

# Susinnan och Grevanna

---

Ett praktiskt utforskande av två karaktärers tekniska och dramatiska aspekter för att renodla mitt arbete och utveckling som sångare.

av

Ellinor Olmarken

**Namn på Institutionen:** Institution 1

**Utbildningsnivå:** Kandidatexamen

**Hp som arbetet motsvarar:** 3HP

**Inriktning/Program/Kurs:** Kandidatprogrammet i opera

**Termin, årtal:** VT 2025

**Handledare:** Emma Lyrén Fernandez

**Examinator:** Stina Ancker

<b>INLEDNING OCH FRÅGESTÄLLNING</b>	<b>3</b>
<b>SYFTE OCH STRUKTUR</b>	<b>3</b>
Teoretisk Del	3
Analys	4
<b>SAMMANFATTNING</b>	<b>4</b>
<b>TEORI</b>	<b>4</b>
Operan, rollerna och handlingen	4
Susanna – Den snabbtänkta och pragmatiska tjänarinnan	6
Grevinnan – Den sårade och aristokratiska hjältinnan	7
Musiken i förhållande till operavärlden idag	8
Påverkan på mitt uttryck som sångare – 5 exempel på klassiska såväl som utmanande rolltolkningar (ur masterclass och föreställningssynpunkt)	9
<b>SAMMANFATTNING</b>	<b>10</b>
<b>ANALYS</b>	<b>11</b>
Tekniska och vokala utmaningar	11
Mentala hinder och instuderingsprocessen	12
Strategier för att frigöra sången	13
Övningar	14
<b>SAMMANFATTNING</b>	<b>15</b>
<b>REFERENSER</b>	<b>17</b>

## Inledning och Frågeställning

Under lång tid har frågor kring röstfack och rollstudier inom opera varit ett ämne för reflektion. Redan i början av min klassiska sångarbana blev det tydligt för mig att yngre sångare ofta tilldelas rollen som Susanna, medan mer erfarna och mogna sångerskor får ta sig an rollen som Grevinnan; oftast med motiveringen att Grevinnan tycks vara för svår att sjunga i ett tidigt stadium av sångarutvecklingen (Cone, 1974, s. 45). Dessa roller tycks representera olika stadier i en sångares karriär och speglar samtidigt röstliga karaktärer som ofta delas upp mellan lyriska sopraner och de mer fullyriska.

Vad är det som egentligen skiljer sig mest mellan dessa karaktärer om vi utgår ifrån de mest framträdande aspekterna ålder, röstkaraktär och status? Är det en så kallad mogenhet och värme i rösten som krävs för en stark Grevinna, eller vilka kvaliteter är det som behövs som tillägg för att hon ska komma till sin rätt? Vad är mest behjälpligt för en vacker klang och när stöter man på tekniska utmaningar?

Är verkligen Grevinnan svårare som roll ur teknisk bemärkelse medan Susanna är mer lättillgänglig även för mer ovana röster? Vad är fakta och vad är fördomar i sammanhanget? Och slutligen: Vilken är min egen uppfattning och är min bild av hur omvärlden ser på rollerna faktiskt sann?

## Syfte och Struktur

Detta reflektionsarbete syftar till att undersöka dessa frågor genom både teoretiska analyser och praktiska tillämpningar. Fokus ligger på min egen upplevelse och utveckling som sångare, där jag utforskar operans, eller i detta fall två karaktärers, olika dimensioner.

Syftet är att genom studier av dessa två vitt skilda roller undersöka hur jag arbetar med min egen musikalitet och utveckling i samband med instudering och hur jag förhåller mig till musikens ramar. Jag vill undersöka vilka som är de största hindren på vägen – är det de facto utmaningarna de olika rollerna besitter, eller är det egna föreställningar som kommer i vägen för min egen utveckling?

För att skapa en tydlig struktur delas essän in i två huvuddelar: en teoretisk del och en analys.

### *Teoretisk Del*

I den teoretiska delen behandlas två centrala delar för detta arbete:

1. Operan, rollerna och handlingen
  - En översikt samt analys och förståelse kring karaktärerna och deras betydelse i operan.
2. Musiken i förhållande till operavärlden idag
  - En sammanfattning av operans position och relevans i samtiden samt hur dagens sångare arbetar med materialet.

### *Analys*

Analysen bygger på en praktisk del där jag har arbetat med instudering av rollerna och undersökt olika metoder för att nå fram till en djupare förståelse av deras uttryck och tekniska krav.

1. *Instudering av roller*
  - Jag har i detta arbete fördjupat mig i de specifika rollerna och deras krav
2. *Metoder*
  - Test av musikaliska angivelser, egna tolkningar och fysisk gestikulering
3. *Reflektion*
  - En analys av arbetet

### **Sammanfattning**

Mozarts *Figaros bröllop* är en av de mest spelade operorna och innehåller roller som ställer olika krav på sångaren. Susanna och Grevinnan representerar skilda vokala fack och tekniska svårigheter och traditionellt har de sjungits av sångare med specifika rösttyper. Genom att undersöka båda rollerna och reflektera över min egen instudering vill jag få en djupare insikt i hur jag utvecklas som sångare och hur föreställningar om röstfack kan påverka min framtida sångar-bana.

---

### **Teori**

#### *Operan, rollerna och handlingen*

Mozarts Figaros bröllop (Le Nozze di Figaro) är en av de mest älskade och spelade operorna genom tiderna. Operan, som bygger på Beaumarchais komedi, kretsar kring intrigerna och relationerna mellan tjänsteflickan Susanna, som försöker gifta sig med Figaro, och

Grevinnan Almaviva, som söker återvinna sin makes kärlek. Minst sagt, två kvinnliga rivaler med helt olika målriktningar.

Musikaliskt sett är det en opera som ställer stora krav på sångarens teknik, uttryck och röstkontroll, vilket gör den till en konstant referenspunkt inom operautbildningar och professionella sammanhang. Susanna och Grevinnan representerar två mycket olika vokala fack, där Susanna ofta sjungs av lättare, mer lyriska sopraner, medan Grevinnan kräver en tyngre och mer mogen röst (Rosen, 1997, s. 67).

Ett centralt fokus i denna uppsats kommer att vara att jämföra olika exempel på sångare som har gestaltat dessa roller, särskilt när det gäller röstens vikt och karaktär. Till exempel kan vi se hur Renée Fleming, med sin fylliga och varma sopran, har tolkat Grevinnans roll på ett sätt som framhäver dess känslomässig djup (Rosen, 1997, s. 72), medan lättare sopraner ofta sjunger Susanna för att framhäva den rörliga och livliga karaktären. Genom att analysera dessa skillnader i rösttyngd och teknik kan jag få en djupare förståelse för var min egen röst ligger på spektrumet mellan de två rollerna.

När jag själv började med opera prövade jag att sjunga varken Susanna eller Grevinnan, då jag kände att den ena rollen var för lätt och den andra för tung. Jag fann mig ständigt i ett mellanting, osäker på vilken väg jag borde ta. Väljer man en väg, eller är det musiken som väljer åt en som sångare? Denna osäkerhet ledde till att jag höll mig tillbaka. I senare reflektioner har jag etablerat ett resonemang som gör att jag misstänker att sådana begränsningar kan vara mer skadliga än hjälpsamma i en tidig utvecklingsfas. Sen kanske det också, i ärlighetens namn, var så att det inte heller motiverade mig att jobba med dessa två roller, då rädsla i samspel med ointresse sällan ter sig vara en lyckad kombination. Prokrastinering blir förnamnet i all sin enkelhet och misströstan.

I denna uppsats vill jag undersöka var min röst passar bäst idag och samtidigt ifrågasätta några av de fördomar och föreställningar som råder kring vad en sångare bör sjunga. Ett ytterligare syfte är att studera in både Susannas och Grevinnans roller, så att jag står väl förberedd för en kommande operakarriär efter utbildningen.

Figaros bröllop är en opera buffa (komisk opera) i fyra akter, med musik av Wolfgang Amadeus Mozart och libretto av Lorenzo Da Ponte. Operan är baserad på pjäsen *La folle journée, ou Le mariage de Figaro* (Den galna dagen eller Figaros bröllop) av den franske dramatikern Pierre Beaumarchais. Pjäsen är en uppföljare till Barberaren i Sevilla, där Figaro hjälper Greve Almaviva att vinna Rosinas hjärta. I Figaros bröllop är Figaro nu tjänare till

Greve Almaviva, och intrigerna handlar om hans bröllop med Susanna, samtidigt som Greven försöker förföra henne.

Beaumarchais' pjäs var vid tiden mycket kontroversiell. Den kritiserade den aristokratiska överheten och samhällsstrukturerna i 1700-talets Frankrike, vilket gjorde att pjäsen förbjöds i flera länder, inklusive Österrike. När Mozart hörde talas om pjäsen, trots dess förbjudna status, såg han potentialen i att omvandla den till opera. Tillsammans med sin librettist Lorenzo Da Ponte övertygade han kejsare Josef II att tillåta att verket sattes upp som en opera, genom att tona ner den mest framträdande politiken i handlingen.

Figaros bröllop utspelar sig under en enda dag i Greve Almavivas slott nära Sevilla: Handlingen kretsar kring Figaros och Susannas försök att gifta sig och de komplikationer som uppstår på vägen.

En till synes rätt rörig historia för den som inte är etablerad i operadjungeln.

Mozarts opera används också ofta som en referens när det gäller röstteknik och vokal kapacitet. Eftersom rollerna ställer så många krav på sångaren – från Susannas lätta och rörliga sopran till Grevinnans tyngre och mer dramatiska parti – används Figaros bröllop ofta för att illustrera den vokala utvecklingen hos sångare. Mozart själv är en ständig referens inom operavärlden, eftersom hans musik kräver både teknisk skicklighet och musikalisk känslighet.

Sammanfattningsvis är Figaros bröllop ett verk som kombinerar musikalisk genialitet, samhällskritik och humor, vilket har gjort den till en av de mest spelade operorna genom tiderna. Det är ett nyckelverk både i Mozarts karriär och inom den västerländska operatraditionen.

Att skapa två olika referat för Susanna och Grevinnan ur *Figaros bröllop* av Mozart handlar om att lyfta fram deras karaktärsdrag och relationer till handlingen och koppla detta till hur deras musikaliska framställning skiljer sig. Här är en analys av deras musikaliska karaktär utifrån åsikter från kända musikhistoriker och forskare:

*Susanna – Den snabbtänkta och pragmatiska tjänarinnan*

Susanna är en av operans mest handlingskraftiga och jordnära karaktärer, vars musik präglas av lätthet, energi och kvickhet. Hennes melodi, särskilt i duetterna med Figaro, är rytmiskt livfull och tekniskt smidig, vilket speglar hennes personlighet. Hon representerar det folkliga och kloka, i kontrast till Grevinnans aristokratiska och mer kontemplativa stil. Enligt Charles Rosen i *The Classical Style* betonar Mozart här det mänskliga och naturliga genom musik som är "omedelbart kommunikativ", vilket förstärker Susannas optimistiska karaktär. (Rosen, 1971, s. 288-289)

Susannas roll är tekniskt utmanande, särskilt när det gäller uthållighet och mångsidighet. Hon är på scenen nästan hela operan och måste uttrycka en bred känslomässig skala, från humor och listighet till ömhet och passion. Hennes aria, *Deh, vieni, non tardar*, kräver exceptionell kontroll och flexibilitet för att fånga de subtila nyanserna i både musik och text. Rollen innebär en konstant växling mellan lekfullhet och uppriktig känsla, vilket ställer krav på utmärkt legato och andningskontroll. Dessutom måste sångaren hantera många dialoger och ensembler, samtidigt som den vokala linjen bibehålls. Susannas roll blir på så sätt ett prov på uthållighet och musikalisk skicklighet.

Susannas partier är ofta snabba och använder enkla melodier och strukturer, nära relaterade till folkliga idiom, vilket stärker hennes roll som en smart och jordnära karaktär. Detta står i kontrast till Grevinnans mer lyriska och känslomässiga arior. Richard Taruskin beskriver i *Oxford History of Western Music* hur Susannas musik bär en "social lätthet", som speglar hennes plats i den klassiska hierarkin, samtidigt som hon utmanar den.

### *Grevinnan – Den sårade och aristokratiska hjältinnan*

Grevinnan är en reflekterande och känslomässigt komplex karaktär, vars musik har en melankolisk och förfinad ton, tydligt framträdande i arior som *Porgi, amor* och *Dove sono*. Mozart använder här långa, utvecklade melodilinjer och subtilt harmoniskt språk för att förmedla Grevinnans inre konflikt – hon är både sårad av sin mans otrohet och hoppfull om att vinna tillbaka hans kärlek. Edward T. Cone beskriver i *The Composer's Voice* hur Mozart förenar Grevinnans känslomässiga och moraliska överlägsenhet med aristokratisk grace. (Cone, 1974, s. 29)

Grevinnans roll är tekniskt mer krävande ur ett vokalt perspektiv. Hennes arior, *Porgi, amor* och *Dove sono*, ställer höga krav på sopranens förmåga att projicera känslomässig djuphet samtidigt som linjen hålls lyrisk och jämn. De långa fraserna och Grevinnans introspektiva karaktär kräver en sångare med mogen röst och utmärkt kontroll över dynamik och tonkvalitet. Även om hennes roll inte är lika fysiskt krävande som Susannas, kräver den

en vokal färdighet som balanserar renhet och kraft, särskilt i långsammare tempon där varje ton måste vara perfekt stödd.

Grevinnans musik är ofta långsammare och mer ornamenterad, vilket skiljer sig från Susannas livlighet. Den högre ornamentiken och emotionella laddningen i hennes arior speglar både hennes djupare känsloliv och sociala ställning.

### *Musiken i förhållande till operavärlden idag*

Det finns flera exempel på sångare och regissörer som medvetet brutit mot traditioner för rollerna Susanna och Grevinnan i *Figaros bröllop*. I stället för att strikt följa konventionella tolkningar har de experimenterat med aspekter som rösttyp, gestaltning och dramatisk inramning. Dessa avsteg från etablerade normer återspeglar bredare trender inom opera, såsom *regieteater*. Regieteater (från tyskans *Regietheater*, "regissörsteater") är en konstnärlig inriktning inom teater och opera där regissören har en central och kreativ roll i att tolka verket. I stället för att strikt följa librettot eller den traditionella iscensättningen, omtolkas berättelsen ofta för att spegla moderna teman, politiska budskap eller psykologiska djup. (Opera Vivrà, n.d.).

Exempel på detta inkluderar produktioner där Susanna, traditionellt sjungen av en lyrisk sopran med lätt och smidig röst, i stället har tolkats av sångare med mörkare klang eller mer dramatisk frasering, vilket förändrar rollens dynamik gentemot de andra karaktärerna. På samma sätt har Grevinnan, ofta framställd som en värdig och sorgsen aristokrat, i vissa uppsättningar fått en mer sarkastisk eller rebellisk ton, vilket bryter mot den klassiska bilden av henne som enbart en tragisk figur.

1. Modernisering av karaktärer och röststil: Cecilia Bartoli har i sina inspelningar av Susannas arior, särskilt "Al desio di chi t'adora" från 1789-versionen, använt sin varmare mezzosopran för att framhäva en mer mogen och passionerad Susanna (Taruskin, 2005, s. 134). Detta står i kontrast till tidigare ljusa, lyriska tolkningar som Barbara Bonneys, som följer en mer klassisk stil. Bartoli anpassar också sitt tempo och sin frasering för att lyfta fram karaktärens självsäkerhet och kontroll, vilket avviker från den traditionellt naiva framställningen av Susanna.

2. Radikala sceniska tolkningar: Vid Salzburgfestivalen 2023 använde regissören Martin Kušej *regietheater*-tekniker för att omtolka *Figaros bröllop* genom att exempelvis placera handlingen i en modern hotellmiljö och förvandla Greven till en maffiaboss. Susanna och Grevinnan presenterades med betoning på nutida maktstrukturer och social dynamik.



Sångmässigt har sådana produktioner ibland krävt större dramatisk intensitet, vilket påverkat röst användningen.

*Påverkan på mitt uttryck som sångare – 5 exempel på klassiska såväl som utmanande rolltolkningar (ur masterclass och föreställningssynpunkt)*

*Exempel 1:*

Lauren Fagan imponerar med en bred, fullyrisk och varm röst som fyller rummet. Hennes minimalistiska uttryck framhäver en slags återhållsamhet som kan tolkas som en del av hennes konstnärliga vision. I de avslutande rörelserna framträder en tydlig smärta, men samtidigt förblir blicken kylig. Det är svårt att avgöra om detta är en medveten del av karaktärsinterpretationen eller helt enkelt en reflektion av koncentrationen på sången. Trots att sånginsatsen tekniskt sett tycks ha "allt", kvarstår en känsla av att något saknas – kanske en starkare känslomässig förbindelse med publiken. (Fagan, 2022).

*Exempel 2:*

Gundula Janowitzs framträdande påminner i många avseenden om Lauren Fagans, men med en smalare, om än fortfarande fullyrisk, röst. Hennes blick är sänkt mot marken genom hela framförandet, vilket förstärker en känsla av distans. Trots den tekniska skickligheten förmedlas ännu mindre smärta här än i det föregående exemplet.

Det väcker frågor om hur "äldre" kvinnor porträtteras i dessa roller – ofta som svala, nästan avstängda. Varför framställs den yngre kvinnan som mer utåtagerande och sprallig, medan Grevinnans karaktär tycks präglas av stoiskhet och en nästan total avsaknad av ansiktsuttryck? Det leder vidare till en reflektion: Hur blir en Grevinna intressant? Kan publiken verkligen sympatisera med en roll där det känslomässiga uttrycket tonas ner till denna grad? Det verkar som om den besvikna äldre kvinnan ofta definieras av sin kyliga yta, vilket väcker tankar om hur denna karaktär skulle kunna göras mer engagerande och relaterbar. Det blir rentav en kliché att kvinnor kallnar med åldern. Hur kan denna tidlösa schablonmålning förändras och ge ytterligare en dimension som gör Grevinnan mer färgstark? (Janowitz, 1985).

*Exempel 3:*

I detta exempel ligger fokus på att observera hur en erfaren sångerska som Joyce DiDonato arbetar med en yngre student för att forma en optimal tolkning av Grevinnan. Ett särskilt citat från DiDonato fångar kärnan i arbetet: hon uppmanar eleven att våga falla och lita på att medeleverna fångar henne.

"Surrender to the music" framhålls som inte bara en nödvändighet för att gestalta Grevinnan, utan som en grundläggande princip för all musik, för att den ska kunna komma till sin rätt.

DiDonatos vägledning belyser hur viktigt det är att sångaren inte bara tekniskt behärskar musiken, utan också vågar släppa taget och fullt ut förkroppsliga dess känslomässiga djup (DiDonato, 2019).

#### *Exempel 4:*

Diana Damrau gestaltar Susanna på ett sätt som avviker från de mer traditionella tolkningarna, där yngre och mjukare röster ofta får dominera. Hennes tolkning är fräckare och mindre behagsjuk än vad som vanligtvis ses i denna roll.

Ett starkt fokus på deklamation präglar framträdandet, och hon lyckas förmedla en känsla av lekfullhet med ett konstant "leende" i rösten. Det väcker en intressant tanke om vad som skulle hända om en artist som Damrau deltog i en produktion som vanligtvis använder sig av ett yngre Susanna-ideal – hur detta skulle förändra och utmana den gängse synen på Susanna som karaktär? (Damrau, 2018).

#### *Exempel 5:*

En ung mezzosopran framför Susannas aria under ännu en masterclass ledd av Joyce DiDonato. Under sessionen betonar DiDonato vikten av att släppa oron för perfektion för att kunna höja sången till nästa nivå.

Hon lyfter fram att det inte bara handlar om att ha karaktären i kroppen – den måste också finnas i blicken. Detta helhetsfokus på att låta karaktären genomsyra både kropp och uttryck är centralt i DiDonatos vägledning, vilket ger en djupare förståelse för hur teknisk skicklighet och emotionell närvaro samverkar i ett framträdande (DiDonato, 2024).

### **Sammanfattning**

Skillnaden i hur Susanna och Grevinnan framställs musikaliskt är direkt kopplad till deras roll i handlingen och deras karaktärsdrag. Mozart använder olika stilar – folkligt och enkelt för Susanna, reflekterande och emotionellt laddat för Grevinnan – för att ge varje kvinna sin egen röst. Detta bidrar till en av operalitteraturens mest levande dynamiker och speglar Mozarts unika förmåga att skapa verklighetstrogna och djupt mänskliga karaktärer. Bland rollerna i Figaros bröllop råder olika åsikter om vilken som är mest tekniskt krävande, men både Susanna och Grevinnan utmanar sångaren på olika sätt som kräver unika vokala egenskaper.

Båda rollerna erbjuder olika utmaningar, och valet av vilken som är mest tekniskt krävande beror till stor del på sångarens erfarenhet och styrkor.

## Analys

### *Tekniska och vokala utmaningar*

Under en spelning i januari framförde jag Susannas aria *Deh, vieni non tardar*. Jag hade föreställt mig att legatot i arian skulle vara en stor utmaning, men när jag sjöng den märkte jag att den låg relativt nära min egen röst-typ som hög koloratorsopran. Det gjorde den mer behaglig att sjunga än vad jag först trott. Ändå var legatot ett moment som krävde särskild kontroll och teknik, och jag insåg att dess till synes enkla flöde ställde krav på precision.

Grevinnans parti däremot upplevde jag som mer motståndskraftigt – både tekniskt och psykologiskt. Till skillnad från Susanna, vars röst är lätt och rörlig, har Grevinnans musik en tyngd och ett inre motstånd som även speglas i hennes karaktär. När jag såg *Figaros bröllop* på Kungliga Operan reflekterade jag över varför Susanna ofta känns mer lättillgänglig för lyssnaren, medan Grevinnan kan framstå som svårspelad. Susanna är i ständig rörelse – vilket gör att kroppen aldrig hindrar musiken. Hon blir aldrig rigid i sitt uttryck, utan kvickheten i musiken leder Susanna enkelt från en fras till en annan. Grevinnan är ett mer statiskt väsen, med en större risk att bli innesluten i sitt eget känsloläge. En statisk kropp kan resultera i en spändhet som i sin tur krymper bröstkorgen och luftflödet. I och med Grevinnans nästintill kallblodiga karaktär, krävs ett konstant arbete att jobba emot kontraktionen, en liksom underliggande motrörelse för att inte kroppen ska hänga med den statiska positionen. Det fick mig att fundera på hur denna skillnad påverkar sångtekniken; Ska Grevinnans klagan omfamnas fullt ut, eller bör musiken snarare framföras med en vacker linje, som kontrasterar hennes känslor? Hur använder hon sig av en rörelse och expansion i kroppen, även när hon står stilla?

När jag började arbeta med *Porgi amor* kände jag omedelbart motstånd. Det var som om min diafragma krympte, svalget stängdes och hela kroppen gick i försvar. Trots att jag visste att jag tekniskt sett kunde sjunga det, fanns en inre röst som sa: *Jag kan inte sjunga det här*. Men varför är det ibland så svårt, trots att man kanske redan bär på en hel del av svaren till varför.

Att expandera som sångare från en punkt till nästa – att expandera mer än den initiala positionen, är väl ändå bland det mest intrikata man fysiskt kan göra. Det kräver uthållighet, styrka...och ett stort mått av oräddhet.

---

### *Mentala hinder och instuderingsprocessen*

Jag insåg att min största utmaning inte var de tekniska svårigheterna i Grevinnans parti – utan mina egna föreställningar om dem. När jag närmar mig en ny roll fastnar jag ofta i en imaginär bild av hur den "borde" låta. Jag försöker återskapa en känsla eller ett ideal jag hört tidigare, snarare än att utforska musiken utifrån mina egna förutsättningar. Eller också som många artister kanske uppskattar: att uppnå ett resultat innan verket har bearbetats och förankrats.

Det här blev särskilt tydligt under en sånglektion där jag arbetade med *Porgi amor*. Jag hade undermedvetet betonat fel partier, vilket gjorde att fraseringen och legatot blockerades. Det blev en så kallad *ton-för-ton*-sång. Det funkar, vid en nyinstudering, men kan blockera flödet om man låter den omedvetna metoden fortgå. När vi ändrade betoningarna blev sången plötsligt lättare att sjunga. Fokus på språket och diktionen gjorde att de vokala blockeringarna kunde enkelt frigöras med insikten om hur italienskan skulle deklameras och var Mozart hade noterat betoningarna initialt. Det var ett framsteg för mig som sångare i ständigt lärande: att mina läsningar inte låg i själva musiken, utan i min föreställning om hur den skulle låta.

Min instudering blev därför ett arbete i att släppa kontrollen. Jag insåg att det inte var instuderingen i sig som var min metod, utan snarare ett verktyg för att bryta mig loss från mina egna blockeringar. Instudering är ett uppdrag – inte en känsla. Känslorna får komma senare, när musiken väl sitter i kroppen.

Det är ingen nyhet att operasångaren gör som en gymnast: går till gymmet, övar, studerar in, läser språk, förankrar sången i scentekniken och därefter provar ett första "utkast" på resultat.

Min insikt för mig som sångare i denna stund var att jag kan öva hur mycket som helst och lära mig vad jag vill, men om jag gör detta med utgångspunkt monotont arbetssätt med intryck utifrån och fokus på vad som inte fungerar (Neuro-Linguistic Programming, PMI, 2025.) så kommer arbetet utsättas för fler hinder än nödvändigt. Om jag applicerar ett öppet sinne, utan alltför många föreställningar och regler, så finns goda chanser att upptäcka nya saker – både i musiken och i min sångteknik.

---

### *Strategier för att frigöra sången*

Hur släpper man då sitt inre motstånd? Min erfarenhet är att tanken ofta är den största fienden. När jag tänker för mycket blir sången krampaktig. När jag låter musiken flöda utan att analysera varje detalj, blir den fri.

*The kind of compulsing thinking is actually an addiction //.....// Because you believe that you would cease to be if you stopped thinking. As you grow up, you form a mental image of who you are based on your cultural conditioning. We may call this phantom self the ego. It consists of mind activity and can only be kept going through constant thinking.*

(E. Tolle, 2005, s.18)

Men hur praktiserar man det i en konkret instuderingsprocess?

Min metod har blivit att integrera musiken i vardagen: att nynna den medan jag diskar, städar eller går på gymmet. När kroppen är i ett neutralt, icke-presterande tillstånd, blir rösten friare. På samma sätt som jag kan kasta en frisbee med precision när jag inte tänker på det, blir sången lättare när jag låter den existera utan krav.

Jag har även börjat fokusera mer på lyssnande än tänkande. Om jag lyssnar inåt snarare än att försöka med tanken kontrollera varje ton, blir musiken mer organisk.

Min metod för att släppa kontrollen är att försöka lägga min negativa tankespiral åt sidan. Men hur gör man det egentligen? För mig sitter allt i kroppen. Det betyder inte att man ständigt måste vara i rörelse, men man behöver rikta tankarna bort från det tänkta resultatet. Det kräver alltså ett inre lyssnande, inte tänkande. Denna insikt kan appliceras i flera sammanhang:

- *Kroppslig närvaro + lyssnande = jag känner när jag är hungrig.*
- *Kroppslig närvaro + lyssnande = jag vet när jag är trött.*
- *Kroppslig närvaro + lyssnande = jag kan möta någon i en konflikt utan att instinktivt gå i försvar eller attack.*

Om jag som sångare lyssnar mer, vad kan det göra för mitt konstnärskap? Jag tror inte att det automatiskt skapar en karriär – sådant avgörs av tur, timing, nätverk och förutsättningar – men det kan göra mig till en bättre artist och scenkonstnär.

Funkar det? Om man utgår från själva påståendet som såväl jag som andra sångare menar (en hörsägen som tål att motbevisas): att allt låter bra när man sjunger själv. När jag är själv

och arbetar med instuderingar, så är det lättare för mig att processa angivelser och testa olika metoder på ett konstruktivt sätt. Jag tar mig den tid jag behöver att prova alla vägar och funderar inte på ett eventuellt resultat. Det i slutändan skapar ett lugn, en närvaro gör att jag sjunger med en fri ton; Även i den utforskande fasen av min instudering och interpretation.

---

### Övningar

Jag har även använt metoden att sjunga de olika karaktärerna med två olika aktions-direktiv baserat på de olika karaktärernas drivkrafter. För Susanna använde jag mig av drivkraften att ta kontroll över hennes egen framtid. För Grevinnan använde jag mig av drivkraften att återvinna hennes värdighet. Det finns två skillnader här utifrån ett dramaturgiskt perspektiv. En är vinnare och en är förlorare i början av berättelsen. Det är två spelbara scenarier, utan att komplicera förhållandena alltför mycket.

Drivkrafterna är i sig psykologiska, men testades även med utgångspunkt från rörelse i kroppen med hjälp av Michael Chekhovs övningar (Chekhov, 1991, s. 43) och de olika kroppsliga kvaliteterna utifrån karaktärernas positionering.

Michael Chekhovs teori grundar sig i att man som skådespelare aldrig ska behöva använda sig av sina personliga erfarenheter i gestaltningen av en karaktär, utan att i stället låta olika kroppsliga kvaliteter formge ett uttryck. Så fort man tänker hur en karaktär ska vara, blir det en blockering för fantasin och resulterar ofta i en karikatyr och förlorar sin trovärdighet. Med kroppen som instrument, skapar dess rörelser känslor och dynamik per automatik. I tretton år har jag återkommit till boken, som handlar om att testa uttryck med utgångspunkt psykologisk gestikulering, men jag har tyckt att den är något svår att närma sig som sångare, då den experimentella delen kan påverka tekniken och ibland vara skadlig, även om den på många sätt är frigörande för det personliga uttrycket. Jag ville dock i detta sammanhang prova kvaliteterna för att skapa distinktion mellan de olika karaktärerna som inkluderar min egen kropp och inte de tidigare tolkningar som gjorts av andra sångare.

Eftersom Susanna är en driven karaktär, använde jag mig av en strålande rörelse (Radiating movements, Chekhov, 1991, s. 46) som beskriver hennes kvickhet i karaktärsdragen. Jag upplever att det fungerade för en karaktärstolkning, men att blockeringen inte nödvändigtvis varit gentemot min fantasi, utan snarare uppstått för att jag inte följt librettot och betoningarna tillräckligt noga. Jag insåg med dessa övningar att jag var i en för tidig fas med musiken för att kunna förankra den i kroppen. Detsamma gällde för Grevinnan, där jag arbetade med flygande rörelser (Flying movements, Chekhov, 1991, s. 46) för att framhäva Grevinnans

aristokratiska essens, men också för att frångå hennes bottenlösa sorg, vilket jag vet sällan befrämjar min sång. Sorg som verkligen känns i kroppen tenderar att blockera min stabilitet och mitt luftflöde. Flying-kvaliteten gav mig en enkelhet i sången som i sig är rätt tung, men tenderade att blockera känslan av botten – något som är till aningen nackdel för *Porgi amor*.

Oavsett om dessa övningar var av nytta i detta sammanhang, vet jag att de kan återupptas längre fram i min musikaliska utveckling av dessa karaktärer. De är ett medel för att underbygga och förstärka karaktärerna på scen.

---

Min slutsats är att min största utmaning inte är att sjunga Grevinnan eller Susanna med en tydlig rolltolkning, utan snarare att kunna släppa taget om mitt ego och mina föreställningar kring ljudet. Det handlar inte om att *göra rätt*, utan om att våga pröva metoder utan att omedelbart utvärdera resultatet. Mozart brydde sig knappast om mina rädslor – han skrev musik för att den skulle sjungas och underhålla en publik. Mitt jobb är att lyssna; i detta fall sakta ned, anta de musikaliska angivelser och föreskrifter som finns i partituret och låta notangivelserna och librettot skapa form i min egen röst.

### Sammanfattning

Min initiala idé för detta arbete var att studera in rollerna i sin helhet och leverera ett resultat av klanderfri sång som bevisade att båda rollerna var möjliga för mig att leverera. Så blev det inte. I stället stannade arbetet upp i ett utforskande kring hur det är möjligt att ta sig an en karaktär som så ofta gjorts på så många likartade sätt utan att man för den sakens skull behöver låta sig påverkas av intryck, idéer och föreställningar. Inspiration är nyckeln till ett kreativt arbete, men även ett gissel för maskineriet som handlar om att prova först och tänka sen. Arbetet blev en självrannsakan som utgick från att ta reda på vad jag behöver för att komma loss ur initiala tankemönster. Ett mönster, som jag alltid trott går att lösa genom rörelse, men som mer i ett första instuderingsstadium handlar om att utgå från pudelns kärna: vad står noterat i musiken? Vilka direktiv har jag att följa när jag sjunger?

Denna analys undersöker såväl egna som generella tekniska, psykologiska och konstnärliga utmaningar i arbetet med operakaraktärerna Susanna och Grevinnan. Genom att kombinera teoretiska resonemang med praktiska erfarenheter utforskar jag hur min instuderingsprocess påverkas av både yttre och inre faktorer. En central frågeställning är huruvida de största utmaningarna ligger i de musikaliska och tekniska krav som rollerna ställer, eller om det snarare är mina egna föreställningar och mentala blockeringar som utgör det största hindret?

Som man brukar påstå ( Interlude.hk.(u.å.) ). är Mozarts musik "lätt att sjunga, men svår att sjunga bra" – en insikt som ständigt återkommer i min egen instudering. Mozarts musik kännetecknas av en till synes enkel och naturlig melodik, men att gestalta hans karaktärer kräver en stor lyhördhet, flexibilitet och precision. Susanna kan vid första anblick verka lättare att sjunga än Grevinnan, men den skenbara enkelheten kan vara förrädisk. Den *verkliga* utmaningen ligger i att hitta en balans mellan absolut teknisk kontroll och ett levande, naturligt uttryck.

I arbetet med dessa roller har jag insett att min största begränsning ofta inte ligger i själva sångtekniken, utan i mitt sätt att tänka kring den. När jag blir för analytisk och prestationsinriktad uppstår spänningar, medan ett mer intuitivt och fysiskt förhållningssätt till musiken kan bidra till en friare och mer autentisk sång. För att komma runt dessa mentala låsningar har jag provat olika metoder, bland annat att sjunga utifrån ren notbild utan förutfattade tolkningar samt att låta musiken bli en naturlig del av vardagen genom att nynna kravlöst i olika sammanhang. Dessa strategier har hjälpt mig att närma mig musiken utan prestationsångest och i stället fokusera på att gestalta berättelsen och karaktärerna som egentligen anges väldigt specifikt i musik och libretto utan närmare egenanalys.

Mitt arbete visar att det finns många sätt att närma sig dessa välkända roller. Utöver det, har min hobbyanalys befast i tron att båda roller är svåra, men i mitt arbete med dem har jag insett att de i själva verket besitter olika typer av utmaningar.

Ledstjärnan i processen är att våga utforska olika metoder för att hitta en personlig och hållbar instuderingsprocess som gynnar både mig samt Susanna och Grevinnan som rollval. Det handlar om att lyssna inåt snarare än utåt. För min egen del upptäckte jag att en hållbar väg var att flytta fokus från prestation till närvaro och från sångliga blockeringar till en konkret förståelse och tillämpning av de musikaliska angivelser som upphovspersonen noterat. På så sätt kan jag framåt fortsätta att gradvis frigöra mig från mentala hinder och utvecklas som sångare.



## Referenser

- Cone, E.T. (1974). *The Composer's Voice*. Berkeley: University of California Press.
- Damrau, D. (2018). *Susanna Interpretation*. [YouTube] Tillgänglig: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_JI3ZOGTCCo](https://www.youtube.com/watch?v=_JI3ZOGTCCo) [Hämtad 5 mars 2025].
- DiDonato, J. (2019). *Masterclass on Opera Singing*. [YouTube] Tillgänglig: <https://www.youtube.com/watch?v=KUw-azjWEUA> [Hämtad 5 mars 2025].
- Fagan, L. (2022). *Grevinnan Live Performance*. [YouTube] Tillgänglig: [https://www.youtube.com/watch?v=8\\_PakFZ73ZY](https://www.youtube.com/watch?v=8_PakFZ73ZY) [Hämtad 5 mars 2025].
- Janowitz, G. (1985). *Interpretation of Grevinnan*. [YouTube] Tillgänglig: <https://www.youtube.com/watch?v=Gz3jBumzqlQ> [Hämtad 5 mars 2025].
- DiDonato, J. (2024). *Masterclass on Opera Singing*. [YouTube] Tillgänglig: <https://www.youtube.com/watch?v=QB7MgQkxfIE> [Hämtad 5 mars 2025].
- Rosen, C. (1997). *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: Norton & Co.
- Taruskin, R. (2005). *Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press.
- PMI, 2025. Vad är egentligen NLP och vad kan det användas till?. *Project Management Institute*. Tillgänglig: <https://www.pmi-se.org/Kompetens-Projektledning/Artiklar/Vad-ar-egentligen-NLP-och-vad-kan-det-anvandas-till> [Hämtad 11 mars 2025].
- Interlude.hk. (u.å.). *The difficulty with Mozart*. Interlude. Tillgänglig: <https://interlude.hk/the-difficulty-with-mozart/> [Hämtad 11 mars 2025]
- Chekhov, M. (1991). *On the Technique of Acting*. New York: Harper Collins
- Opera Vivrà (n.d.) *Regietheater*. Tillgänglig: <https://www.operavivra.com/blog/regietheater/> [Hämtad 13 Mars 2025].
- Tolle E. (2005) *The Power of Now*. Hodder & Stoughton Ltd