

# Prima la musica e prima le parole

---

först musiken och först orden

av

Julia Andersson

**Institution:** Stockholms Konstnärliga Högskola, Institutionen för Opera

**Utbildningsnivå:** Magisterexamen

**Högskolepoäng:** Arbetet motsvarar 15 hp

**Program:** Magisterprogram i opera med inriktning sång

**Termin:** VT 2020

**Handledare:** Wilhelm Carlsson, professor i musikdramatisk gestaltning

**Examinator:** Martin Hellström, lektor i musikalisk gestaltning

## Innehåll

Abstract .....	2
1. Inledning.....	3
1.1 Bakgrund .....	3
1.2 Syfte och problemställningar .....	3
1.3 Metod.....	4
1.4 Hypotes .....	4
1.5 Material och avgränsningar .....	4
1.5.1 Exempel på instuderingsmetoder .....	5
Processbeskrivning.....	7
Diskussion.....	8
Slutsats .....	9
Referenslista.....	10

## Abstract

This study examines questions about the opera singer's learning techniques. What happens when I, as a singer, only focus on the text or only on the music in the early stages of learning new material? Through interviews with other stage performers and my own experience, I developed two extreme methods of learning, one text-based and one music-based. To test them, I learned parts of two different Händel-roles, and examined how my methods changed my work in portraying the characters. I discovered the importance of joy while learning and practising, as well as pros and cons with separating the text and music from one another in such an extended part of the process.

Nyckelord: text, musik, opera, Händel, instudering, rollgestaltning

Key words: text, music, opera, Händel, role study, role preparation, learning, acting

# 1. Inledning

## 1.1 Bakgrund

Under hela min sångarutbildning och mitt sångaryrkesliv har jag funderat kring instuderingsteknik. Min uppfattning är att det är väldigt individuellt och alla verkar veta vad som fungerar bäst för dem, även om det i min erfarenhet inte ingått i utbildningen. Kanske har alla med tiden hittat sin egen metod. När jag pratar om instudering med mina sångarkollegor börjar de flesta med texten, men går på musiken relativt snabbt. En del är snabba notläsare och läser in materialet, medan andra använder gehöret mer. Vissa börjar med att lyssna på stycket, andra lyssnar inte alls. Vissa instuderare jag arbetat med genom åren förespråkar en helt mental inläring, utan att använda rösten alls förrän musiken är befäst i tanken. En del avråder helt från att lyssna på inspelningar, och andra förespråkar att lyssna mycket.

Sedan innan jag började sjunga har jag haft ett stort lingvistiskt intresse med fascination för ordens dramatik. Jag är en textfokuserad sångare som alltid börjar med dramat och orden, vilket gör att jag prioriterar texten högre än musiken i det tidiga stadiet av instuderingen. Jag har varit med om att, när jag instuderat saker musikaliskt slarvigt, tonala och tekniska fel har satt sig hårt och krävt mycket arbete för att rätta till. Kanske skulle det inte ske om jag istället började med musiken.

Men hur påverkar egentligen min instuderingsteknik hur snabbt och väl materialet fäster sig? Under de sju år jag sjungit på heltid har jag arbetat fram en instuderingsteknik som jag tycker fungerar bra, men hur blir det om jag istället testar två extrema metoder? Kanske kan jag hitta lite nya verktyg.

Det har länge diskuterats vad som är viktigast i operan - texten eller musiken, ordet eller tonen. Dilemmat har sedan 1500-talet undersökts både i musikteoretiska texter<sup>1</sup> och på scenen (t.ex. Salieris *Prima la musica e poi le parole*)<sup>2</sup>. För sångaren är det ständigt aktuellt: vad ska prioriteras när? Så jag ställde mig frågan: vad händer om jag som sångare går till extremerna i instuderingen: börjar helt med texten eller helt med musiken, och inte ens rör den andra delen av materialet förrän jag etablerat den första? Vad händer då med min rollgestaltning? I detta arbete undersöks således hur rollgestaltningen påverkas av instuderingsmetoden genom två olika metoder: en med textlig och en med musikalisk utgångspunkt.

## 1.2 Syfte och problemställningar

Syftet med arbetet är att undersöka hur instuderingen och gestaltningen påverkas av två olika instuderingsmetoder ur ett musikaliskt, sceniskt och vokalt perspektiv.

Frågeställningarna är:

- Vilka fördelar respektive nackdelar har de två instuderingsmetoderna?
- Hur fungerar det att arbeta med dessa två metoder parallellt?
- Vilken av metoderna är mest effektiv för befästa rollen?

---

<sup>1</sup> Kjellberg, Erik (red.) *Natur & Kulturs Musikhistoria*, andra utgåvan, (Stockholm: Bokförlaget Natur & Kultur, 2007), s.174–177

<sup>2</sup> Gademan, Göran: *Operahistoria*, andra tryckningen, (Vilnius: Gidlunds förlag, 2016), s. 105

### 1.3 Metod

Inledningsvis genomför jag ett antal intervjuer om olika scenkonstnärers instuderingsmetoder för att få inblick i hur andra arbetar. Med utgångspunkt i dessa intervjuer samt i egen erfarenhet utarbetar jag sedan två olika instuderingsmetoder. Dessa två instuderingsmetoder används sedan på delar av två olika roller.

Den textliga metoden innebär att texten först översätts (både ordagrant och till gångbar svenska), transkriberas fonetiskt, arbetas med ur ett vokalt och sceniskt fokus och sedan memoreras fullständigt innan den musikaliska instuderingen tar sin början. Hela pjäsen läses också igenom innan musiken läggs till.

Den musikaliska metoden börjar däremot i andra änden. Texten tas bort från notbilden och musiken studeras in, fokus läggs på harmoniken, fraseringen och intervallen samt det vokaltekniska. Istället för att sjunga på text studeras linjerna in som vokaliser. Först när musiken är memorerad görs textarbetet (översättning, fonetisk transkription), och texten läggs till i noterna.

Efter att båda styckena är fullständigt instuderade ornamenterar jag A-delarna<sup>3</sup>. Instuderingen sker parallellt under sju dagar, sedan tar jag med materialet till musikaliska och sceniska lektioner. Ariorna kommer sedan framföras vid en offentlig konsert.

### 1.4 Hypotes

Min hypotes innan instuderingsprocessen påbörjades var att det sceniskt skulle komma att bli lättare att arbeta med rollen som är instuderad enligt den textliga metoden, medan den andra rollen snabbare kommer bli trygg vokalt och musikaliskt. Vad det gäller resultatet tror jag att den textliga metoden ger ett tydligare sceniskt uttryck medan den musikaliska metoden ger en högre musikalisk och vokal kvalitet.

### 1.5 Material och avgränsningar

De två rollerna som används i projektet är två byxroller ur Händel-operor: Goffredo ur *Rinaldo* och Nerone ur *Agrippina*. Jag valde att fokusera på två arior från varje roll – deras entrérior och en till. Ur båda rollerna valde jag en längre och en kortare aria. Ur *Rinaldo* valde jag därmed "*Delle nostre fatiche.... Sovra balze scoscese e pungenti*" och "*No, no che quest' alma scontenti non da*", och ur *Agrippina* "*Col saggio tuo consiglio*" och "*Come nube che fugge dal vento*".

Jag har arbetat musikaliskt med dirigent Per Borin (professor i musikalisk gestaltning), instuderare Love Derwinger och Christine Morgan, samt sceniskt med regissör Wilhelm Carlsson (professor i musikdramatisk gestaltning), och med Giuseppina Penta för språkcoachning. Jag har också intervjuat tre scenkonstnärer om deras instuderingstekniker: Paulina Pfeiffer (operasångare), Thomas Stenborg (pianist) och Linn Johansson (skådespelare).

För att koncentrera detta arbete på den generella instuderingsmetoden har jag valt att inte skriva om ornamenteringen.

---

<sup>3</sup> Barockrior har generellt en A-B-A'-form, där A'-delen framförs med utsmyckningar (ornament).

### 1.5.1 Exempel på instuderingsmetoder

För att få en inblick i hur andras instuderingsmetoder ser ut genomförde jag tre intervjuer, och här kommer jag i stora drag redogöra för vad de berättade om sina metoder.

**Thomas Stenborg<sup>4</sup>, pianist**, börjar sitt instuderingsarbete med att få en överblick genom att långsamt spela igenom stycket och/eller lyssna på inspelningar av det (han lyssnar speciellt om stycket är med andra musiker, för att få en känsla för hur de olika instrumenten fungerar ihop). Starten med ett nytt stycke handlar för honom mycket om hur musiken känns i kroppen, vilka delar som faller sig tekniskt naturligt och vilka delar som kräver mer arbete. Han börjar från början av stycket med att dela in musiken i lagom delar och spela i ett långsamt tempo. Det handlar mycket om att disciplinera sig och bygga självförtroende i att spela långsamt och rätt, vara medveten om hur kroppen rör sig, och inte hamna i sina musikaliska intentioner för tidigt. Vid memoreringen har Thomas däremot många olika infallsvinklar. Han spelar till exempel bara bastoner och ackord, sjunger melodin och spelar utan att se på pianot eller noterna. För honom handlar memoreringen om att engagera olika delar av hjärnan, och han vet att han kan stycket när han kan visualisera notbilden, hur det låter och vilka fingrar som spelar utan att behöva sitta vid pianot. Han betonar också att hjärnan behöver tid för att befästa och processa det nya materialet, och att mycket av det händer när han vilar och sover. När han arbetar med nytt material är det viktigt att leka och utforska, att inte överbelasta sin hjärna och kropp utan se till att de mår bra under processen samt att spela upp och spela in stycket ofta, för att veta vad som fungerar och vad han måste jobba vidare på.

**Linn Johansson<sup>5</sup>, skådespelare**, börjar med att läsa hela pjäsen flera gånger för att få en känsla för pjäsen som helhet. Sedan samlar hon detaljerade fakta om världen som porträtteras och bygger upp en bas av research material. Därefter samlar hon bilder, både av konkreta och abstrakta saker i pjäsen, samt bilder utifrån undermedveten association. Hon låter inspirationen vara fri och är öppen för alla kreativa impulser. Hon samlar också all fakta om sin karaktär innan hon börjar arbeta med replikerna. Hennes textarbete är uppdelat i fem områden (Sense, Rhythm, Imagery, Structure, Sounds). Oftast börjar hon med strukturen (Structure), där hon delar in meningarna i olika typer (t.ex. *hela tankar* slutar med punkt, *idéer* är de med kommatecken). De olika typerna markerar hon sedan i kroppen (t.ex. säga repliken medan hon går och stanna när *hel tanke* slutar, och göra snabba vändningar i *idéer*). På så sätt får hon information om hur rollfiguren pratar. När Linn ska memorera kopplar hon ihop texten med något fysiskt eller med bilder. Hon leker fram olika sätt, och använder ibland musik för att vänja sig vid att säga texten med distraktioner runtomkring. Hon testar också texten i massor av olika situationer, både som passar och motsatser (t.ex. testar hon Julias balkongmonolog som att hon är vansinnigt arg eller kissnödig) för att undvika att göra de mest uppenbara tolkningarna.

**Paulina Pfeiffer<sup>6</sup>, operasångare**, säger att instuderingsmetoden beror mycket på vilken repertoar det gäller. Om hon har mycket tid föredrar hon att gräva sig in i verket, sedan låta det vila innan hon börjar igen. När hon tar sig an ett nytt parti köper hon alltid ett eget klaverutdrag (som hon kan skriva i) och lyssnar igenom verket samtidigt som hon läser klaverutdraget för att få en helhetsbild. På sina delar ritar hon ut taktstreck för att vara säker på att inte missa något och översätter hela verket ord för ord (alla rollernas repliker). Hon

---

<sup>4</sup> Stenborg, Thomas; pianist. Mailintervju 2019-10-15

<sup>5</sup> Johansson, Linn; skådespelare. Mailintervju, 2019-10-10

<sup>6</sup> Pfeiffer, Paulina; operasångare. Intervju, Stockholm 2019-10-22

försöker alltid träffa någon som kan språket och som också kan sångtradition – för hur mycket en sitter med lexikon behöver en ändå hjälp från någon som har språket som modersmål. Tidigt i processen jobbar Paulina med en pianist, även om materialet inte ännu sitter hjälper det henne att få en överblick och underlättar det fortsatta övandet. När det gäller memorering är hon naturligt snabb, och melodin sätter sig tack vare orden. För att tvinga sig tänka till när hon är fri från notbilden skriver hon texten många gånger i en anteckningsbok. Då anser hon att det sätter sig väl. I mån av tid deklamerar hon också texten, något hon tycker ger väldigt bra resultat. Hon skapar också ett inre sceneri och en imaginär handling, framförallt om musiken har många upprepningar. Om materialet är mycket komplext (t.ex. Glass' *Satyagraha* eller Elghs *Valerie's Voice*) för hon loggbok för att ha kontroll över processen och vara medveten om och lita på jobbet hon gjort. Hon nämner också vikten av att ha eget genrep i form av en låtsaskonsert i övningsrummet, för att "bli av med oskulden" för verket.

Jag gick även till youtubekanalerna tillhörande **Joyce DiDonato**, en av nutidens största operasångerskor, och lyssnade på hur hon beskriver att hon studerar in en roll. Det första hon gör är att markera rollens parti med överstrykningspenna i sitt klaverutdrag, sedan översätter hon hela operan ord för ord (även de scener där hon inte är med, för att även där kan finnas information om karaktären). Därefter går hon igenom med röd penna och markerar ut orkesterns artikulation, så att hon studerar in det simultant med sin egen stämma och konstant är medveten om sin relation till orkestern. Därefter går hon till pianot och spelar igenom partiet för att sedan börja sjunga det. När hon sjunger det ser hon till att rytmen och fonetiken är korrekt. Först när hon har spelat och gått igenom klaverutdraget nogga börjar hon försiktigt lyssna på många olika inspelningar. Detta för att försäkra sig om att de första musikaliska instinkterna hon får är sina egna. Efter att ha lyssnat på olika tolkningar för att undersöka olika uttrycksmöjligheter slutar hon lyssna igen, och memorerar genom att öva vid pianot och läsa texten mycket. Hon spelar också in sig själv, för att veta att det hon tänker också går ut i rösten. Den kreativa aspekten lägger hon sedan mycket tyngd vid: hon tittar på det som kompositören har skrivit och frågar sig själv "varför är noterna så? Vad är känslan bakom detta?". Hon använder sig av frågor för att skapa karaktären, och säger att fantasin är nyckeln till konstnärskapet. Hon betonar också vikten av att leka med musiken, och avslutar med att uppmana "Get your highlighters and then your imagination!"

För att sedan kunna diskutera skillnaden beskriver jag även **min egen vanliga metod** när jag ska studera in en aria. Jag börjar alltid med att läsa pjäsens handling för att få en överblick av verket. Sedan identifierar jag var i handlingen arian kommer, och så tar jag ett blankt papper och skriver över arians text dit. Därefter översätter jag den ord för ord, gör en fonetisk transkription, och även en översättning till gångbar svenska. Sedan går jag tillbaka till noterna och identifierar formen på arian. Var finns höjdpunkten, var finns tekniska svårigheter? Här lyssnar jag också igenom stycket i några olika versioner för att få en helhetsbild. Därefter gör jag en ackordanalys och markerar ut slagen, för att få rytmen exakt från början. När jag är igenom hela stycket på det sättet tar jag fras för fras och markerar hur lång varje fras är, och vad det finns för artikulationer i den. Jag spelar varje fras (sångstämmorna och ackorden, samt eventuella teman) många gånger och testar att forma den på olika sätt. När jag kan frasen i fingrarna börjar jag försiktigt sjunga den. Då reder jag också ut tekniska svårigheter, och övar på att sjunga det på ett hälsosamt och engagerat sätt. Så håller jag på tills jag kan stycket, och för memorering brukar jag spela in mig själv när jag sjunger och läser rytmiskt, samt bara spela det. Jag går alltid runt i övningsrummet när jag memorerar, och testar olika undertexter, och olika saker karaktären kan tänkas vilja med en viss fras. Där leker jag också mycket med olika färger i rösten, olika rytmiseringar och olika emotioner.

## Processbeskrivning

Utifrån intervjuerna, den insamlade informationen och mina egna erfarenheter arbetade jag fram hur de två metoderna skulle se ut. Jag beslutade att den textliga metoden innebar att jag, som Linn gör, först läser hela pjäsen. Arians texter översätter jag (både ordagrant och till gångbar svenska), transkriberar dem fonetiskt, arbetar med dem ur ett vokalt och sceniskt fokus (med undersökande, fysiska lekar ur intervjun med Linn) och sedan memorerar jag texterna fullständigt innan jag lägger till notmaterialet igen.

Den musikaliska metoden börjar med att jag tar bort texten från notbilden. Jag studerar in musiken och lägger fokus på harmoniken, fraseringen och intervallen samt det vokala. Istället för att sjunga på text studerar jag in linjerna som vokaliser. I memoreringsprocessen varierar jag musiken genom att bara spela vissa delar, och sjunga alla mellanspel (utifrån intervjun med Thomas). Först när musiken är memorerad gör jag textarbetet (d.v.s. läsa pjäsen, skriva översättning, fonetisk transkription), och texten läggs till i noterna.

Att välja material för ett sådant här projekt visade sig vara mycket svårare än vad jag först trodde, då det måste uppfylla ett väldigt specifikt krav: att jag inte har sjungit eller hört musiken tidigare. Det måste också vara två separata roller av liknande omfattning, i operor av samma musikaliska stil och svårighetsgrad. Först tittade jag på Mozart, och letade efter två roller för mezzosopran (eller låg sopran) som jag inte sjungit, men de jag hittade var av så pass olika omfattning och svårighetsgrad att jag fick lämna dem. Jag har sjungit och hört en hel del Händel-opera, men tack vare hans omfattande operakomponering fanns det många jag inte kände till. Efter att ha grävt lite bland byxrollerna fann jag två av ungefär lika omfattning: Goffredo (ur *Rinaldo*, 1771) och Nerone (*Agrippina*, 1710). Handlingen i *Agrippina* var jag dock något bekant med, och därför valde jag att göra Nerone med den textliga metoden.

Sedan satte instuderingen igång, och under sju dagar varvade jag instuderingen: Goffredo 1, Nerone 1, Goffredo 2, Nerone 2. Från början hade jag 40-minuterspass, men då det var oväntat svårt att hålla koncentrationen så länge minskade jag passen till 20 minuter.

Efter sju dagar tog jag med styckena till musikaliska lektioner med Love och Per, och detta var första gånger jag sjöng materialet med pianist. Musiken satt mycket sämre än vad jag räknat med, och p.g.a. tidspress och begränsat antal lektioner införde jag då ytterligare en instuderingsaspekt: nämligen att lyssna på styckena. Jag lyssnade på många olika versioner, för att memorera så snabbt som möjligt. Veckan efter var styckena mycket tryggare. Jag tog också med styckena till Giuseppina Penta, för hjälp med uttal och översättning.

Under det sceniska arbetet med Wilhelm hände något ovanligt: jag började blanda ihop text från A- och B-delarna. Att jag blandar ihop text händer nästan aldrig, men nu hände det i båda metoderna. I den sceniska processen utgick jag från librettot och texterna och fyllde i luckorna med min fantasi, som Joyce DiDonato förespråkar. Efter att ha retat ut vilka situationer karaktärerna befinner sig i (emotionellt och fysiskt), vem de pratar med och varför, vilka andra karaktärer som är närvarande, hur miljön omkring dem ser ut, vad de vill uppnå med scenen och livet, samt en massa andra frågor jag ställt mig, hittade jag på hemligheter åt karaktärerna. Goffredo, general i det första korståget med segern i sin hand, fick till exempel hemligheten att han inte tror på Gud. Han är också rädd att han ska dö snart, utan att ha fört sin livskunskap vidare. Utom på slagfältet har han aldrig känt lycka, och ro är ett begrepp han inte förstår. Nerone är en ung man som styrs hårt av sin mor, som vill sätta honom på tronen direkt efter att de fått beskedet om styvfaderns (kejsarens) död. Hans hemlighet blev att han är otroligt rädd att bli ensam, och vågar därför inte gå emot sin mor,

som är den viktigaste personen i hans liv (när han blir äldre kommer han dock att avrätta henne). Eftersom jag känner till historien om kejsar Neros beryktade välde i Rom (anlade han den stora branden eller inte?) lade jag också till en emotionell instabilitet hos Nerone, med väldigt intensiva känslor som han inte riktigt kan kontrollera. Han slits mellan behovet att vara älskad och en nyvaknen makthunger. I hemlighet är han förtvivlad över att inte förstå sig själv och kunna tygla sina känslor.

Ariorna var planerade att presenteras vid en offentlig redovisning vid Stockholms Konstnärliga Högskola (i Hugoteatern) den 26 mars 2020, men då Corona-pandemin bröt ut fick redovisningen ställas in. För närvarande saknas alltså en redovisning av den praktiska delen av arbetet. Redovisningen skulle kallats *Deras blod i mina ådror*, och utgöras genom en blandning av inspelad, egenskriven scenpoesi (kring frågan "hur studerar en in en roll?") och framförandet av utdragen ur de två rollerna. De två karaktärerna skulle ha särskilts genom kostymen (en svart kavaj för Goffredo och en vit för Nerone).

## Diskussion

I diskussionen nedan utgår jag först från frågeställningarna.

- Vilka fördelar respektive nackdelar har de två instuderingsmetoderna?

Med den musikaliska metoden fanns det tydliga fördelar: jag kunde ackompanjemanget bättre och visste snabbare vilka olika teman som fanns och var de figurerade. Periodernas längd blev mer tydlig, då jag annars ofta endast baserar detta på textens fraser. Nu tog jag istället mer in det harmoniska förloppet. När jag övade in med denna metod sjöng jag också ackompanjemanget mellan sångfraserna, vilket gjorde att jag fick exakt koll på vad som händer när. Den stora nackdelen med metoden var däremot svårhanterlig. Arbetet var väldigt enformigt och rakt av oinspirerande: vilket gav mig en ny, central fråga i undersökningen: nämligen lusten. Jag har funderat mycket kring vikten av lust i arbetet. Vanligtvis har jag inga problem med att disciplinera mig, men i detta fall var det väldigt svårt.

Kanske berodde det på att jag hamnade så långt ifrån det som gör att jag går igång som sångare: jag hade ingen anknytning till dramat, och därmed blev mitt känsloliv inte engagerat. Det var oväntat svårt för mig att anknyta till en musik utan text, och jag fick pressa mig själv ganska hårt för att hålla fokus i 20 minuter med den här metoden. Det var verkligen ett problem som jag inte var beredd på.

Den textliga metoden gick lättare för mig att arbeta med, kanske då den är närmre mitt vanliga instuderings sätt. Att direkt knyta an till karaktären och förstå hans motiv, mål och hinder var en klar tillgång när jag arbetade med texten. Då det finns väldigt lite text i barockarior (ofta en mening i A-delen och en mening i B-delen) med mycket upprepning, fick jag tidigt i processen undersöka massor av olika alternativ av aktioner, undertexter och syftningar. Att ha gjort detta förarbete upplevde jag verkligen ha gynnat mig när jag började jobba sceniskt med regissör. En nackdel med metoden var att jag inte lade mycket tid på att öva musiken vokaltekniskt, vilket stjälpde mig något. Detta var dock reparerbart senare i processen, med någon timme koncentrerat, tekniskt övande. Jag använde mig av några av de fysiska övningarna som Linn Johansson hade berättat om, t.ex. att gå i repliken och göra temposkiftningar i de olika skiljetecknen, och de hjälpte mig otroligt mycket när det gällde att göra skillnad i alla upprepningarna, samt att få texten att kännas som mina egna ord tidigare än vanligt.



Då jag vanligtvis är en person som mycket sällan tappar eller blandar ihop text (men nu gjorde det vid det sceniska arbetet av samtliga fyra stycken), pekar detta på att texten och musiken vid den tidpunkten inte ännu var sammanflätande i mitt musicerande. Detta beror säkert på att jag studerat in dem separat, och är en klar nackdel med båda metoderna.

- Hur fungerar det att arbeta med dessa två metoder parallellt?

Då min koncentration var mycket begränsad fick jag ta väldigt korta pass, men att då varva metoderna gav variation i arbetet. Om min begränsade lust och koncentration berodde på arbetssätten, vinterdepression eller något annat är svårt att säga, men de korta passen medförde att jag inte hann fördjupa och befästa i den mån jag hade velat, och därför lärde jag mig inte materialet så fort som jag trodde. En fördel med att blanda textligt och musikaliskt jobb var att jag kunde få mer gjort genom att varva, eftersom jag helt enkelt inte orkar sjunga hur många timmar som helst per dag.

- Vilken av metoderna är mest effektiv för befästa rollen?

Jag upplever att min hypotes stämde: Goffredo, som jag studerat in musikaliskt, blev snabbare trygg musikaliskt, men Nerone befästes snabbare emotionellt. Jag fick kämpa mer för att förstå Goffredo och kunna göra ett intressant porträtt, medan Nerone var mer lättillgänglig på det planet. Jag kunde relatera lättare till Nerone: den unge mannen som ställs inför utmaningar och uppoffringar han inte är redo för, än till Goffredo: en medelålders general som har segern i sin hand och vars stora svaghet är hans hybris. Med det inte sagt att det är omöjligt för mig att göra ett rättvist porträtt av Goffredo, men det krävdes definitivt mer tankearbete. Vad det gäller instuderingsmetoderna tror jag inte att någon av dem är optimal, utan en rimligare blandning och tidigare förening av materialet skulle ge ett snabbare resultat, och framförallt vara mer stimulerande att arbeta med.

Ett begrepp som har dykt upp mycket i mina tankar, diskussioner med andra och i mina intervjuer är att materialet "sitter i kroppen". När jag vid första träffen med pianist kunde det mycket sämre än jag trodde, sade jag att "det sitter inte i kroppen ännu". Om jag försöker bryta ner vad jag egentligen menade var det nog att det inte satt i hjärnan ännu, så den hann inte mobilisera kroppen till att vara redo för nästa fras. Det satt inte heller i hjärtat, för jag hade inte rätt ut karaktärernas känslor, mål och rädslor med det de säger. Jag hade ännu inte fyllt i tomrummen med fantasi, som Joyce DiDonato säger är så viktigt, och därmed inte gjort versioner av karaktärerna som jag kunde förstå och försvara. Paulina Pfeiffer sade att när hon verkligen kan något så sjunger kroppen rätt även om hjärnan skulle få black-out. Jag tror att först då, när hjärnan och hjärtat har fått bearbeta materialet väldigt mycket, och jag har övat mycket på materialet sångtekniskt, ger jag karaktären fritt spelrum i min kropp.

## Slutsats

Mina två metoder var extrema, och jag har upptäckt både fördelar och nackdelar med att separera delar av materialet från varandra. Framförallt har jag insett något jag inte räknade med: nämligen hur essentiell lusten är i instudering och övning, och hur viktigt det är att jag arbetar på ett sätt som känns lekfullt och stimulerande. För mig måste instuderingen vara ett kreativt arbete, då jag helt enkelt tappar lust och fokus om jag försöker göra det alldeles för schematiskt. Det måste också få vara ett fysiskt arbete, så att hjärnan, hjärtat och kroppen alla får vara med simultant. I fortsättningen tror jag inte att jag kommer använda någon av metoderna renodlat, men jag har fått fler verktyg att använda mig av vilket jag ser fram emot att fortsätta med i framtiden.

## Referenslista

### Tryckta källor:

Kjellberg, Erik (red.) *Natur & Kulturs Musikhistoria*, andra utgåvan. Stockholm: Bokförlaget Natur & Kultur, 2007

Gademan, Göran. *Operahistoria*, andra tryckningen. Vilnius: Gidlunds förlag, 2016

### Elektroniska källor:

DiDonato, Joyce. "How do you prepare for a new role?" 2010-10-10.

<https://www.youtube.com/watch?v=wn53-ddarCO> (Hämtad 2020-03-19)

DiDonato, Joyce. "Role Preparation: Part 2" 2010-10-30.

[https://www.youtube.com/watch?v=ul\\_Lq6EFM3M](https://www.youtube.com/watch?v=ul_Lq6EFM3M) (Hämtad 2020-03-19)