

Gestaltning i musikteater

- att göra en karaktär trovärdig

Filip Vikström

Examensarbete för musikpedagog (YH)-examen

Utbildningen i musik

Jakobstad 2019



EXAMENSARBETE

Författare: Filip Vikström

Utbildning och ort: Musik, Jakobstad

Inriktningsalternativ/Fördjupning: Sångpedagog

Handledare: Lasse Penttinen

Titel: Gestaltning i musikteater

Datum 18.05.2019

Sidantal 19

Abstrakt

Syftet med mitt arbete är att fördjupa min kunskap inom trovärdig gestaltning och karaktärsuppbyggnad. Detta för att skapa insikt om ämnet inför vidare studier och jobb inom musikalbranschen. Arbetet är en processbeskrivning som stöder mina reflektioner med litteratur.

Jag ställer forskningsfrågan: Hur gör man en karaktär trovärdig?

Jag diskuterar frågan i förhållandet till mina tidigare erfarenheter – särskilt West Side Story - produktionen, våren 2019 där jag gestaltade Tony – och i förhållande till litteratur i ämnet.

Forskningsansatsen är hermeneutisk. Jag reflekterar över min förförståelse för ämnet och fördjupar min kunskap genom processreflektion och tolkning av litteratur.

Forskningsresultaten visar att förarbete, repetition, ärlighet, god självkänedom och förståelse för din karaktär gör ett framträdande trovärdigt. Man bör också respektera publikens förmåga att tolka, analysera, känna och relatera till starka emotioner.

Språk: Svenska

Nyckelord: Musikteater, gestaltning, trovärdighet

BACHELOR'S THESIS

Author: Filip Vikström

Degree Programme: Music

Specialization: Vocal coach

Supervisor: Lasse Penttinen

Title: Acting in music theatre

Date 18.05.2019

Number of pages 19

Abstract

The purpose of this thesis is to develop my knowledge in how to make a character believable and how to create, build and develop a character.

The research uses a hermeneutic approach. I discuss my understanding of the subject in relation to my experience – especially the West Side Story- production, spring 2019, in which I played the role of Tony – and develop my knowledge by reflecting over my process in relation to literature.

My question is: How do you make a character believable?

The results show that research, repetition, honesty and a good self-esteem and knowing your character makes it believable. One should always respect and rely on the audience's ability to comprehend, analyze and feel and relate to strong emotions.

Language: Swedish

Key words: Acting, music theatre, believability

Innehållsförteckning

1	Inledning.....	1
1.1	Syfte och frågeställning.....	2
1.2	Processbeskrivning av West Side Story.....	2
1.3	Disposition.....	4
2	Personlig syn på instudering av materialet.....	4
2.1	Sångtekniska utmaningar.....	5
2.2	Sångtekniska lösningar.....	6
2.3	Mixed Voice.....	9
3	Rollgestaltning.....	11
3.1	Gestaltandet.....	11
3.2	Hur gör man en karaktär trovärdig.....	13
3.3	Skådespela känslor.....	14
3.4	Varje handling börjar från en impuls.....	15
3.5	Publiken.....	16
4	Avslutande diskussion.....	18
	Källförteckning.....	19

1 Inledning

Under läsåret 2018-2019 hade jag möjlighet att gestalta Tony från musikalen West Side Story. Det var en konstnärligt spännande och utmanande process som gav mig många nya verktyg till mitt blivande yrke som musikalartist. Under och efter projektet dök många frågor upp om hur jag skulle lösa sångtekniska och sceniska utmaningar. Den mest återkommande frågan var dock vad det är som gör att man är trovärdig på scenen.

När jag betraktar duktiga sångare och skådespelare, så njuter jag djupt, förundras över deras kompetens och framför allt blir jag analytisk. Hemma går ofta min fritid ut på att i pedagogiskt och lärandets syfte, lyssna, betrakta, efterapa, avundas, och jämföra olika artisters förmåga att leverera ett stycke eller en roll. Vilka ord betonas? Hur fraseras linjerna? Hur löses olika tekniska utmaningar? Vems framförande av samma stycke var starkare? Och kanske tusen funderingar till. Vad som är ”bra” är subjektivt. Men jag tror att det finns flera komponenter i ett framförande som de flesta mer eller mindre tilltalas av, som t.ex. snygga, rena och tydliga fraser och tankar som bär ända till slutet. Jag vill påstå att alla tilltalas av intensitet i framförandet. Den skapar en enorm energi och dragkraft mellan scen och publik.

Det är väl det som skapar trovärdighet i framförandet?

Jag vill i detta arbete därför reflektera över hur jag löste utmaningar som möjliggjorde att rollen kunde ta liv. Jag brinner stort för musikteater och kommer att studera vidare och jobba med det i framtiden. Jag har därför valt att skriva om gestaltningen av Tony från musikalen West Side Story. Arbetet är en processbeskrivning i vilken jag diskuterar min förförståelse om ämnet och hur jag fördjupar min kunskap genom litteratur, dialog och processreflektion. Jag kommer i arbetet att identifiera och diskutera olika steg i den konstnärliga processen, gällande mitt scenuttryck och mitt sätt att kontra sångtekniska utmaningar.

Det ger mig verktyg till att reflektera över tidigare projekt och stor insikt om hur jag kan analysera och på ett ännu djupare plan gestalta en karaktär. Trovärdighet är allt i detta kulturområde, eftersom trovärdighet skapar empati och empati skapar framgång (Ostwald 2005, s. 19).

Jag hoppas att läsaren känner att hen får en god bild av hur spännande och mångsidigt instuderingen och gestaltandet av en roll kan vara. Ytterligare ett plus är om någon läsare känner att hen får blodad tand för musikteater och vill pröva på hur det känns.

Detta arbete kan vara till nytta och intresse inte bara för musikalartister utan även för sångare, skådespelare och varför inte talare.

1.1 Syfte och frågeställningar

Syftet med mitt arbete är att fördjupa min kunskap inom trovärdig gestaltning och karaktärsuppbyggnad. Jag gör detta för att skapa insikter om ämnet inför vidare studier och jobb inom musikalbranschen. Detta skriftliga arbete kretsar stort kring frågan:

- Hur gör man en karaktär trovärdig?

Jag diskuterar frågan i förhållandet till mina tidigare erfarenheter – särskilt West Side Story - produktionen, våren 2019 där jag gestaltade Tony – och i förhållande till litteratur i ämnet.

Forskningsansatsen är hermeneutisk. Jag reflekterar över min förförståelse för ämnet och fördjupar min kunskap genom att kombinera processreflektion med litteratur.

1.2 Processenbeskrivning av West Side Story

Den anrika musikalen West Side Story av Leonard Bernstein gjordes som ett samarbete mellan Jakobstad och Karleby våren 2019. Yrkeshögskolorna Novia och Centria, yrkesakademin samt musikinstitutet medverkade alla på scenen eller i orkestern. Det rådde stor variation i ålder och musikalisk bakgrund bland de medverkande. Före själva repetitionsperioden började, träffades vi december för att i ensemblen lära känna varandra och arbeta som grupp, för att sedan under den egentliga repetitionsperioden i januari börja med individuella och gemensamma regiövningar, piano/orkesterövningar samt koreografiövningar. Lidia Bäck var regissör, Ralf Nyqvist kapellmästare och Marko Keränen koreograf. Projektet var väldigt beroende av att alla tog ansvar över sina delar av

produktionen och satte mycket, mycket egen tid på respektive ansvarsområde. Efter den intensiva övningsperioden hade vi lyckade föreställningar i mars i Jakobstad och Karleby.

West Side Story är en odödlig berättelse som har starka drag av Romeo och Julia. Centralt i handlingen ligger två rivaliserande tonårgång i en storstadsmiljö och en hjärtslitande kärlekshistoria. Tidlösheten tar sig sorgligt också uttryck i rasism och förakt som så ofta skapas i folks trångsynthet och olika bakgrund och etnicitet. På samma gång lyfter den fram gränslös kärlek. Berättelsen binds ihop av Leonard Bernsteins fantastiska förmåga att genom den både klassiskt och rytmiserade musiken stärka sinnestämningar och scenarion.

Vi hade en spännande version av musikalen. Den hade ganska stor karaktär av en konsertant, orkestern var på scenen med skådespelarna, replikerna, dialogerna och sångerna löpte på svenska och finska och scenografin utgjordes av flyttbara väggar som tog sig olika funktioner beroende på scen. Docs affär, balkong, bröllopsaffär mm. Utrymmet var ganska begränsat, vilket betydde att koreografierna blev ganska minimalistiska. Av skådespelarna krävdes en grym fantasi och ett inre skapande av de olika miljöerna som karaktärerna skulle befinna sig i. Jobbet av att få texten välartikulerad var av största vikt för att även publiken skulle få en bild av var karaktärerna befann sig och hur det kunnat se ut där, samt att föreställningen löpte på svenska och finska. Ex ur scen 2:

Tony klättrar upp på en av väggarna och putsar väggen med en trasa. Han frågar Riff vad han tycker upprepade gånger. Riff svarar med ”ihan siisti”. Tony blir smått bedrövad och svarar att ”Doc har haft det här stället hur länge som helst, jag vill bara att han ska få det lite mindre sunkigt.”

Här ges följande ledtrådar om miljö: Tony är uppe och putsar något med en trasa – kan vara en skylt eller dylikt. ” Man får vidare reda på att det är ”Docs ställe”. Då kan man tolka att det är en affär, ett Café eller dylikt.

Girl power! I vår produktion var antalet tjejer betydligt större än gossar. 13 tjejer och 5 gossar. Konceptet att nästan 70 % procent var tjejer i en ursprungligen så pojkbaserad musikal kändes ganska främmande, lite som Broadway Backwards.¹ Konceptet var inte på något vis ovälkommet eller oönskat. Tvärtom så blev det en fräsch och nytänkande version. Det som var aningen skrämmande var att musiken inte ursprungligen var skriven eller arrangerad så att en tjej skulle kunna sjunga bekvämt i det omfånget samtidigt som

¹ Broadway Backwards = Pojkar gör tjejers roller och tjejer gör pojkars roller.

texten förmedlades. Detta fixades tack vare kapellmästarens arrangemang och duktiga sångerskor. Soundet blev annorlunda men häftigt.

1.3 Disposition

Kapitel ett innehåller syfte, frågeställningar och en allmän översikt över processen av West Side Story. Kapitel två tar upp min syn på instudering av material, lösningar på sångtekniska utmaningar och min syn på tekniken i förhållande till framförandet. Kapitel tre tar fram gestaltandet av Tony utifrån processen, reflektionen och litteratur. Kapitel fyra innehåller en avslutande diskussion.

2 Personlig syn på instudering av material

För mig är det viktigt att det inte finns tekniska svårigheter i sången när jag ska framföra text och budskap. Därför började jag processen genom att under höstens gång sjunga igenom allt material för att identifiera eventuella problem och utmaningar. Jag presenterar i detta kapitel hur jag arbetade röstmässigt med det musikaliska materialet och lyfter fram vissa sångtekniska utmaningar och sångtekniska lösningar från min process. Under den egentliga repetitionstiden tog jag allt mer tag i text och vad karaktären vill säga. Jag försökte hitta nyckelord i texterna och lyfta fram dessa, först genom pratad text och sedan sjungen för att se hur det fungerade. Genom att framhålla texten mer talad, så blev låtarna givetvis lite annorlunda än jag hade tänkt mig. Lite av legaton försvann och alla notvärden behöll inte sin exakt skrivna längd. Med andra ord blev låtarna mer pratad sång (Speech level singing). Detta är enligt mig bara en bra sak så länge man respekterar den skrivna musiken och inte tar sig allt för mycket frihet. Harvard (2013, s. 103-104) förklarar vikten av att hitta tyngdpunkten eller nyckelord i meningar eftersom tyngdpunkten kan påverka betydelsen av meningen. Harvard påstår att det ofta är klurigare att göra det i sång, med tanke på att så mycket är baserad på musikens rytm och pitch. Aktörer känner ofta en oro av att deras uttryck kommer att lida om de inte betonar ord genom att t.ex. sjunga orden eller framhålla ordet mer talat. Harvard lyfter fram att det är kompositörens jobb att få fram betoningar till texten genom att skriva ett visst ord på en högre pitch, på taktens tydligaste

punkt eller genom att accentuera vissa ord. Det är kompositören som ska göra grundjobbet till vad publiken hör. Aktörens jobb är att leverera texten med tydligt motiv och att hålla ett musikaliskt uttryck samtidigt som man är lyhörd till motspelaren. Om materialet är välskrivet finns klara indikationer vad aktören förväntas göra.

Jag tycker att ett stycke ska framföras på så vis att budskapet och karaktärens inre dialog och tankar framhävs som bäst. Folk vill trots allt se en eller flera karaktärers resor, utmaningar, framgångar och livsöden.

2.1 Sångtekniska utmaningar

Det sjungna av Tonys material låg i en väldigt proximal zon för att utvecklas. Min röst klingar bra i detta läge. Det utmanande var att tessituran² var relativt hög. Så jag fick verkligen jobba noggrant med varje fras och stavelse för att inte riskera att låsa kroppen. Stora aktiva inandningar gjorde att struphuvudet blev ganska lågt och resulterade också i att det blev mycket gammal luft i lungorna, vilket gjorde att kroppen aldrig fick en ordentlig avslappning. De stora andningarna skapade generellt ett för stort lufttryck under stämbanden. Jones (2017) hävdar att en naturlig och avslappnad inandning skapas av att man har en god hållning och som resultat av musklernas avslappning. Jones diskuterar vidare hur överandning kan hindras genom att man andas mera i en uppåt och neråt riktning snarare än en andning riktat mot sidorna. Han menar dock inte att man bör hindra revbenens och bröstorgans naturliga expansion. Jones förklarar vidare att stora andningar (over-breathing) resulterar i en spänd kropp. Han diskuterar hur Arleen Auger uppmanade sina elever att mäta hur mycket luft de behövde för varje fras. Sångare skulle göra rum i sina händer för att representera mängden luft de tog in; det gav sångare insikten om att en kort fras inte behöver så mycket luft. Nellie Melba påstod att man behöver endast den mängd luft som får stämbanden att vibrera. (2017, s.29-30)

Jag möjliggjorde en stabil prestation genom en rad med övningar, som jag behandlar i nästa stycke. Jag tränade upp ett hälsosamt stretchande av stämbanden, tränade på att hitta stämbandens kantfunktion, att luta sköldbrösket på väg ut ur passagion³ och på att få tungan att inte dras så långt bakåt. Minst lika viktigt var att hitta en hälsosam och

² Tessitura = Omfånget där pitchen ligger och rör sig mestadels

³ Passagio = tonomfånget där registerbyte sker

ekonomisk andning. Med detta menar jag att verkligen få luften att flöda ut till följd av en naturlig inandning inte en stor aktiv inandning.

2.2 Sångtekniska lösningar

Jag övade mycket på att minska trycket under stämbanden och på att lära mig stämbandens kantfunktion. Jag gjorde detta genom att humma på ringande konsonanter. Jag gjorde övningarna ofta genom att glida i olika mönster t.ex. 1-5-1, 1-3-5-8-5-3-1.⁴ Övningarna görs glidande för att bibehålla känslan av elasticitet och frihet på de olika tonhöjderna. Själv föredrar jag 1-5-1 - 8-7-6-5-4-3-2-1. Det är ett mönster i vilket man jobbar på att få sköldbroskets lutning. Det innebär en liten neråt- och framåt lutning av sköldbrosket, som enligt mig är väsentligt när man går från bröstklang till huvudklang. Det är ett hälsosamt tillvägagångssätt som görs för att få ett mer egaliserat ljud och för att undvika att struphuvudet pressas upp i följd med tonhöjden.

I övningen 1-5-1-8 observerar jag sköldbroskets lutning samt uttunnande och stämbandets tillåtna och avslappnade stretchning. Sedan i 7-6-5-4-3-2-1 är jag noggrann att jag inte sätter mer tryck på stämbanden när jag kommer lägre ner i tonhöjd. De lägre tonerna kräver inte samma tryck eller mothåll för att produceras. Ifall ett för stort tryck sätts i ett lägre register riskeras kroppen att låsas när man skall tillbaka till ett högre läge. Jag jobbar på samma gång emot tungans vilja att åka bakåt, för att få texten mer framhållen, behålla samma ljudkvalitet och för att få tillgänglighet till ett flexibelt sjungande. Om tungan går för långt bak i halsen skärs vissa övertoner av och tonproduktionen blir av annan kvalitet och ibland hindrad.

Här är några exempel ur repertoaren i vilka jag tillämpade dessa tekniska övningar för att underlätta sjungandet och få större avslappning i gestaltandet.

⁴ 1-5-1-1-3-5-8-5-3-1 – Siffrorna visar vilka toner i en skala som sjungs. 1 representerar grundton i skalan. Ex ur C-dur skala: C-G-C-C-E-G-C-G-E-C

101 *mf* warmly, freely 102 103 104-3 105 106-3

A - round the cor - ner,

107 108 109 *cresc.* 110-3 111-3 112

or whist - ling down

113 114-3 115 116 117 *mf* 118 *dim.*

the riv - er, come on,

Something's Coming takt 101-116. "Runt varje gathörn trots flodens mörka vatten"

(Figur 1.)

En sjungen linje ur en låt på en vokal kan vara relativt enkel. Men när man ska sätta till stavelser och ord måste man jobba väldigt noggrant. Dels för att inte framföra en slarvig text och dels för att få samma tydliga riktning till frasens eller tankens slut som på bara en vokal. Jag upplevde ganska tuffa problem på grund av att jag inte alltid såg hela frasen och för att jag ibland satte för mycket vikt i ljudande konsonanter före en vokal (ljudande konsonanter t.ex. l, j m, n). Detta löste jag genom att binda samman vissa ords slut med följande ords början.

Allegretto (sempre un poco, accel.)

TONY *cresc.*

Al - ways you, ev-'ry thought I'll ev-er know, Ev-'ry-where I go, you'll

MARIA *mf* *f* *Allegro (ancora accel.)*

All the world is on - ly you and me!

p *f*

be, you and me!

mf *f* *Allegro (ancora accel.)*

Tonight - Balcony scene "Alltid dig som jag drömde om att få möta och förstå att jag, ny idag" (Figur 2.)

”Att jag” (tonerna- lilla bb - g1) blev Attj - ag. (Figur 2.) Jag fick således en mer viktfrä genom att sikta framåt mot nästa vokal och inte sätta för mycket vikt i ordets första konsonant.

Lite samma tankesätt använde jag för att få frasen eller tanken ”ända till mål”.

Man kan uppleva att man försöker nå fram till ”jag”. Men i själva verket är det givetvis "ny idag" som meningen slutar på. Viktigt är att man inte blir för passiv bara för att nå fram till "jag". Det som också behöver tas i beaktande är att man inte får sätta för mycket vikt i nedre registret av frasen. Det gör dels lätt att frasen känns bromsande istället för framåtgående och dels blir frasen mycket tyngre på höjden. En högre pitch kräver ett större luftryck. Om man behåller samma luftryck under stämbanden på en lägre pitch så blir det svårt att behålla elasticitet i stämbanden och riskerar att låsa kroppen och försvårar eller hindrar därmed följande fras eller frasslut. Daniel Zangger Borch (2005, s.35) hävdar att man ofta tar i för mycket när man sjunger. Han förklarar vidare hur ett för starkt lungtryck till struphuvudet gör att stämbanden får kämpa med att hålla tillbaka en del av lungtrycket,

samtidigt som de skall producera en ton. Det är slitande för rösten och gör en kroppsligt trött. Borsch diskuterar vidare vikten av att ha ett balanserat lungtryck i förhållande till den ton man vill sjunga. ”En stark ton kräver alltså mera stöd än en svag ton på en bekväm tonhöjd”.

Här vill jag tillägga att också en högre ton kräver mera stöd och att trycket bör avgöras och balanseras beroende på vart frasen är på väg.

2.3 Mixed Voice

Tillämpningen av mixed voice har varit mycket väsentlig genom i princip all repertoar som jag hade i West Side Story. Det gör att övre registret blir mer viktfrött och skapar ett mer egaliserat ljud. Framför allt har jag upplevt att det skapar en större kontroll och flexibilitet över hela omfånget.

Mixed voice är en blandning av röstens register. I ett högre läge bör man ha en större andel huvudklang i tonproduktion och i lägre register en mindre andel. Det är dock ett väldigt omtalat ämne bland sångpedagoger och sångare av olika bakgrund, huruvida man bara har ”en röst” som man måste lära sig att kontrollera beroende på dynamik och tonläge eller flere röster eller register som man måste blanda för att ha ett långsiktigt hälsosamt sjungande.

David L. Jones (2017, s. 119) hävdar att definiering av register, stärkande och blandning av registren är av stor betydelse för utvecklingen av ett hälsosamt sjungande. Det ger sångaren en egaliserad ton. Enkelt förklarar så representerar registren olika omfång av rösten som styrs av olika muskelgrupper. Bröstklngen kontrolleras av thyroarytenoid muskler och huvudklngen av cricothyroid musklerna.

Vikten av att kunna vara flexibel i sjungandet var extremt stor i West Side Story. Med dynamiken och intensiteten i sången berättar man så mycket som inte texten i sig själv kan bära fram. Ett exempel är i ”One hand, One heart”. (Figur 3) Tony kommer till bröllopsaffären i vilken Maria och Anita jobbar. Både Tony och Maria är väldigt medvetna om Anitas vetskap av deras ”förbjudna förhållande”. Men Anita säger lättsamt och

indirekt att hon inte berättar. Tony och Maria övergår till att med glimten i ögat, leka med kläder och kläddockor som ska föreställa deras möte med respektive ungdoms föräldrar . De tar på sig delar av bröllopskläderna och leken övergår till ett seriöst möte och vigsel, ännu i lekens tecken. Sången här måste ta fasta på deras pågående ingång till det vuxna livet, deras bild av att de ska dela resten av sina liv med varandra och alla allvarsamma, roliga och spännande känslor det innebär. Här bör sången framföras med en otroligt hög intensitet, mjukhet, stabilitet och lyhörddhet till den andra parten.

The musical score consists of two vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are: "life. Now it be - gins, now we start One hand, one heart; Ev - en death won't part us now." The score includes dynamic markings such as *cresc. poco avanti*, *p.*, *pp tranquillo*, and *f.*. There is also a stage direction *(They kiss)* above the final part of the music.

”One hand One heart” Nu börjar allt, du och jag en hand, ett liv; bortom allt den dag vi dör” (Figur 3).

3 Rollgestaltning

I detta kapitel diskuterar jag om min förförståelse och vidare bekantskap med rollen samt min syn på vilken typ av skådespelare jag identifierar mig med. Jag närmar mig vad det innebär att vara trovärdig, hur man skådespelar känslor och vikten av att ta och svara på impulser.

3.1 Gestaltandet

En del av karaktären Tony läste jag och förstod utifrån librettot, partituret och film -, och scenproduktioner, men jag funderade även ut en egen version av Tonys bakgrund för att göra honom mer personlig. Jag funderade på följande saker: Hur länge hade han känt de han kände och hurudant förhållande hade han till dem? Hur kom han med i gänget och varför? Varför gick han ur gänget? Vilken syn hade han på de andra gängen? Hur var hans familj? Och andra liknande frågor. Paul Harvard (2013. s.56-66) beskriver vikten av att undersöka sin roll före man fysiskt börjar gestalta och sjunga karaktärens tankar. Han förklarar att fysiska handlingar är svåra att få bort och rekommenderar att man sparar det till övningsperioden på scen tillsammans med motspelare och regissör. Harvard förklarar vidare att man nog ändå kan och bör förbereda dig. Han delar in processen i flera steg. Börjandes med den första läsningen av manuset. Det bör genomläsas från början till slut med hög koncentration, eftersom första läsningen ger ett otroligt starkt intryck och ofta ger upphov till vad som sedan görs på scenen. Följande steg är ”detektivarbetet”. Det innebär fortsatta genomläsningar med ett större analytiskt tänkande. Här är uppgiften att söka fram ledtrådar som lyrikern har skrivit om din karaktär och musikalvärlden där händelserna tar plats. Låten ”Om jag var en rik man” från Spelman på taket⁵ ger följande ledtrådar om karaktären. Han är fattig, han skulle vilja vara rik, han är en dagdrömmare, han är en idealist. Nästa steg handlar om att strukturera undersökningen.

1. Karaktärens livshistoria
2. Beteende och personlighet
3. Karaktärens behov och vilja

⁵ Spelman på taket –Musikal –Musik av Jerry Bock

4. Händelsernas plats
5. Vad är karaktären omgiven av?
6. Vad har hänt tidigare?

Vissa regissörer föreslår att man kan göra listor över vad andra karaktärer säger om din karaktär och vad karaktären säger om sig själv. Det bör råda en viss försiktighet i en sådan metod eftersom ord sagda av andra kan avslöja mer om den som uttalar sig än subjektet.

Christine pratar i *Fantomen på operan*⁶ om fantomen som ”musikens ängel”, vilket berättar mer om Christines naivitet och sårbarhet än fantomens kvaliteter. Harvard (2013, s.55-66) pratar vidare om undersökning av de *givna omständigheterna*.(egen översättning)

Vilket omfattar karaktärsfrågorna:

1. Vem är jag?
2. Var är jag?
3. När inträffar händelserna?
4. Vilka förhållanden har karaktären?
5. Vad har hänt tidigare?

Vidare omnämns vikten av att var medveten vilken tid man befinner sig i och hurudant samhälle det var på den tiden. Det kan ge en motivering till varför karaktären agerar som den gör.

Jag är och har varit lite försiktig och rädd att kolla på hur karaktären gör i tidigare gjorda produktioner. Det känns som att man härmar någons version av karaktären, vilket ger avsaknad av personliga och inre motiv. Det skapar en begränsning och osäkerhet för mig.

Harvard (2013, s. 67) förklarar termen ”The YouTube Actor”. Han hävdar att man lätt dras in i frestelsen av att kolla hur någon annan har gjort rollen. Oavsett om man vill eller ej har aktörens agerande fastnat till en viss grad i ens hjärna.

Jag var bekant med många exempel på karaktärsundersökning som Howard diskuterar. Inte dock alla aspekter av hans ”Ground Plan”.

Det innebär att man av övningsrummet har en heltäckande bild av karaktärens omgivning. Det kan göras genom att man skissar en karta av stället där sången tar plats. Det kan ändra genom arbetet med regissör och motspelare men underlättar övningsprocessen. (Harvard 2013. 67-68)

⁶ *Fantomen på Operan – Musikal- Musik av Andrew Lloyd Webber*

Jag har inte hittills gjort en konkret skiss utan haft en imaginär bild av rummet. Trots detta förarbete kände jag under stor del av övningsperioden att rollen jag gestaltade verkade tom och platt, vilket var frustrerande och provocerande. Det var egentligen först under premiären när föreställningen började leva och val Tony gjorde började kännas naturliga. Jag har kommit till insikten att jag i grund och botten är en upplevande skådespelare. Det innebär att jag tar personliga känslor, minnen och associationer från mitt eget liv och sedan för över detta till karaktärens situation. Stanislavskij uttrycker detta följande sätt:

Målet för den upplevande skådespelarkonsten är att på scenen skapa den mänskliga andens liv och att återge detta liv i en konstnärlig scenisk form. Detta "den mänskliga andens liv" kan inte på scenen skapas med komediantens yrkesskicklighet utan bara genom skådespelarens sanna, upriktiga känsla och äkta lidelse. (Stanislavskij 1986, s. 61)

3.2 Hur gör man en karaktär trovärdig?

En trovärdig karaktär är beroende av en skådespelare med god självkänsla. Men man måste kunna se skillnad på sitt eget värde som människa och framträdanden man gör.

God självkänsla innebär att man förstår sitt värde som människa och att man duger. Man bör kunna vara stolt och trivas med sig själv. Själförtroendet är också av stor vikt inför och under ett framträdande. Man känner till sin egen förmåga, har en nyttig inställning till utveckling och inser att man kan förverkliga vilka mål man vill genom noga planering och inre motivation. (Törnblom 2005, s. 73).

För att få publikens empati måste man vara trovärdig. Enligt Ostwald (2005, s. 20) är empati nyckeln till trovärdighet. Man måste ta ut musikaliska nyanser och känslor och förstå exakt vad man sjunger och varför. Lyckas man med detta skapas empati och människor blir rörda på ett eller annat sätt.

För att vara trovärdig måste man få det att verka som om man är i karaktärens situation. Man bör agera så att musiken och orden är spontana och en direkt följd av det som karaktären går igenom. Just därför är det så viktigt att man förstår vad man sjunger eller säger, så att man kan koppla ihop tankar, känslor och fysiska handlingar när man uttrycker sig. Precis som en verklig människa gör.

Se din röst som ett suggestivt skådespelarverktyg och den vackra sången som ett uttryck för dina känslor. Ostwald (2005, s. 19) framhäver att trovärdighet är nyckeln till empati och empati är nyckeln till framgång.

Jag kan dels hålla med om att trovärdighet, empati och framgång går hand i hand. Man fastnar ofta som åskådare för godhjärtade, ambitiösa och olycksbelagda karaktärer. På samma sätt kan trovärdighet, aversion och framgång gå hand i hand. En karaktär kan vara en sadistisk jäkel, på samma gång som den skapar en hatkärlek. Karaktären utför hemska saker men genom tydliga personliga ambitioner och motiv kan den binda folk. Därför påstår jag att trovärdighet är nyckeln till aversion och aversion är nyckeln till framgång.

Be aldrig om ursäkt när du träder in på scen. Ska man utföra en handling går man in med de motiv som stöder handlingen och vågar vara modig och ta ett stadigt grepp om sina impulser och kör dem till slutet. Publiken märker direkt om det talade ordet och kroppsspråket går i konflikt. Man kan förvisso utnyttja detta och göra en komisk situation genom att säga en sak och kroppsligt hänvisa till en annan.

Mona Sahlin hävdar att kroppsspråket är av lika stor vikt som det talade ordet (Sahlin och Josefsson 1997, s. 40). Våra rörelser, gester och mimik är bidragande faktorer till vad vår publik anser om oss.

Ett exempel på detta var jag med om i West Side Story. Doc berättar för Tony att Marias bror har skjutit henne. I detta skede varken säger eller rör sig Tony. Stillheten kunde av publiken tolkas som att Tony var chockad. Sedan ändrade karaktären hållning och gestikulerande, vilket gav publiken information om hans tankar och känslor. Publiken fick ytterligare information om känslor genom de talade replikerna som kom när chocken hade släppt.

I musikteater brister karaktären ut i sång på grund av eller tack vare de känslor eller tankar hen har. Man kan slippa tanken av att man måste ”skådespela” känslor och tankar om man förlitar sig på att karaktären sjunger om det som karaktären har upplevt eller tänker på. Våga vara ärlig med dig själv och låt ärligheten sträcka sig till publiken!

3.3 Skådespela känslor

Känslor är det som publiken tar in och förstår. Det som är så märkligt är att man inte kan skådespela känslor. Däremot kan man skådespela det som är karaktäriserande för en känsla eller det som fysiskt tar sig uttryck av en känsla (Ostwald 2005, s. 20). Är man glad kan man t.ex. skratta, le, hoppa eller sjunga. Om du är kär kan du t.ex. kyssa, skratta, gosa eller

flirta. Det är väldigt viktigt att vara tydlig i det man gör och våga ta impulser fullt ut så publiken förstår vad karaktären känner.

Ex. I West Side Story ser Tony för första gången Maria i "Dance at the Gym-scenen". Han blir som trollbunden av att se och känna Marias närvaro i rummet. Hon är den vackraste av vackra Tony har sett i hela sitt liv. All oro och alla bekymmer tycks falla ner från hans axlar och allt förutom Maria försvinner i den stunden. Han fylls i deras möte av värme, nervositet och eufori. Tony får i slutet på scenen reda på hennes namn genom att det yttras av hennes, av släkten planerade make och Bernardo, Marias bror. När Tony får vetskap om hennes namn, så verkar även det som det mest underbara han har hört. De här känslorna ger upphov till låten "Maria".

"Maria...är det vackraste ljud jag nånsin hört. Maria, Maria, Maria, Maria

Hennes namn klingar underbart stort men ändå skört Maria, Maria, Maria, Maria"

Den här låten blir starkare om man håller den enorma energin inom en så mycket det bara går. Jag hade en känsla av att jag måste berätta något samtidigt som det är en hemlighet. Musiken är så välskriven, så att ett starkt musikalsikt utförande blir ett mer trovärdigt framförande än ett ivrigt och småpojkkaktigt skuttande.

Det kan vara väldigt svårt att gestalta känslor som dessa. De är så otroligt starka, sällsynta, personliga och kokar inom en som en tryckkokare på väg att explodera.

I detta exempel hjälpte jag publiken att förstå vilka känslor det var frågan om genom att övergå från den hektiska dansen till väldigt långsamma rörelser, utan att bryta kontakten med varandra. Nervositet kan visas genom plötsliga skratt, förstorad/snabbare andning och en kontrollöshet (i detta fall kan kontrollösheten visas genom att växla tempo i replikeringen) av hur snabbt eller långsamt man pratar.

3.4 Varje handling börjar från en impuls

Varje handling börjar från en impuls från hjärnan. Det som händer runt dig tas upp av dina sinnen och överförs till hjärnan. Impulser registreras slumpmässigt och ofta omedvetet av hjärnan som börjar bearbeta dessa. Genom nervsystemet skickas signaler till olika delar av vår kropp, vidare till muskler vi medvetet kan styra och på så vis utföra en handling.

(Aroseus, 2014)

Det knepiga är att man sedan måste återskapa denna naturliga process till det som man högst troligen har övat, för att styrka en trovärdig handling. Det gäller yttranden, det sjungna, rörelser och andning.

Eftersom man vet vad som skall hända bör man *lyssna* före man agerar med det förutbestämda. Att lyssna kan innebära att se, höra, eller känna förändringar i ens omgivning (Ostwald 2005, s.19-20).

Fundera ut på förhand hur din karaktär skulle reagera på det som händer i fråga. Fysiskt, verbalt?

Om ett gevär avfyras så tar man först in detta före man reagerar. Så enkelt som det låter, så är det väldigt lätt att rusa vidare i det inövade händelseförloppet.

Ostwald (2005, s.22-23) förklarar vidare hur man som människa tar emot impulser och intryck. ”Du ser en vän som ler och säger vänligt, du gav ett fantastiskt framträdande igår.”(egen översättning) Man bearbetar visuellt och auditivt det som har sagts och blir glad. Det här omvandlas till en impuls att hitta ett sätt att tacka henne. Impulsen förs vidare till en inandning och munnen, tungan läpparna, kindmusklerna, struphuvudet och stämbanden gör sig redo att le och säga ”tack” på en utandning.

Att andas hör givetvis till det autonoma nervsystemet och är inte direkt kopplat till känslor eller tankar. En snabb inandning för att upprätthålla en fras är inte heller direkt kopplad till känslor eller tankar, det är en naturlig handling som man behöver som sångare eller skådespelare. Man kan dock hålla sin trovärdighet genom att använda andningen för att förstärka impulsen som gav upplopp för frasen.

3.5 Publiken

Varje publik är olika och var och en i publiken är en alldeles egen individ. Det kan som skådespelare ofta vara stressfullt, hemskt, motiverande, spännande och roligt att publikerna är så otroligt olika från kväll till kväll. Folk tror sig ha rätt att komma till en föreställning och reagera, döma, glädjas till vilken grad som helst. Det har de rätt till också. Teatern *skall* skapa starka reaktioner. Man kan från scenen ha en önskan om hur publiken ska reagera för att under föreställningens gång bli mer driven åt ett håll eller annat. Men i själva verket spelar det inte någon roll, så länge man väcker reaktioner. Reaktioner gör att

folk reflekterar, reflektion leder ofta till dialog, dialog leder ofta till debatt. Reflektionerna, dialogerna och debatterna gör folk motiverade att skapa förändring i samhällets brister, orättvisor och missnöjen.

Maria Lundström (Paqvalén och Stranden 2008, s.128-129) säger att man inte ska underskatta sin publik, utan istället våga lita på varje individs förmåga att analysera, deras intelligens och sensitiva kännande.

1'' varje människa har tillgång till en analytisk intelligens och ett rörligt tänkande oberoende av bildning''

2'' varje människa har innerst inne en obegränsad fantasi och associationsförmåga att tolka abstraktioner och symboler.''

3''Varje människa har empati och inlevelse, förmåga att känna och relatera till djupa och starka emotioner.'' (Paqvalén och Strandén 2008 s.128-129)

Som Lundström (ibid.) beskriver är det av stor vikt att respektera sin publik. Alla ska ha samma rätt att komma till teatern och reagera som de vill. Man bör också respektera deras intelligens och förmåga att tolka och förstå. Jag tycker att man måste våga lita på alla människors kontakt och känslor för teatern. Man behöver inte servera all fakta rakt i deras ansikte.

Publiken till West Side Story var som till alla produktioner väldigt varierande. Jag kände att man blev väldigt ställd om en scen som kvällen tidigare hade fått vissa reaktioner följande kväll fick helt andra. Reaktionerna behöver inte alltid vara extrema och ljudliga eller tysta och återhållsamma. Ibland kan de vara väldigt intensiva och lyssnande. Publikens reaktioner kan påverka en starkt. Jag känner att man måste vara redo att besvara reaktionerna på sätt eller annat. Det kan man säga att innebär att man måste vara medveten om både karaktärens och aktörens tankar samtidigt. Harvard (2013,s.230-231) nämner hur live framträdanden är speciella för att publiken är aktivt deltagande. Deras reaktioner är en direkt respons på vad de hör och ser. Han förklarar vidare vikten av framträdandets rytm och vikten av att lyssna på sin publik. Varje reaktion avslöjar om man måste sakta ner, försnabba, pausa, vara mer högljudd eller sakta. Han diskuterar med tanke på det vikten av att ha en flersidig medvetenhet. Både din medvetenhet som aktör och karaktär. Jag håller starkt med Harvard om hans syn på att vara i musikalvärlden samtidigt som man som aktör lyssnar och samarbetar med publiken.

4 Avslutande diskussion

Det är en väldigt skön och trygg känsla att ha ännu en produktion i ryggsäcken. Jag känner att erfarenheten i sig har gjort min kunskap inom gestaltning djupare. Arbetet har varit till stor hjälp för att på ett teoretiskt plan undersöka gestaltning och ett bra tillvägagångssätt för egen reflektion. Jag hoppas att läsaren har funnit att det har varit intressant att ha fått en glimt av hur en musikalartist instuderar en roll och att det kanske åt någon har gett blodad tand. Vidare hoppas jag även att läsaren fått en bild av vad trovärdighet kan innebära.

Skulle någon be mig förklara hur man är trovärdig med några ord skulle jag säga. Var ärlig, naken, modig och lyssna! Respektera också varje publiks olikhet. Varje individ har rätt att tycka vad de vill om ett framträdande. Varje individ har tillgång till empati, tolkningsförmåga av symbolik samt förmåga att analysera och känna.

Jag hoppas att arbetet har öppnat dörrar till att sträva efter ett mer omfattande tänkesätt hur man analyserar, jobbar med och gestaltar en trovärdig karaktär för läsaren.

För att vidare utveckla min kunskap vill jag tro att en mer djupgående analys och kombinerade metoder för karaktärsuppbyggnad vore tillvägagångssättet. Jag skulle gärna fördjupa mig i den lyssnande aspekten av skådespelande, eftersom den enligt mig skapar en ännu starkare närvaro i framträdandet.

Jag tror att mina kommande studier vid Högskolan för scen och musik i Göteborg ger mig en djupare dykning i mig själv, vilket skulle skapa en starkare nakenhet på scenen. Jag tror också att den lilla gruppen man jobbar i där skapar ett intensivt samarbete, ett aktivt lyssnande och ett djupt respekterande av sig själv och sina medmänniskor.

Man växer inte genom att ha en negativ konkurrens. Man växer av att förstå vad man själv är bra på och vad man kan utveckla. Man växer genom att hjälpa varandra att utvecklas och jobba tillsammans.

Källförteckning

Aroseus, F, 2014. *Hjärnan och nervsystemet*. Hämtad 1 maj, 2019 från Lätt att lära <https://lattattlara.com/psykologiska-perspektiv/biologiskt-perspektiv/hjarnan-och-nervsystemet/>

Harvard Paul, 2017. *Acting Trough Song* Great Britain Nick Hern Books Limited, The Glasshouse

Jones David L., 2017. *A Modern guide to old world singing* Lightning Source UK Ltd Milton Keynes Uk

Josefsson L och Sahlin M., 1997. *Tala så alla lyssnar och förstår* Uddevalla Arete Hjalmar och Jörgen Bokförlag HB Törnblom

Törnblom,M., 2005. *Självskänsla nu!*. Stockholm: Redaktionen Bokförlaget Forum AB

Ostwald, D., 2005. *Acting for singers*. Oxford: University Press USA

Paqvalén, R. och Strandén,T., 2008. *Replik- om finlandsvensk teater i samtiden*. Gummerus

Stanislavkij, K., 1986. *Att vara äkta på scen*. Värnamo: Fälths boktryckeri

Zangger, Borch, D., 2005. *Stora Sångguiden* Notfabriken Publishing Ab. Lettland