan även vara mycket enklare att ta sig an ett helt nytt stycke. Det finns inga referenser att jämföra sig med eller försöka leva upp till.

Cherrier & Perlove (1998) menar att den samtida musikens uttryck nödvändigtvis inte måste läras ut via undervisning utan är fullt möjligt att lära sig på egen hand genom att kasta sig in i musiken och dess ”extended techniques”. Även om musiken relativt lätt kan studeras in ligger det svåra i att förstå kontexten av det nya språket. Melodin är ofta inte så tydligt framträdande, är inte alltid tonal, innehåller nya sorters ljud och förvånande intervall. För att verkligen förstå en viss typ av samtida musik behöver vi omvärdera vårt vanligtvis traditionella sätt att tänka kring våra klassiska instrument. Detta medför också svårigheter då

det kan vara vanskligt att snabbt byta mellan de nya teknikerna och de gamla mer traditionella. Ytterligare en svårighet är kompositörers olika notationssätt. I samtida musik används ofta symboler i notskriften för att få fram ett visst ljud. Dessa symboler är långt ifrån universella, även om det är vedertagna uttryck så som exempelvis kvartstoner eller ”slaps”. Det kan därför vara svårt att veta exakt vad kompositören vill få fram (Cherrier & Perlove, 1998). Termen ”slap” är ett engelskt uttryck som ursprungligen kommer från jazzen. Kontrabasisten slog med handflatan mot instrumentets greppbräda, både för att markera rytmen men också för att skapa ett nytt sound. Denna teknik har sedan spridit sig vidare till andra genrer så som den samtida konstmusiken (Svenska akademins ordbok, 1976). Instudering av samtida musik innebär att mycket av instuderingstid även sker utan att fysiskt använda sitt instrument. Genom att noga bara studera notbilden där det exempelvis kan förekomma komplexa rytmiska figurer läggs en grundläggande förståelse för stycket och det fysiska musikaliska utövandet blir enklare (Cherrier & Perlove, 1998). I min egen instudering testar jag olika arbetssätt och slits ofta mellan vad som passar mig bäst. Ibland läser jag igenom och bearbetar texten först och ibland hittar jag en inspelning som jag använder i den initiala instuderingen. Dock tror jag att jag allra oftast direkt sätter mig vid pianot där jag spelar och sjunger igenom melodin. Många rytmiska sekvenser i den mer klassiska repertoaren är inte allt för komplexa och kräver därför ingen speciell bearbetning. Även om det självklart kan förekomma både rytmiskt och tonalt svåra passager i även den klassiska repertoaren så tror jag att det är överhängande återfinns i den samtida musiken. Instuderingen utan att fysiskt använda sitt instrument som Cherrier & Perlove (1998) beskriver tror jag således kan komma väl till hands vad gäller den klassiska och tonala repertoaren, men framför allt gällande den samtida musiken. Hos delar av den samtida repertoaren finns inte heller inspelningar att tillgå, vilket också innebär att ett större eget arbete gällande att läsa ut tonerna och rytmerna, snarare än att höra dem, behöver göras. Med detta nämnt kopplar jag ofta Cherrier & Perloves (1998) beskrivning till sången och min egen instudering av samtida musik genom texten. Genom att studera ett styckes text mer ingående när det är en sång eller aria som är nyskriven eller som jag helt enkelt inte kommit i kontakt med förut, jämfört med ett stycke jag hört förut, blir den fortsatta instuderingen enklare. När det gäller samtida operaarior kan det till stor del bero på att jag inte har den bakgrundskunskap om själva operan som jag har kring äldre och mer kända operor. Jag behöver läsa på mer både om den övergripande handlingen och om arians egen text för att först förstå och sedan göra en egen tolkning. Detta tillvägagångssätt har följt mig vidare till romanser och andra stycken som inte är en del av en opera. För att skapa en förståelse för stycket måste jag fundera kring flera textliga aspekter. Är texten också nyskriven eller är den gammal? Är texten på originalspråk eller översatt, och vem har i så fall gjort översättningen/bearbetningen? Varför har tonsättaren valt just denna text? Har tonsättaren tagit hela texten eller bara fragment ur den? Vad betyder texten för mig och vad tror jag att texten har betytt för tonsättaren? Är texten viktig för tonsättaren? Alla dessa frågor anser jag vara viktiga att sätta sig in i oavsett om det är nyskriven musik eller inte, men för mig har vikten av detta onekligen ökat vid instudering av nyskriven eller för mig okänd musik.

1.1.3 Interpretation

Vad är interpretation? Enligt Svenska akademins ordbok (1933/2020) definieras interpretera som att närmare förklara, utreda, utlägga och tolka. Interpretation i musiken beskrivs i Nationalencyklopedin (2000) som de personliga och kreativa kvaliteterna i ett musikaliskt verks framförande, vilket innefattar ett händelseförlopp som börjar med musikerns instuderande av det musikaliska verket och slutar med det klingande resultatet. Genom att studera vad som inte står i notbilden kan vi få en bild av vilka praktiska och konstnärliga implikationer som ligger till grund för interpretationen. Notbilden ger oss exempelvis inte en exakt tonhöjd, särskilt inte vad gäller musik som inte framförs utefter regeln att ettstrukna a är 440 Hz. Tonplatsen är för oss given, men sällan ger notbilden oss information gällande exakt intonation. Även betydelsefulla uttrycksmedel såsom röstklang, musikalisk språkmelodi, betoningar och gester saknas ofta i notbilden. Musikern som utför interpretationen söker således efter sätt att kompensera för allt som notbilden utelämnar. Svaren till detta hittas i bakomliggande studier i bland annat formlära, kontrapunkt och läran kring utförandepraxis, men även hos musikerns egen kreativitet och fantasi. Musikern blir då en integrerad del av det musikaliska verket samtidigt som verkets integritet stärks.

1.1.4 Ulrika Emanuelsson

Ulrika Emanuelsson är utbildad tonsättare vid Musikhögskolan i Malmö. Hon har dessutom en rytmikpedagogexamen från samma skola samt har studerat sång i New York för Oren Brown och för Maria Therésa Uribe i Budapest. Under kompositionsutbildningen i Malmö studerade hon för flera stora namn så som Hans Gefors och Rolf Martinsson samt professor Luca Francesconi. Hennes kompositioner har blivit flertaligt prisbelönta, bland annat vid Sacred Music Festival i New York och Cambridge Madrigal Singers i Boston. Hon skriver framför allt musik med tyngdpunkt i det vokala, så som körmusik, men även för kammarensemble, orkester, soloverk, opera, oratorium, teater- och filmmusik (Föreningen svenska tonsättare, u.å.).

Sedan sin tonsättarexamen från musikhögskolan i Malmö 2007 har hon varit verksam som frilansande tonsättare i det egna företaget Eeka Music. Hon är även en erfaren körsångerska och är sedan 2003 dirigent för Carolinae Damkör i Lund (Föreningen svenska tonsättare, u.å.).

1.1.5 Thomas Blum

Thomas Blum är utbildad vid Musikhögskolan i Malmö. Han är förutom tonsättare även verksam som kyrkomusiker i norra Skåne (personlig kommunikation, 14 oktober 2018). Det är inte bara klassisk musik som tilltalar Thomas, men ska han välja ut sina favorittonsättare inom just den klassiska genren väljer han snabbt ut Mozart, Beethoven och Sjostakovitj. Thomas är dock inte särskilt intresserad av modern konstmusik. Han beskriver också att han lyssnade mycket på Mozart och andra klassiska kompositörer när han var liten. Redan vid sex års ålder satte han sig vid pianot hemma och började ta ut låtarna han hört på gehör. Det var alltså 1700-talsmusiken som gav honom en tidig ingång i den klassiska världen (Ed, 2009).

Thomas lista över egna kompositioner är både lång och bred. Den innehåller musik skriven för både orkester, kör, opera och kammarensemble samt även ett par solostycken (Svensk musik, u.å.).

1.2 Syfte

Detta självständiga arbete syftar till att undersöka instudering och interpretation av nyskrivna verk samt hur min instudering och interpretation påverkas av min involvering i tonsättarens kreativa process, och vilka skillnader jag upplever i förhållande till min egen inblandning i styckets uppkomst.

1.3 Forskningsfrågor

Hur påverkas instuderings- och interpretationsprocessen av ett nära samarbete med en tonsättare?

Vilka skillnader vad gäller instudering och interpretation upplever jag beroende på hur involverad jag som sångare är i tonsättarens kreativa skrivprocess?

2. Källor

2.1 Noter

Jag har använt noter till de nyskrivna verken som detta arbete behandlar samt till stycken som inspirerat antingen sångaren eller tonsättaren.

2.2 Intervjuer

När det kommer till personlig kommunikation har jag använt mig av samtal och diskussioner med Ulrika Emanuelsson inför och under skrivandet av hennes verk *Den sovande flickan* samt ett kort samtal med Thomas Blum om honom själv som tonsättare.

2.3. Artiklar och böcker

Jag har använt artiklar som behandlar instudering av samtida musik samt böckerna *The Performing Life – A Singer's Guide to Survival* (2012) och *Exploring Twentieth-Century Vocal Music: A Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire* (2002), båda skrivna av Sharon Mabry.

3. Metod

För att genomföra detta arbete valde jag att jämföra två stycken. Båda styckena är skrivna till mig eller med mig i tanken, men med helt olika förutsättningar. Det ena stycket är en aria hämtad ur den nyskrivna operan *Spöket på Canterville* av Thomas Blum (2019) och det andra är två av solosatserna ur verket *Den sovande flickan* av Ulrika Emanuelsson (2020).

3.1 Spöket på Canterville

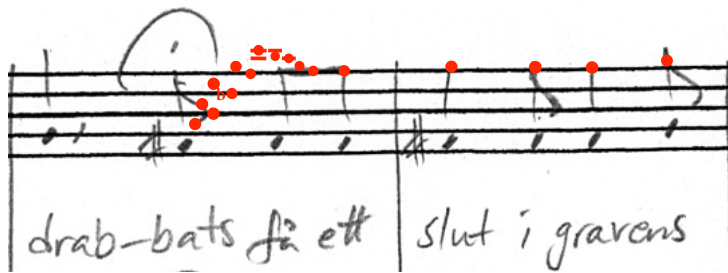
2018 fick Thomas Blum uppdraget att skriva musiken till 2019 års sommaropera i Höör. Jag hade förmånen att medverka i Höörs sommaropera 2018 och när Blum fick uppdraget att

skriva nästföljande års opera var jag redan påtänkt som den kvinnliga huvudrollen. Då Blum skulle skriva musik till mig lyssnade han både på min medverkan under 2018 års opera samt ett par inspelningar där jag sjöng andra stycken. Efter detta hade vi inte mer kontakt innan repetitionsstarten under våren året efter. I mitten av april 2019 fick jag noter på operans första akt. Strax därefter sågs vi för en första genomsjungning tillsammans med Thomas och hela ensemblen. Då Thomas berättade handlingen och spelade igenom hela akt 1 samtidigt som vi satt med noterna i handen började jag få en bild av musiken och vem Thomas är som tonsättare. Vidare skickades akt 2 ut i mitten av maj och på samma sätt som för akt 1 träffades vi alla för en genomsjungning ett par veckor senare. Thomas skriver all sin musik för hand så jag hade ingen möjlighet att få någon digital hjälp, exempelvis ljudfiler, när det gällde instuderingen av musiken.

Operans libretto är skrivet av Tord Nihlén och är en bearbetning av Oscar Wildes roman *Spöket på Canterville* (Radlovacki, 2019).

Arian jag har valt att undersöka i detta arbete ingår i akt 2. Thomas stora intresse för Mozart och 1700-talsmusiken smittar av sig till stor del i hans eget musikskapande. Det kändes därför i rätt linje att arbeta fram en kadens till arians slut. När jag presenterade mitt förslag för Thomas blev han förvånad och det märktes att det inte var något han räknat med, men jag fick positiv respons och kadensen fick stanna kvar. Jag anser att själva tanken på en kadens passade väl in i musikens stil, och då jag tidigt upptäckt att arians tessitura egentligen var för låg för mig ville jag väga upp det genom en kadens där min röst fick en chans glittra på höjden.

Arian tar plats i början av operans andra akt. Min karaktär Virginia har då precis hittat en lönnörr och kommit in i spökets gömma. Först är hon arg och irriterad på spöket för att han har spillt ut hennes målarfärger ett flertal gånger, men efter hand får hon reda på att han inte haft det lätt i varken livet eller efterlivet och hennes empati för honom växer. Hennes aria kommer som en kommentar på spökets berättelse om hur han vill bort från det limbo han är fast i och vill komma vidare in i dödens trädgård. Arians utformande i förhållande till handlingen var ytterligare en aspekt som fick mig att utvärdera användandet av en kadens. Arian var relativt stillastående gällande både rytmik eller tonhöjd och jag kände att Virginia behövde något mer för att uttrycka de känslor som hon hade i scenen. Arians slutord lyder: ”Kan den hämnd som honom drabbats få ett slut i gravens ro?” Den slutar alltså med en fråga, vilket jag tolkade som att Virginia ännu inte är säker på vad som kommer hända och kanske inte heller på vad hon själv ska göra. Jag utformade kadensen genom en tonrörelse uppåt, men för varje två steg som Virginia tog upp föll hon ett steg ned, för att tillslut nå topptonen, trestrukna c, se Figur 1. Genom att utforma kadensen på detta sätt kände jag att även musiken fick symbolisera hur hon slits mellan det goda i att hjälpa spöket, samtidigt som hon vet att han gjort så mycket ont. Förtjänar han hennes hjälp? Hon känner hans sorg och hans strävan in i den vackra trädgården som döden symboliserar, men vad händer med henne om hon hjälper honom? Efter kadensen fortsatte jag melodin i den höga oktaven. På så sätt anser jag att melodins sluttoner kopplas ihop mer med kadensen samt att känslan av ovisshet bibehålls. Inget beslutet ännu är taget.



Figur 1. Utdrag ur *Spöket på Canterville* av Thomas Blum med min egna tillagda kadens markerad med rött

Operans orkester bestod av en mindre kammarorkester uppbyggd av en stråkkvintett, flöjt, oboe, fagott, slagverk och piano. Kulturhuset Anders, där operan spelades har plats för ca 150 i publiken. Med dessa förutsättningar kände jag själv inga problem att nå ut i salen rent volymmässigt. Under föreställningen fungerade Thomas både som pianist och dirigent. Pianot var placerat på scenens vänstra sida så för att kunna se Thomas dirigera var vi sångare tvungna att vara smått vända åt vänster. Eftersom arians ackompanjemang var relativt stillastående, vilket beskrivs mer under 4.2.1 *Spöket på Canterville*, diskuterade jag med både Thomas och orkestern om det istället var enklast om de följde mig. Jag behövde även ta en andning på ett ställe vilket innebar att orkestern behövde vänta på mig, och då kändes det enklast om jag visade vägen. På så sätt blev jag fri i mina fysiska riktningar och inte lika fast i att hela tiden behöva se dirigenten, men samtidigt var jag tvungen att vara mycket tydligare i mina impulser för att underlätta för orkestermusikerna. Detta var lite svårt till en början men när jag väl kom in i känslan av att det är jag som styr och att jag måste vara otroligt tydlig i det fungerade samarbetet mellan mig och musikerna utan problem.

3.2. Den sovande flickan

För att hitta en ytterlighet som skulle gå att jämföra med Thomas Blums verk och min icke-involvering i hans kreativa skrivprocess valde jag att beställa ett verk av tonsättaren Ulrika Emanuelsson. Jag och Ulrika har känt varandra under många år och jag har även tidigare sjungit en del av hennes musik. Det innebär således att Ulrika sedan innan hade en kännedom om min röst och mina styrkor, vilket Thomas inte hade. Då jag och Ulrika redan hade en bra kontakt och lätt för att ses och diskutera kändes det självklart att samarbeta med Ulrika. Givetvis spelade även den geografiska aspekten roll. Då jag ville att vi skulle kunna ses för att diskutera styckets framkomst, från start till slut, kändes det smidigt att välja någon som jag inte bara har bra social kontakt med utan även någon som bor i samma region som jag gör. Ulrika hoppade på projektet direkt och samarbetet satte igång. Vi hade våra första möten under hösten 2019. Vi började då diskutera styckets utformning i form av medverkande instrumentalister, durata, stiluttryck och text. Vi kom snabbt överens om att vi ville att stycket skulle vara för sång och andra instrument än piano. Vår initiala tanke var att använda en mindre stråkensemble, men på grund av logistiska skäl kunde ensemblen vi kontaktade inte medverka och vi fick tänka om.

Ulrika bad mig även att skicka befintlig musik som jag själv tycker om och som skulle kunna fungera som inspiration. Vi diskuterade bland annat verket *Sequenza III, per voce femminile* av Luciano Berio (Laura Catrani, 2012). Jag var öppen för användandet av ”extended

techniques”, men samtidigt var jag tydlig med att jag ville att verket framför allt skulle vara sångligt och klinga inom den klassiska genren. Vi kom därför överens om att även om vi båda tycker att Berios stycke är intressant och extremt häftigt, skulle vårt stycke vara mer fokuserat på det klassiskt sångliga utförandet.

Vad gäller text så var jag tidigt inne på att jag ville att den antingen skulle vara på svenska, engelska eller en blandning av språken, kanske även med bitar av latin. Jag har tidigare sjungit Ulrikas stycke *Människa*, vilket är ett stycke för damkör där hon blandat just engelska, svenska och latin (Emanuelsson, 2006) och fastnade snabbt för språkkombinationerna. Redan vid vårt första möte hade Ulrika med sig ett par olika diktsamlingar som jag fick ta del av. Vi fastnade båda då framför allt för texter av Solja Krapo och det var där vi gjorde vårt första avstamp. När vi sedan skulle mötas efter jul och nyår fick jag ett meddelande från Ulrika där hon skrev att hon hade gjort en helomvändning med texten. Även om jag har stor tillit till Ulrika så måste jag erkänna att jag blev lite nervös. Allt som vi än så länge jobbat fram, skulle det bara kasseras? Hur skulle vi hinna klart när det kom en helomvändning i ett så här sent skede? När vi hade vårt möte föll dock allting på plats. Texten var perfekt. Ulrika hade under julhelgen blivit kontaktad av en diktare som hon samarbetat med tidigare. Han berättade för henne att han hade kommit över en diktsamling som han var helt säker på att hon skulle tycka om. Han skickade boken och ett par dagar senare stod Ulrika med *Den sovande flickan* av Eva B Magnusson i handen.

Den sovande flickan är ett diktverk skrivet över den sanna händelsen om en flicka som i slutet av 1800-talet föll i koma och vaknade 26 år senare som en vuxen kvinna (Magnusson, 1994). Vidare höll jag och Ulrika kontakt framför allt digitalt, men vi sågs även för ytterligare två möten. Ulrika hade vid dessa tillfällen med sig exempel på både den musik hon skrivit färdigt och delar som hon bara börjat nosa på. Vi diskuterade musiken och spelade igenom det tillsammans. Vid ett tillfälle av gemensam instudering fick jag chans att påpeka att en musikalisk sekvens som Ulrika tänkt skulle sjungas ”con bocca chiusa”, det vill säga med stängd mun, inte kändes helt rätt för mig. Vi ändrade då så denna sekvens istället skulle kunna sjungas med text. Övriga justeringar som gjordes under ett möte var vilket slagverksinstrument som skulle användas i en av satserna. Ulrika hade från början tänkt använda sig av klockspel men efter att vi testat stycket med min sång och klockspelets klang insåg vi att det inte klingar som hon tänkt sig. Istället växte tanken om att använda en vibrafons klangbild fram.

Som tidigare nämnts hade ”extended techniques” varit uppe på tapeten, men vi kom fram till att det inte skulle vara verkets huvudfokus. Ulrika kom dock med förslaget att använda texten, orden och språkljuden på ett icke traditionellt klassiskt vis som ett sätt att lyfta fram känslan vi ville förmedla. Ett exempel på detta finns i sats II ”Det var på isen”. För att få fram känslan av kyla och is upprepar sångsolisten ljudet /v/ ett par gånger innan själva ordet *var* sägs. Ljudet som bildas påminner om när människor huttrar och hackar tänder, vilket ger en förstärkt känsla av kylan som texten belyser. Denna teknik återkommer vid ytterligare ett par tillfällen i satsen. Genom att upprepa uttryckssättet kommer det att befästa hos publiken och ge dem möjlighet att hinna uppfatta att det är ett medvetet stilistiskt val.



Figur 2. Utdrag ur satsen *Det var på isen* ur *Den sovande flickan* av Ulrika Emanuelsson

4. Resultat

4.1 Instudering

4.1.1 *Spöket på Canterville*

Instuderingen till arian ur detta verk gjordes framför allt på egen hand. Som nämnts under avsnittet Metod fick vi en genomgång av hela operan när de två akterna skickades ut. Trots att Thomas skriver all sin musik för hand hade han lagt tid på att skriva klaverutdrag till oss. Det underlättade instuderingen mycket, då jag lättare kunde spela med i harmonierna samtidigt som jag övade på min melodi. Jag fick också hjälp med instuderingen av arian under en sånglektion. Arian består i stora drag av vers – refräng – vers – refräng. I slutet av båda refrängerna förekommer en fermat vilket jag spontant kände inbjöd till en kadens. Kadensen som jag själv utformade och adderade till arian kändes som en god idé till en början, men med facit i hand är jag benägen att ändra mig. Då den övergripande tessituran för arian låg ganska lågt ville jag som sagt skapa en kadens där jag fick chans att låta min röst glittra på höjden. Detta medförde att kadensen stack ut ganska mycket, framför allt röstligt, i förhållande till resten av arian. Jag hade svårt att egalisera arian tillsammans med kadensen och kände aldrig riktigt att jag fick rätt på det. Den korta repetitionsperioden och det faktum att jag och Thomas hade väldigt lite tid att diskutera saker som denna gjorde att jag helt enkelt inte omvärderade mitt beslut. Vi hade börjat repa in arian på ett visst sätt och jag kände för mycket stress för att våga tänka om när vi redan var inne i en extremt kort repetitionsperiod.

4.1.2 *Den sovande flickan*

Då verket växte fram i form av ett samarbete mellan mig och tonsättaren levererade Ulrika musiken till mig i ett par delar i taget. Jag fick ta del av musiken både digitalt och när vi hade fysiska möten. Detta medförde att jag studerade in viss del av musiken på egen hand och viss del tillsammans med Ulrika. Genom att Ulrika fanns med under delar av min instudering fick jag en bättre bild av styckets harmonik, då Ulrika kunde spela övriga stämmor. Samtidigt var det skönt att ta egen instuderingstid med musiken, då jag fick utrymme att våga testa mig fram på egen hand. På så sätt kunde jag både diskutera tankar som kom upp direkt vid en gemensam instudering och samla mina tankar hemma på min egen kammare för att vid nästa möte ta upp dem med Ulrika. Musiken fick en chans att landa och vi utforskade flera olika musikaliska faktorer som växte fram bara på grund av att musiken diskuterades i flera omgångar.

4.2. Interpretation

4.2.1 Spöket på Canterville

Jag hade en egen grundtanke gällande interpretation av arian, men samtidigt var jag noga med att hålla ett öppet sinne inför att repetitionerna av själva operan började. Scenografin, min motspelares reaktioner och min egen karaktärs utformning skulle med stor sannolikhet påverka min interpretation. I och med att arian ingick i en opera, en scenisk föreställning, hade vi även en regissör med sin tolkning. Som tidigare nämnt var arian ganska stillastående i sin karaktär. Den är skriven i taktarten 6/8 vilket ger en gungande känsla, och med den mjuka texten om hur vacker dödens trädgård är fick jag nästan känslan av en vaggvisa. Som visas i Figur 3 hade ackompanjemanget en sextondelsrörelse som låg under melodin precis fram tills Virginias aria börjar. Sextondelarna övergår då till en klangmatta med långa raka toner. Jag ansåg att Virginias karaktär hade ett driv. Hon är nyfiken, orädd och väldigt godhjärtad. Jag ville därför jobba mycket på att arian inte skulle bli för stillastående. Trots det musikaliska långsamma gunget ville jag driva melodin framåt med hjälp av texten. Jag jobbade mycket med att driva igenom tredje och sjätte slaget i varje takt då det är lätt att fastna på dessa vilket leder till att både musik och text släpar efter. Väl på scen tycker jag att min övergripande tanke kring Virginia gick väl i hand med regissörens syn på henne. Arian framfördes på en relativt mörk scen, där jag stod långt fram på scenkanten och blickade ut i fjärran där jag skulle föreställa mig se dödens trädgård och hur vacker den var. Regin var således också lugn och stillsam och jag fick därför tänka mycket på att driva både slagen och texten framåt för att bibehålla Virginias framåtanda och upptäckarglädje.

Figur 3. Utdrag ur början av Virginias aria ur *Spöket på Canterville* av Thomas Blum

En faktor som påverkade min interpretation av arian var övriga medverkande. Det har visserligen inte med själva musiken att göra, utan snarare med de allmänna förutsättningarna för hela operan. Hörs sommaropera har en ensemble vars majoritet består av barn och ungdomar. Min skolade röst skilde sig därför mycket från övriga medverkandes röster och till en början gjorde det mig självmedveten och stundtals även osäker. Skulle det låta för säregt om jag använde min skolade röst när ingen annan lät på det sättet? Jag brottades mycket med den tanken och kände mig ambivalent i frågan. Efter konsultationer med kollegor och sånglärare kom jag dock fram till att jag inte skulle anpassa mig till en röstklang som jag inte hör hemma i. Jag var anställd i operan som professionell sångerska och det var helt i sin

ordning att vara en kontrast mot övriga röster. Efter att detta landat hos mig blev jag lugnare i min roll på scen, både i rollkaraktären och som professionell sångerska. Hade det funnits mer utrymme för att diskutera musiken på förhand tror jag att detta hade kunnat klaras upp i ett tidigare skede. Genom att fråga vad tonsättaren tänker sig, då han skrev musiken till mig, hade jag tidigare kunnat få en bild av vad han tänkt sig och därmed varit mer trygg i min egen interpretation.

4.2.2 Den sovande flickan

Texten spelade en central roll i detta verk. Både texten och sättet som Ulrika skrivit musiken bidrog till att jag interpreterade verket röstligt på ett annat sätt än jag vanligtvis gör. Jag kände att musiken inbjöd till en lättare och mer slank klang där jag också hade en större närhet till talet. Jag höll inte igen mitt vibrato på ett sätt som kändes pressat, men använde utan tvekan mindre vibrato än annars. Jag kan nästan dra paralleller till barockmusik, där vibrato snare används som ett ornament än något konstant. Ulrikas musik följer delvis beskrivningen av samtida musik som återfinns hos Cherrier & Perlove (1998). Melodin är inte alltid tonal och många av de musikaliska samspelen mellan musikerna bygger på kärva klanger och små intervall. Det var också en bidragande faktor till varför jag inte använde lika mycket vibrato i Ulrikas stycke. Med för stort vibrato hade jag riskerat att spänningen mellan två näraliggande toner försvann. Ett exempel på detta kan ses i Figur 4. Både kör och klockspel ligger på tonen gess samtidigt som jag sjunger ett g för att i nästa takt lösas upp till ett gess och därmed även lösa upp tonaliteten. Jag anser att anspänningen i detta utdrag inte hade blivit lika stark om mitt vibrato varit för stort. Efter att ha utvärderat min egen sång kom jag till slutsatsen att jag sjunger Ulrikas stycken på ett mycket annorlunda sätt än arian ur *Spöket på Canterville*. Detta kan givetvis också bero på att det ena stycket är en aria ur en opera och de andra är delar ur ett kammarmusikaliskt verk.

The image shows a musical score excerpt. It consists of several staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'ur det dju - pa'. Below it is a piano accompaniment. The piano part has a note with a wavy line above it, indicating vibrato, and a 'p' dynamic marking. The lyrics 'mor' and 'Mors,' are written below the piano part in the first and third measures respectively.

Figur 4. Utdrag ur satsen *Mors Ansikte* ur *Den sovande flickan* av Ulrika Emanuelsson

Den sovande flickan har i skrivande stund ännu varken repeterats eller uppförts i sin helhet. Jag kan därför inte redovisa för huruvida mina tankar kring min interpretation av musiken ändras när ytterligare faktorer så som klanger, musiker och berättare läggs till i den musikaliska ekvationen.

5. Diskussion

Thomas Blums verk uruppfördes vid Höörs sommaropera 2019. Vad gäller Ulrika Emanuelssons verk var den ursprungliga planen att uruppföra detta vid tillfället för min examenskonsert 15 maj 2020. På grund av omständigheterna under våren 2020 då världen drabbades av en pandemi försvårades arbetet. Planeringen inför urupförandet präglades av en osäkerhet beträffande repetitioner av stycket. Vi stod mitt i en situation där restriktioner gällande hur många personer som får vistas på samma ställe förändrades ofta och med kort framförhållning samt ovissheten i om alla medverkande skulle hålla sig friska. På grund av detta beslutade jag och Ulrika att skjuta upp urupförandet till ett senare tillfälle. Musiken skrevs färdigt enligt plan och mitt arbete med instudering och interpretation löpte på likaså, men sammansättningen av hela verket med samtliga musiker får vänta tills världsläget är mer stabilt.

Även om urupförandet av *Den sovande flickan* skjutits upp har jag under arbetets gång upplevt svårigheter rörande övriga involverade musiker. Självklart ville både jag och Ulrika att det skulle bli så bra som möjligt, och utan begränsningar hade det optimala varit att anlita proffsmusiker som medverkande. På andra sidan står dock verkligheten och påminner mig om att jag inte har ekonomiska resurser att anlita proffsmusiker eller en utbildad frilansande skådespelare som berättare. Jag har stundtals känt att det varit svårt att behöva säga nej till ett par av Ulrikas idéer. Detta är absolut inte för att det är dåliga idéer utan för att de helt enkelt känns för svåra att genomföra, både logistiskt och ekonomiskt. Hade jag fått Ulrikas färdiga verk i handen, utan gemensamma diskussioner kring upplägg och framställning, hade jag själv kunnat bestämma vilka som ska medverka. Istället har detta varit ett samarbete där diskussioner kring faktorer som dessa varit essentiella. Detta var inget jag ställdes inför gällande Thomas stycke i och med att arian var en del av en hel opera där produktionen redan var igång. Här kunde jag verkligen känna av ytterligheterna. Med Ulrikas stycke kunde jag känna mig låst i att behöva diskutera och samsas om en idé och med Thomas stycke kunde jag känna mig låst i att inte få vara en del i att diskutera idéer gällande utförande och medverkande. Finns det kanske ett gyllene mellanläge i samarbetet mellan tonsättare och musiker? Är detta mellanläge i så fall samma för både musiker och tonsättare?

Ytterligare en fråga jag ställt mig under arbetets gång är huruvida det underlättade att jag fick all musik på en gång av Thomas eller om det var enklare var att få det stötvis, som av Ulrika. Stundtals kände jag att det försvårade att få lite musik i taget av Ulrika då det gjorde att jag inte fick en ordentligt övergripande bild av hela verket. Å andra sidan hade jag mer tid på mig att få musiken att landa innan jag fick ta del av nästa sektion. Samtidigt fick jag också ta del av texten från första början, så även om musiken kom pö om pö hade jag ändå hela texten som guide. Ulrika gav mig också tidigt en skiss över verkets upplägg så jag visste vilka textdelar som skulle användas var, vilka satser jag skulle sjunga och på ett ungefär hur långa de skulle bli. I och med detta arbets sätt underlättades delar gällande min instudering och

interpretation av Ulrikas verk som jag kan tänka i annat fall bidragit till att försvåra omständigheterna kring de två faktorerna.

Som Cherrier & Perlove (1998) beskriver kan det vara svårt att förstå tonsättarens exakta intentioner med musiken då det inte finns en gemensam bank av symboler. Detta var dock inget jag märkte av. Även om Thomas stycke var nyskrivet faller det inte inom den kategori samtida musik som beskrivs hos Cherrier & Perlove (1998). Ulrikas stycke kan jag dock tycka hade ett par lätta drag av deras beskrivning i form av nya ljud och förvånande intervall samt melodin som inte alltid är helt tonal. Dock fick jag information direkt från källan, tonsättaren själv, och hade inga svårigheter att förstå vad som menades med de noterade musikaliska uttrycken. Vidare beskrivs det i artikeln att på grund av just detta är samtida musik lika beroende av den muntliga traditionen som den skriftliga. Inte heller här kan jag dra paralleller mellan artikelns beskrivning och de två styckena som undersökts i detta arbete. Dock har jag vid andra tillfällen av instudering av samtida verk stött på tonsättares egna notering, olika symboler och texthänvisningar.

6. Slutsats

Detta arbete har gett mig en bredare kunskap både allmänt kring nyskriven musik men även gällande en tonsättares arbetssätt.

Jag kan med säkerhet säga att jag har upplevt stora skillnader både vad gäller instudering och interpretation av de två tonsättarnas musik. De två olika arbetssätten har bidragit till att mitt eget arbete med instudering och interpretation både har förenklats och försvårats. Jag har upplevt svårigheter i att vara för mycket involverad, då en större involvering från min sida inneburit diskussioner för att kunna samsas om tankar och idéer. Samtidigt har jag även upplevt svårigheter i att vara för lite involverad, då det inneburit en känsla av att saker kunnat förändrats till vad jag som sångerska ansett varit det bättre. Visserligen är det svårt att jämföra exakt då det ena stycket är en aria ur en opera och det andra är ett kammarmusikaliskt verk. Det har varit otroligt intressant att få arbeta så nära en tonsättare och tillsammans skapa något, men jag måste erkänna att det stundtals varit relativt tungt och svårt. Samarbetet med Ulrika har varit spännande och fungerat bra, med vad som gjort processen stundtals haltande har helt enkelt varit vår tid och våra scheman. Det har varit svårt att få två frilansande musiker, med flera andra projekt på gång samtidigt, att prioritera vårt gemensamma verk på samma sätt, lika mycket och vid samma tidpunkter. Denna svårighet är något jag bär med mig till framtiden för att hitta nya vägar kring i kommande projekt.

6.1 Framtida undersökningar

Det hade varit intressant att göra ett liknande arbete igen, men vid det tillfället använda sig av två mer likartade verk samt låta dem produceras parallellt. På så sätt tror jag att det hade varit möjligt att få en bättre och mer korrekt jämförelse av de två musikstyckena.

Jag anser att denna typ av arbete, som uppmuntrar samarbeten mellan olika skapare och utövare av konst, är av stor vikt. Vi verksamma klassiska musiker är en del i att föra musikhistorien framåt, och vi får därför inte vara rädda för samtida eller nyskriven musik. All musik har faktiskt varit nyskriven och samtida en gång i tiden. Jag tror dock att många direkt kopplar ihop nyskriven musik med komplicerad och konstig musik, men så behöver det

absolut inte vara. Vid samarbeten med tonsättare kan du som musiker vara med och påverka mycket av verkets utformning. Vilken tonsättare skriver musik som tilltalar dig? Vilka texter skulle du vilja lyfta fram? Vilken genre är du intresserad av, eller vill lära dig mer inom? Möjligheterna är oändliga.

7. Tack

Jag vill rikta ett stort tack till tonsättarna som med sin musik bidragit till att detta arbete kunnat genomföras. Ett extra stort tack till Ulrika Emanuelsson för den fantastiska musiken, de givande diskussionerna och det goda samarbetet. Tack till min handledare Ann-Sofi Härstedt och ett stort tack till mina huvudlärare Britta Johansson och Conny Antonov som bidragit med hjälp och stöd både vad gäller utformande av detta arbete och instudering av musiken.

8. Referenser

Blum, T. (2019). *Spöket på Canterville*. [Opublicerat manuskript]

Catrani, L. [laura catrani]. (2012, 13 mars). *SEQUENZA III, Luciano Berio, Laura Catrani* [Videofil]. Hämtad från <https://www.youtube.com/watch?v=E0TTd2roL6s>

Cherrier, S., & Perlove, N. (1998). Transmission, Interpretation, Collaboration-A Performer's Perspective on the Language of Contemporary Music: An Interview with Sophie Cherrier. *Perspectives of new Music*, 36(1), 43–58. doi: 10.2307/833575

Ed. S. (2009, 27 februari). Thomas Blum: ”Inte så lätt att överleva som tonsättare”. *Helsingborgs dagblad*. Hämtad från <https://www.hd.se/2009-02-27/thomas-blum-inte-sa-latt-overleva-som-tonsaettare>

Emanuelsson, U. (2006). *Människa (Human Being)*. Albert Bonniers Förlag AB [Sweden].

Emanuelsson, U. (2020). *Den sovande flickan*. [Opublicerat manuskript]

Föreningen svenska tonsättare. (u.å.). Ulrika Emanuelsson. Hämtad 2020-03-23 från <https://fst.se/tonsattare/ulrika-emanuelsson>

Mabry, S. (2002). *Exploring Twentieth-Century Vocal Music: A Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire*. Oxford: Oxford University Press.

Mabry, S. (2012). *The Performing Life – A Singers Guide to Survival*. Lanham, Md: Scarecrow Press.

Magnusson, E. B. (1994). *Den sovande flickan*. Tollarp: Studiekamraten.

Nationalencyklopedin [NE]. (2000-). *Interpretation*. Tillgänglig: <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/interpretation>

Svenska Akademiens Ordbok [SAOB]. (1933). *Interpretation*. Tillgänglig: https://svenska.se/saob/?id=I_0881-0152.su93&pz=7

Svenska Akademiens Ordbok [SAOB]. (1976). *Slap*. Tillgänglig: https://svenska.se/saob/?id=S_06261-0165.267L&pz=7

Radlovacki, N. (2019, 22 juli) Spöket på Canterville blir nya operan. *Skånska Dagbladet*. Hämtad från <https://www.skd.se/2019/07/22/spoket-pa-canterville-blir-nya-operan/>

Svensk musik. (u.å.). Thomas Blum. Hämtad 2020-03-23 från <https://www.svenskmusik.org/sv/s%C3%B6k?person=5641&sort=new>