

## Att bemästra en audition

- viljan att bli musikalartist

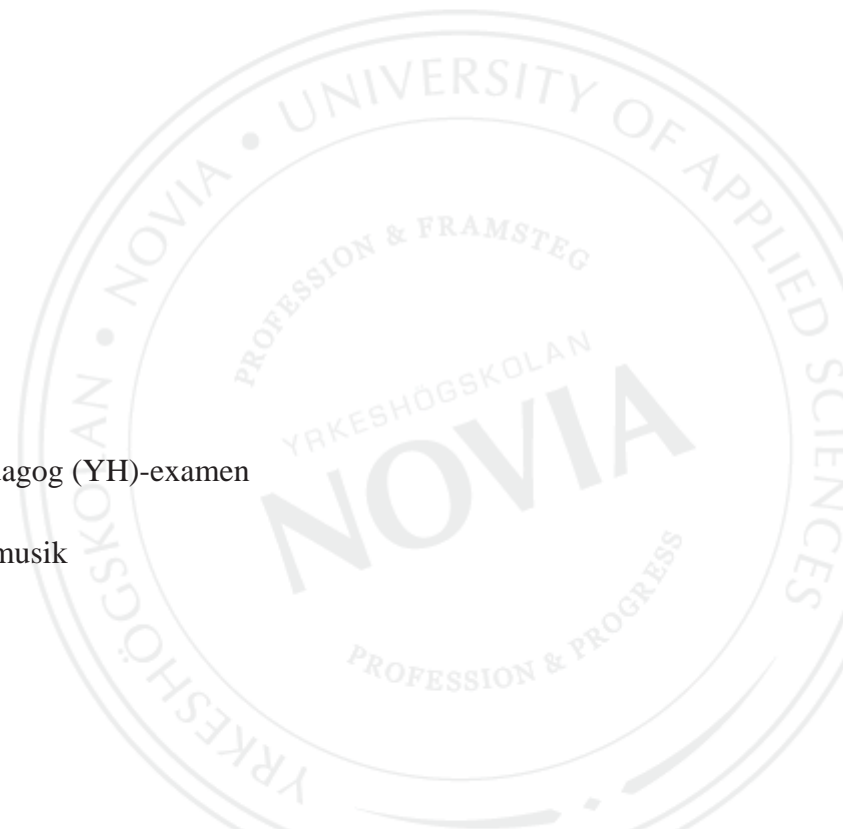
Praktiska råd i en auditionssituation

Erica Askolin

Examensarbete för musikpedagog (YH)-examen

Utbildningsprogrammet för musik

Jakobstad 2013



## EXAMENSARBETE

Författare: Erica Askolin

Utbildningsprogram och ort: Musik, Jakobstad

Inriktning/alternativ/Fördjupning: Musikpedagog/sång

Handledare: Sören Lillkung

Titel: Att bemästra en audition – Viljan att bli musikalartist

---

Datum 22.4.2013

Sidantal

Bilagor 2

---

### Abstrakt

Slutarbetet är en praktisk handbok för dem som vill komma in i musikalbranschen eller utveckla sina kunskaper inom hur auditioner går till och vad som förväntas av en auditionsdeltagare. Det är en empirisk undersökning där ämnet belyses via djupintervjuer med tre erfarna musikaljurymedlemmar - Derek Barnes, Gudrun Lindén samt Georg Malvius. Gällande scennärvaro och scenskräck har materialet främst samlats ur finska källor. Ämnet har därtill närmats med hjälp av olika amerikanska samt engelska guideböcker.

Jag har valt att i mina intervjuer att försöka få fram svar på: Hur kan man få jobb via en audition? Hur går auditioner till? Vad bör man veta om juryn och hur skall man behandla jurymedlemmarna? Vad händer efter en audition? Vad finns det för praktiska knep som man kan använda för att underlätta situationen? Vilka dokument behövs? Därtill ger arbetet många olika praktiska råd om hur man kan möta scenskräck och underlätta en auditionssituation. Vad är det i uppträdandet som lockar trots att man varje gång upplever att man måste prestera för att överleva?

Min slutsats är att det viktigaste är att du älskar det du gör av hela ditt hjärta. Det är även viktigt att förbereda dig och ditt material väl, att le, att vara samarbetsvillig, att få fjärlarna i magen att flyga i formation, att våga visa din talang och att våga vara dig själv. Du räcker!

---

Språk: svenska Nyckelord: audition, provsjungning, koe-esiintyminen, auditions

---

## OPINNÄYTETYÖ

Tekijä: Erica Askolin

Koulutusohjelma ja paikkakunta: Musiikki / Pietarsaari

Suuntautumisvaihtoehto/Syventävät opinnot: Musiikkipedagogi - laulu

Ohjaaja: Sören Lillkung

Nimike: Opi hallitsemaan auditiot - halu tulla musikaaliartistiksi

---

Päivämäärä 24.4.2013

Sivumäärä 41

Liitteet 2

---

### Tiivistelmä

Tämä lopputyö on käytännönopas musikaaliartisteiksi haluaville ja niille, jotka haluavat tietää mitä on auditio eli koe-esiintyminen ja mitä siihen osallistuvilta vaaditaan. Tämä on empiirinen tutkimus, jossa aihetta on tutkittu haastatteleamalla kolmea kokenutta musikaalituomaristossa istunutta henkilöä - Derek Barnesia, Gudrun Lindénia sekä Georg Malviusta. Lavaesiintymisen ja ramppikuumeen osalta tietolähteet ovat olleet pääosin suomenkielisiä. Aihetta on myös lähestytty amerikkalaisten ja englantilaisten kirjojen avulla.

Haastatteluissa on yritetty löytää vastauksia seuraaviin kysymyksiin: Miten voit saada töitä koe-esiintymisen avulla? Mitä auditioissa tapahtuu? Mitä tulee tietää tuomaristosta ja miten heitä tulee kohdella? Mitä auditioitten jälkeen tapahtuu? Onko käytännönläheisiä keinoja, joilla voi helpottaa tilannetta? Mitä asiakirjoja tarvitaan mukaan?

Lisäksi työ tarjoaa laajan valikoiman käytännön neuvoja, miten kohdata ramppikuume ja miten helpottaa itse auditio-tilannetta (koe-esiintymistilannetta.) Kuinka on mahdollista, että esiintyminen houkuttaa, vaikka välillä tuntuu siltä että jokainen esiintyminen on kuin taistelu elämästä ja kuolemasta.

Johtopäätöksenä on, että kaikkein tärkeintä on rakastaa sitä mitä tekee koko sydämestään. On myös tärkeää valmistaa itsensä sekä materiaali mahdollisimman hyvin tuleviin koettelemuksiin, hymyillä, olla yhteistyökykyinen, saada vatsassa liihottavat perhoset lentämään muodostelmassa, uskaltaa näyttää lahjakkuutensa ja uskaltaa olla oma itsensä. Sinä olet riittävän hyvä!

---

Kieli: ruotsi

Avainsanat: auditio, auditiot, koe-laulu, koe-esiintyminen

---

## **BACHELOR'S THESIS**

Author: Erica Askolin

Degree Programme: Bachelor of Music / Jakobstad

Specialization: Music pedagogue/singing teacher

Supervisors: Sören Lillkung

Title: To master an audition- the urge to become an musical artist

---

Date 24.4.2013

Number of pages 41

Appendices 2

---

### **Summary**

This thesis is a practical guide for those who want to get into the musical theatre industry or develop their knowledge of how the auditions work and what is expected of audition participants. It is an empirical study in which the subject is illuminated by interviews with three experienced musical jurors - Derek Barnes, Gudrun Lindén and Georg Malvius. The material about stage presence and stage fright is mainly collected from Finnish sources. The subject has also been approached through various American and English guidebooks.

In my interviews I have tried to get the answer to the following questions: How to get a job through an audition? What goes on during an audition? What should you know about the jury and how to treat jurors? What happens after an audition? Which tricks can use to ease the situation? Which documents are required?

In addition, the work provides a wide range of practical advice on how to handle stage fright and how to cope with an audition situation. What is it that makes you urge to come back despite that it might time feel like performing in order to survive?

My conclusion is that the most important thing is that you love what you do with all your heart. It is also important to prepare yourself and your material well, to smile, to be cooperative, to get the butterflies in your stomach to fly in formation, daring to show your talent and to dare to be yourself. You are enough!

---

Language: swedish

Key words: auditions, auditioning, audition

---

# Innehållsförteckning

1	Inledning .....	1
2	Uppsatsens syfte .....	2
3	Metod .....	2
4	Praktiskt genomförande och tidtabell .....	3
5	Känslor inför en audition .....	3
6	Auditioner i allmänhet .....	4
6.1	Vad är en audition? .....	4
6.2	Terminologi .....	5
7	Före auditionen .....	7
7.1	Att hitta information om auditioner .....	7
7.2	Att skicka in en ansökan .....	8
7.3	Att förbereda material .....	9
7.3.1	Auditionspärmerna skall innehålla .....	9
7.3.2	Hur skall man välja sånger? .....	11
7.3.3	Om noterna .....	13
7.3.4	Vad är en "16-takters audition"? .....	15
7.3.5	Hur väl skall man förbereda angett material? .....	16
7.4	Hur skall man framföra sången? .....	17
7.5	Kläder, hår, piercingar och tatueringar .....	18
7.6	En checklista över vad du behöver med dig .....	19
8	Auditionen .....	20
8.1	Några råd innan man går in i auditionrummet .....	20
8.2	Några råd om man tvekar .....	24
8.3	Några råd när man går in .....	25
8.3.1	Fokusering .....	25
8.3.2	Samarbete med pianisten .....	26
8.3.3	Kontakt med juryn .....	27
8.3.4	Kroppsspråk .....	29
8.3.5	Om juryn vill höra mera .....	30
8.3.6	Förklara eller inte förklara .....	31
8.3.7	Vad söker juryn? .....	32
8.3.8	Dansauditionen och andra eventuella uppgifter .....	35
9	Efter auditionen .....	36
10	Myter om auditioner .....	38
11	Slutsatser – Diskussion .....	40

Källförteckning.....	42
----------------------	----

# 1 Inledning

*”Att leva utan smärta, är som att dö utan att ha levt” – Cathy Miyata*

Att bemästra en situation som audition (=provsjungning) är livsviktigt för en musikalartist. Vilka är då reglerna man borde veta om? Finns det några ”så skall man”- eller ”så skall man inte ”-regler som nybörjare borde veta om? Det var min önskan att skapa en enkel receptbok för nybörjare, mina kommande elever och andra människor i branschen. Att gå på en audition är sällan ett nöje, men ju fler man går på, desto mera lär man sig. Man skapar med tiden en verktygsback innehållande olika redskap som kan hjälpa en att hantera situationen. Därför har jag valt att skiva detta slutarbete då jag har inte har hittat skriftligt material som behandlar ämnet vare sig i Finland och i Skandinavien. Hur skall man få fjärlarna i magen att flyga i formation? Man skall vid varje uppträdande ge publiken och juryn upplevelser, helst sådana som varar livet ut. Man skall prestera för att överleva. Människan är till naturen inställd på att fly när hon upplever hot. Men att ställa sig på scen, att uppträda, som även en audition kan ses som, lockar gång på gång, fast det är skrämmande. Varför känner vi då ångest om vi ändå njuter av att uppträda?

Det är skrämmande att vara medveten om att man konstant söker efter nya jobb och varje gång man uppträder är det på sätt och vis en audition inför följande jobb. Vi har talat med kollegor om trycket som vi måste handskas med då vi måste prestera för att överleva. För att göra processen lite enklare, valde jag att skriva en handbok som kan hjälpa oss alla på traven.

## 2 Uppsatsens syfte

*”Bestäm det du vill göra, det som kan och skall göras. Sedan skall vi hitta en väg” – Abraham Lincoln*

Mitt mål är att skapa en praktisk handbok för alla behövande som i framtiden deltar i auditioner. Jag har djupintervjuat tre erfarna musikaljurymedlemmar, Derek Barnes, Gudrun Lindén samt Georg Malvius. Dessutom har jag läst om ämnet i olika amerikanska samt engelska guideböcker. Jag har även läst en del finska böcker som handlar om scenskräck och hur den kan bemötas. Av böckerna har jag tagit praktiska råd hur man skall gå till väga för att bemöta situationen.

Hur kan man alltså få anställning via en audition? Hur går auditioner till? Vad bör man veta om juryn och hur skall man behandla dem? Vad händer efter en audition? Vad finns det för praktiska knep som man kan göra för att underlätta situationen? Vilka dokument skall medtas? Dessa frågeställningar har varit grunden för detta arbete.

I denna handbok har jag framställt svar från intervjuerna och böckerna jag läst. Jag vill ge praktiska råd i hur man förbereder auditionsmaterial, vad man kan och skall göra före man åker till auditionsplatsen, hur processen framskrider när man väl kommit fram till auditionen, vad som sker i själva auditionsrummet och vad som händer efter en audition. Jag hoppas att jag kan göra vår allas vardag litet enklare med denna handbok.

## 3 Metod

Detta är en empirisk undersökning där ämnet belyses via djupintervjuer med människor som har stor erfarenhet av att sitta i auditionsjury. Detta ger undersökningen reliabilitet. Eftersom de intervjuade är noga utvalda, blir det alltså en kvalitativ undersökning. Även material från olika skriftliga källor har använts. Jag har inte hittat någon forskning om auditioner direkt på finska eller svenska och tror att detta blir en användbar guide med många initierade aktörer som berättar om sina erfarenheter och ger praktiska råd. Gällande scennärvaro och scenskräck har materialet samlats främst ur finska källor. Efter intervjuerna har jag littererat materialet och därefter sammanställt svaren till flytande text. Forskningsansatsen är hermeneutisk.



## 4 Praktiskt genomförande och tidtabell

Intervjuerna skedde före julen 2012, i samband med att de intervjuade besökte "International Musical Theatre Education"- utbildningen som gästlärare. Under jullovet littererades djupintervjuerna och därefter analyserades materialet. Vid sidan om skrivarbetet i januari-mars 2013 läste jag även böcker om ämnet.

## 5 Känslor inför en audition

*"Vi frågar alltid om det finns ett liv efter döden. Vi borde fråga: finns det ett liv efter födseln?" Samuel Beckett*

Att tala inför publik är det människor är näst mest rädda för i USA (Miyata, 2001, s.11). Man kan även tillämpa detta påstående i Europa. Det enda som ligger högre upp på listan är döden, hävdar läraren och skådespelaren Cathy Miyata. Ångest beskrivs som en intensiv, varaktig och utifrån oförklarlig oroskänsla, skriver Henry Egidus (Egidus, 1977). Människor är rädda för att ställa sig framför andra för att hålla tal, men Miyatas text kan tillämpas även på vilket uppträdande som helst (Miyata, 2001, s.11). Med Franklin Roosevelts ord påstår hon att "Det enda vi har att vara rädda för är rädslan själv." Var och en har olika sätt att reagera före de skall gå upp på scenen. Man kan känna sig hotad, rädd, panikslagen, illamående eller förväntansfull (Miyata, 2001, s.117–118). Kroppen betar sig inte som man önskar och detta tar sig uttryck i att vi ser allt annat än lugna ut. På scenen tar sig scenskräcken olika uttryck - någon fixar hela tiden sitt hår, en annan kavlar upp ärmarna, en tredje känner stor ångest och springer ut från scenen för att kasta upp. Det är inte möjligt att få någon direkt medicin mot detta, men med enkla övningar kan man göra symptomen lindrigare. Det är inte heller önskvärt att få nervositeten att försvinna helt, det är ju med hjälp av adrenalin idrottsmän kan slå världsrekord i idrott. Talare och uppträdare får mera energi, mer minneskapacitet och en klarare röst. Den som uppträder ger av sin energi till publiken, fascinerar dem och får dem att leva med i sin värld. Detta skulle man inte kunna åstadkomma utan adrenalin. Men när det finns för mycket adrenalin i blodet blir kroppen okontrollerbar och man drabbas av nervösa rörelser samt scenskräck.

Varför är man då rädd för att misslyckas på en audition och drabbas av känslor som ångest och scenskräck? Varifrån föds den egentliga scenskräcken och ångesten? frågar sig Thomas Gross och Anna-Lena Brundin (2002, s.98). Ingen djurart är lika nyfiken som det nyfödda barnet. Barn provar på allt från att lägga handen på en kokhet spisplatta till att sjunga högt på släktkalas. Det är dock inte många vuxna som gör detta. Och när någon gör det, hur känner man då? Känns det pinsamt?

Ett barn forskar och upptäcker saker och ju äldre det blir desto oftare får det höra ”ajabaja” eller ”nej”. Barnet vänjer sig vid att höra ett ilsket ”nej” istället för något uppmuntrande ”bravo” eller ”vad du är duktig”. Detta blir inte heller bättre när barnet börjar skolan. Mera normer, som binder fast vår kreativitet, tillkommer nu. Vi börjar ta oss på ett allför stort allvar och detta orsakar en negativ självbild. ”Det är synd”, tycker Gross och Brundin (2002, s.99). Fokuset hamnar på misstagen och varje uttalat svärord bara stärker känslan av att man har misslyckats. Om man inte börjar arbeta på att säga ett ”jihuu” alltid när man lyckas så kommer balansen i hjärnan att bli rubbad. Det negativa stärks och det positiva får aldrig någon belöning. Det positiva skall minst motsvara, allra helst överträffa det negativa. Då mår man bättre, man vågar prestera och man får en positivare självbild.

När vi var barn hade vi inte en bekvämlighetszon, en s.k. komfortzon. ”Jag kan göra det här”, ”jag får göra det här” – allt var tillåtet. Gross och Brundin (2002, s.100) skriver att spärrarna bara blir starkare desto äldre man blir. Man förväntas uppträda på ett visst sätt och man blir rädd för att misslyckas. De jämför att uppträda med att hoppa fallskärm eller gå på glödande kol. Visst, det är svårt att ta det första steget, men det blir enklare sen. Man spränger sina barriärer och utvidgar sin komfortzon.

## 6 Auditioner i allmänhet

*”Den som vill ha honung ur kupan får finna sig i att bli stungen.” – arabiskt ordspråk*

### 6.1 Vad är en audition?

En audition är ett scenprov, står det i Svenska akademiens ordlista (2013, [http://www.svenskaakademien.se/svenska\\_spraket/svenska\\_akademiens\\_ordlista/saol\\_pa\\_natet/ordlista](http://www.svenskaakademien.se/svenska_spraket/svenska_akademiens_ordlista/saol_pa_natet/ordlista)). Ordet audition kommer ur grekiskans *audire* som betyder att lyssna eller höra (<http://www.learning4sharing.nu/audition-255028.html>). Sidan fortsätter med att berätta att termen användes till en början för att söka efter skådespelare till teatrar.

Nu mera används termen för musikal-, dans- och scenprov. Termen casting (=att rollbesätta) används i Sverige allt som oftast när man söker skådespelare till en film eller tv-produktion. Men i Finland blandar man termerna.

En audition kan pågå en eller flera dagar och den kan innehålla sång-, dans- och skådespeleriprov. Auditionsdeltagarna framför sina prov antingen ensamma eller i grupp. Därefter anställs de som passar produktionen bäst eller så gallrar man så att gruppen blir mindre och fortsätter med mera sång-, dans- och skådespeleriprov. Auditioner hålls ofta i teaterns egna utrymmen, på en scen eller i ett övningsutrymme. På plats finns en jury som bestämmer vem som kommer vidare. Det finns två olika typer av auditioner. Den första typen är en så kallad öppen audition som annonseras i tidningar och är den är därmed öppen för alla att söka till. Den andra typen av auditioner är en stängd, dvs. en hemlig audition. Till den kallas endast utvalda (ofta kändisar), dvs. personer som någon i det kreativa teamet har jobbat med tidigare samt personer som rekommenderats till juryn av olika kontakter.

## 6.2 Terminologi

### ”Typecasting”

”Typecasting” är enkelt uttryckt ett sätt för regissören och kapellmästaren att undersöka om personen är lämplig för ifrågavarande produktion. Fungerar rösten och personligheten ihop med den kommande rollen är frågan, säger Gudrun Linden (personlig kommunikation 13.12.2012).

Inom musikalen finns alltså färdiga normer som baserar sig på den allmänna opinionen. ”Med detta menar jag branschens och publikens förväntningar på hur en roll bör göras”, säger Georg Malvius (personlig kommunikation 4.12.2012).

Derek Barnes (personlig kommunikation 1.12.2012) säger att det finns två olika typer av ”typecasting”. Den första är att välja en person till en roll som man vet att har kunskaperna att klara av rollen. Den andra typen av ”typecasting” är att casta en person, som är fantastisk på en viss typ av roller och i de rollerna egentligen bara spelar eller är sig själv, p.g.a. att den inte klarar av att vara något annat.

Han vill poängtera att ”typecasting” ofta är en säkerhetsmekanism för produktionsteamet, som kanske inte vill ta risker i en uppsättning som kan kosta miljoner. Man castar aldrig någon som man inte vet att har kunskap att anpassa sig till rollen. Man måste alltså ha någon form av bevis på att personen kan sin sak och är mångsidig.

### **A cappella**

Om juryn ber en musikalartist sjunga a cappella betyder det att de vill höra personen sjunga utan ackompanjemang. (Rutherford, 2012, s. 239)

### **”Call-back”**

Om auditionsdeltagaren kallas till en ny audition, det följande skedet, benämns det en call-back. (Rutherford, 2012, s. 239)

### **Kreativa teamet**

Regissören, koreografen, kapellmästaren samt andra som är ansvariga för de artistiska besluten i en produktion. Det är ofta dessa som sitter i juryn. (Rutherford, 2012, s. 240)

### **CV**

En resumé över din arbetshistoria. Där kan du även sätta till information om din utbildning samt annan viktig information om dina kunskaper. (Rutherford, 2012, s. 240)

### **Ensemble**

En grupp musiker, skådespelare och dansare som tillsammans gör en föreställning. (<http://www.thefreedictionary.com/ensemble> 20.2.2013 kl. 22.16)

### **”Headshot”**

Ett ”headshot” är ett foto på det professionella ”jaget”. (Rutherford, 2012, s. 241)

### **Panel**

Personerna som lyssnar och därefter bestämmer om vem som kommer med i produktionen. Även kallad auditionsjury. (Rutherford, 2012, s. 241)

### **”Principals” - huvudroller**

De som har en ledande roll i en föreställning. (<http://www.thefreedictionary.com/principals>)

## ”Swings”

Om du inte blir vald till produktionen, kan du ändå bli vald till att vara en ”swing”. Denna lär sig så gott som all regi och koreografi som ensemblerollerna av samma kön övat in och ”swingen” hoppar in ifall någon blir sjuk. Ibland lär sig ”swings” alla regi- och koreografimönster medan de ibland är ”swings” bara för några ensembleroller. (Rutherford, 2012, s. 242)

## Statist

Kommer in i ett senare skede under produktionens repetitionsperiod och gör t.ex. bara några få gruppscener. Kallas på engelska till ”extra”, ”supernumerarie” eller ”background actor”. ([http://encyclopedia.thefreedictionary.com/Extra+\(actor\)](http://encyclopedia.thefreedictionary.com/Extra+(actor)) )

## ”Understudy”

En ensemblemedlem som hoppar in i en av huvudrollerna om huvudrollsinnehavaren blir sjuk. Man kan vara ”understudy” för en eller flera roller. (Rutherford, 2012, s. 242)

## 7 Före auditionen

*”Ljuv är mödans lön” – latinskt citat*

### 7.1 Att hitta information om auditioner

*”Jag skall finna en väg eller skapa en.” – latinskt ordspråk*

En av de vanligaste frågorna när man vill bli musikalartist är: Var kan man hitta information om auditioner? De meddelas inte på Mol.fi, som vanliga arbetsplatser. Hur skall man då gå till väga? Georg Malvius erbjuder två svar. Han rekommenderar att man blir medlem på nätsidan Stagepool.se, där kan man hitta information om olika castingtillfällen samt få kontaktuppgifter till olika arbetsgivare. Det andra alternativet han nämner är att själv vara aktiv och skicka sin CV till teatrar och samtidigt be dem bjuda en till följande audition. ”Det handlar mycket om egen aktivitet”, summerar han. Visst sker en del casting även i form av att regissören eller kapellmästaren har sett personen eller arbetat med henne/honom tidigare. Innan de får jobbet kallas de ändå först till audition.

Gudrun Linden påminner också om att man skall följa med de allmänna medierna, ibland sätts det upp annonser i tidningar och på nätet. Hon säger dock att det väldigt sällan är öppna auditioner, men att man alltid kan skicka in en ansökan, även om man kanske inte skulle vara kvalificerad. Det är ändå sist och slutligen upp till juryn, vem de vill kalla till audition. Om det skulle vara en öppen audition, gör teatrarna ofta det av reklamskäl, gratis publicitet. Det är så gott som aldrig någon som får jobb via en sådan audition, för alla roller är redan besatta.

Derek Barnes vill betona djungeltrummans betydelse. Han säger att det inte alltid är säkert att folk berättar om auditionstillfällen fast de skulle känna till dylika. Det är ledsamt att folk tror att ju flera människor som känner till auditionen, desto mera minskar de egna chanserna. Lindén säger att det finns olika sorters uppträdare. Vissa kan vara fantastiska på att sjunga, men det betyder inte att de skulle vara bra musikalartister, då en del kan vara mera lämpade för att sjunga på konserter. ”Det finns så mycket folk i branschen, att om man inte är lämplig för rollen, så får man den inte”, säger Barnes. Produktionsteamet fortsätter söka tills de hittar de som de tror är bästa för rollerna helt enkelt. Han berättar om att det sällan ordnas öppna auditioner i England, allt går nuförtiden via en agent eller en ”castingmanager”, dvs. personer som har artister som kunder och försöker hitta jobb åt dem. Agenten eller ”castingmanagern” tar naturligtvis en bit av artistens lön, eller en engångsavgift för sitt arbete. ”Att skicka demon till agenter lönar sig inte. De kastas rakt i papperskorgen”, säger Barnes. Enda sättet är att hoppas att en agent ser en och tycker att man är fantastisk så att agenten sedan vill ta med en i sitt stall.

## 7.2 Att skicka in en ansökan

*”Bättre att ha älskat och förlorat än att aldrig ha älskat alls.” – Alfred Tennyson*

En ansökan skickas ofta som e-post till teatern. Som bilaga har man ett CV med ett ”headshot”. Rutherford (2012, s. 28–29) ställer vissa krav på fotografiet. Det skall vara professionellt taget, visa hela huvudet, artisen skall vara naturligt sminkad eller helt utan smink och ingen annan kroppsdel får ta fokus från huvudet. Rutherford skriver att bilden skall ha energi men inte attityd. Man behöver inte uppvisa någon karaktär, inte le eller göra miner utan man skall ge en naturlig bild av sig själv. Män får ha skägg på fotot, men det skall vara välvårdat. Han säger att det är viktigt att ha även välvårdade, neutrala kläder t.ex. i svart, grått eller vitt.

Man behöver inte ha en kragskjorta och om man har en t-skjorta skall den vara utan tryck. Han poängterar att ett naturligt foto inte betyder att det är ett tråkigt foto, utan en professionell fotograf kan fånga dig som du är.

CV:t är det viktigaste redskapet när man söker jobb skriver, Rutherford (2012, s. 30–35). Han beskriver att ett CV skall vara koncentrerat, informativt och enkelt att läsa. Det skall informera om auditionsdeltagarens namn, ålder, kontaktuppgifter, längd, vikt, ögonfärg, hårfärg, utbildning, rösttyp, danskunskaper, instrumentkunskaper, tidigare roller, pris man fått, andra arbetsuppgifter inom kulturbranschen, andra talanger man har t.ex. kunskaper i akrobatik och eventuella andra kulturintressen t.ex. om man själv skriver böcker eller sånger. CV:t skall även innehålla ett representativt foto. Rutherford (2012, s. 31–32) har i sin bok en modell av ett CV, som jag bifogat som bilaga (bilaga 1). Dessutom inkluderar jag mitt eget uppdaterade CV som jag fått modellen av från Stagepools sida (bilaga 2).

### **7.3 Att förbereda material**

*”Sätt dig inte i en situation där du inte kan göra ditt bästa” – Frank Wildhorn*

#### **7.3.1 Auditions pärmen skall innehålla**

*”Musik är det enda språk som inte behöver översättas.” – Berthold Auerbach*

Det är bra att sammanställa en pärm som innehåller 10–15 sånger, säger Gudrun Lindén. Man kan ha nya och gamla sånger och man skall se till att hela tiden förnya repertoaren. Det betyder inte att sångerna enbart behöver vara från nya musikaler, säger hon. Hon föreslår att man gärna kan överraska med en gammal goding och med detta visa att man är verkligen intresserad och insatt i musikalvärlden. Hon menar att man skall ha med åtminstone en ballad, en ”up-tempo”sång, en komisk sång och en dramatisk sång. Georg Malvius säger att man skall ha en pärm som innehåller sånger i ett tiotal olika stilar, då det finns musikaler i så många olika musikstilar nuförtiden. Han föreslår som tillägg till Lindéns lista att den sökande även skall ha något klassiskt på menyn.

Derek Barnes talar om att han känner människor som klarat sig livet ut med 3–4 sånger i auditions pärmen. Han föreslår att det kan räcka med fem sånger men dem skall man då behärska utan och innan.

Det skall finnas en ballad, en rocklåt samt ett komedinummer. Han tycker att man dessutom skall ta in två sånger i vilka man kan uppvisa ytterligare styrkor som skådespelare och sångare.

Malvius skämtar att om han vill höra auditionsdeltagarens svagheter, så hittar han dessa på några sekunder. Men allt han önskar är att auditionsdeltagaren får en lyckad upplevelse. Då är det viktigt att man kan sitt material även om man skulle väckas upp mitt i natten.

Rutherford (2012, s. 67–86) skriver att man borde ha förberett åtminstone en sång från varje musikalepok enligt nedanstående:

1. En sång som representerar operett eller lätt opera med kompositörer som Franz Lehar, Arthur Sullivan och W.S. Gilbert.
2. En sång från den s.k. "Golden age"-perioden med kompositörer som Jerome Kern, Cole Porter, Ira och Georg Gershwin.
3. En sång från den s.k. "The Golden Age" med kompositörer som Frank Loesser, Richard Rodgers och Oscar Hammerstein, Alan J. Lerner och Fredrik Loewe.
4. En Jazz/Swing-standard av kompositörer som t.ex. Bart Howard eller Duke Ellington.
5. En sång från en 1960- eller en 1970-tals musikal av kompositörer som t.ex. Jerry Herman, John Kander och Fred Ebb.
6. En sång från en rockmusikal som t.ex. "Hair" (Galt MacDermont, Gerome Ragni och James Rado) eller "Jesus Christ Superstar" (Andrew Lloyd Webber).
7. En sång från en popmusikal som t.ex. "Chess" (Björn Ulvaeus och Benny Andersson), "Pippin" (Stephen Schwartz), eller "Little shop of Horrors" (Alan Menken).
8. En sång av Stephen Sondheim t.ex. från någon av musikalerna "Sweeney Todd" eller "Into the Woods".
9. En sång från en brittisk eller en annan europeisk musikal från 1980- och 1990-talet av kompositörer som t.ex. Andrew Lloyd Webber och Claude-Michel Schönberg.



10. En sång från en animerad filmmusikal som t.ex. ”Skönheten och Odjuret”(Alan Menken), ”Aida” (Elton John) eller ”Tarzan” (Alan Manken).

### 7.3.2 Hur skall man välja sånger?

*”Musik och rytm hittar sin egna väg till själens hemliga skrymslen.” - Platon*

Georg Malvius säger att man skall välja sånger där man kan visa sin röstkvalitet. Han önskar att man väljer hela sånger, som juryn sedan kan avbryta vid behov. I Sverige och England blir det allt vanligare att hålla s.k.16-takters auditioner, berättar Derek Barnes. Det meddelas i så fall på förhand. Om man inte fått sådana instruktioner av teatern skall man förbereda hela sånger. Även om man skulle ha blivit ombedd att förbereda en 16-takters audition kan det vara bra att ha förberett hela materialet. Det är också bra att ha med sig flera sånger, även om man blivit ombedd att förbereda endast 16 takter ur en sång, summerar Barnes.

Att välja sånger är en konst och Georg Malvius säger att det skulle vara fint om man kunde välja en sång i vilken man kan uppvisa all den kapacitet man har - från koloratur till låg bröstklang och inlevelseförmåga. ”Det är nästan omöjligt att hitta en sådan sång”, säger han. Malvius uppmanar att man skall visa sina bästa sidor och att man bara kan hoppas att juryn inte upptäcker ens svagheter.

Lindén anser att man skall vara medveten om vilken typ av musikal man söker till. Kan man hitta andra musikaler med samma innebörd. Vilken typ av musik det är det frågan i musikalen? Hurudan är handlingen? Då kan man enkelt göra smarta val och välja sånger i samma stil som musikalen man söker till. Det är ingen skillnad om man väljer en ballad eller en komisk sång till auditionen, om det finns sånger av båda slagen i musikalen man söker till. Man skall njuta av sångerna man framträder med och man skall i två sånger försöka presentera allt det man kan och är.

Georg Malvius vill påminna om att det kan vara farligt att välja Sondheim i sin auditionspärm. Det finns inte många pianister som klarar av materialet primavista. Han poängterar att det är otroligt viktigt att tänka på vilken musikal man söker till. På en ”Les Misérables” -audition, skall du inte sjunga rock. Det vittnar om dålig smak.

Malvius påpekar också att om han arrangerar en "Les Misérables" -audition, så vill han alltid höra någonting ur just den musikalen. I så fall meddelar teatern detta till auditionsdeltagarna och de bör ha förberett materialet mycket väl. Derek Barnes säger i sin tur att det börjar vara vanligt med väldigt duktiga primavista-pianister som även klarar av musik av Stephen Sondheim och Jason Robert Brown. Barnes skulle ändå rekommendera att man undviker dessa kompositörer. Han vill även förvarna om vissa internetkompositörer, som t.ex. Scott Alan. Han har mött en del auditionsdeltagare som trott sig vara väldigt listiga när de hittat nytt material t.ex. av Scott Alan på internet. Barnes påminner om att det finns en orsak varför dessa internetkompositörer och deras repertoar inte uppmärksammas. Man skall alltså hålla sig till standardrepertoar hellre än att ta dumma risker. Barnes säger att man ofta i standardsånger, som t.ex. "I dreamed a dream" från musikalen "Les Misérables", kan höra exakt vilken inspelning auditionsdeltagaren har lyssnat på och vilken musikalartist deltagaren tycker om och därmed omedvetet eller medvetet kopierar. Han säger också att en standardsång är bra får då kan man verkligen höra om auditionsdeltagaren har något eget att tillföra sången.

Det förs även en diskussion om huruvida man alltid måste sjunga musikalsånger på en musikal audition. Alla tre intervjuade svarar att detta är kutymen. De säger att det ändå är möjligt att juryn vill höra t.ex. en poplåt som inte är ur någon musikal. Malvius berättar att man t.ex. kan sjunga Tom Jones-låtar på en rockmusikal-audition. Huvudsaken är att sångerna är i samma stil som musikalen. Barnes tillägger att man dessutom kan välja sånger ur en annan musikal av samma kompositör.

Steven Alper (2012, s. 50–51) sammanfattar i fyra punkter vad juryn efterlyser. Man skall visa sina kunskaper som sångare, visa sina kunskaper som musiker, d.v.s. sinne för rytmik, att man håller ton och att man har bra fraserings, visa sina kunskaper som skådespelare och man skall visa att man kan bära en roll i alla situationer dvs. du måste kunna hålla karaktären genom hela sången. Han framställer även en lista på hurdana sånger man inte skall välja (2012, s. 60–61). Till denna hör sånger som är musikaliskt för svåra för den sökande, sånger som är för långa, sånger som är tråkiga och sånger som är "för" bittra, arga, sorgsna eller gnälliga. Ett sista råd, skriver Alper, är att man inte skall sjunga något som alla sjunger, dvs. sånger som just nu är populära i auditionskretsen.

En vanlig fråga bland auditionsdeltagare är om man förutom sångerna även skall ha annat material förberett. Det kan vara bra att ha en monolog eller två i sin pärm, gärna då en komisk och en dramatisk, säger Malvius.

Allt som oftast har teatern bett en att förbereda en monolog om de vill höra en. Det är vanligare att man ber musikalartister förbereda monologer vid skolauditioner och talpjäs-auditioner. Derek Barnes säger att han aldrig varit med om att man, utan att teatern därom informerat, plötsligt skulle be auditionsdeltagaren framföra en monolog. Det är i varje fall alltid bra att vara förberedd i överkant.

### 7.3.3 Om noterna

*”Att vara med på noterna” – idiom*

Noterna skall vara väl förberedda, skriver Steven M. Alper (2012, s. 23), annars ger man ett dåligt och vårdslöst uttryck som en arbetstagare. Se till att aldrig tappa sidor, säger Barnes. Det låter kanske självklart, men det är något som aldrig kan poängteras nog. Om dina noter är dåliga kan inte heller pianisten göra sitt bästa för att hjälpa dig, fortsätter Alper (s. 24) Man kan stryka långa mellanspel men då måste man anteckna det väldigt tydligt i noterna, säger Lindén. Alper (2012, s. 31) föreslår att man kan använda överstreckningspennor i olika färger, så man klart kan följa t.ex. en färg till följande ställe i musiken, om hopp förekommer. Han tycker man skall markera tydligt tempo, var stycket börjar och eventuella förändringar i formen, sångens stil, tonart och eventuella förändringar i dessa, sångens dynamiktecken, repetitionstecken, segnon, codan och annat man tycker är viktigt. Han påminner också om att det är farligt att låna någon annans noter, då denne kanske har gjort sin egen version av sången och då spelar ju pianisten den versionen.

Lindén säger att man inte skall behöva stå där och förklara. Man visar kort vad man klippt bort, vad man förändrat och var det fortsätter. Att ge noterna till pianisten skall gå snabbt och effektivt, tillsätter Malvius. Han säger också att han blir frustrerad om man står där och diskuterar alldeles för länge. Det tar även bort tid från det egentliga sjungandet. Om noterna skulle råka vara transponerade, skall de vara omskrivna i sin helhet, säger Lindén. Hon gillar dock inte alls tanken på att sjunga något man har varit tvungen att transponera. Det räcker inte med ackordsbeteckningar, utan hela noten skall skrivas om. Om man inte kan det, kan man alltid anställa någon och skriva om det, säger Barnes. Lindén ifrågasätter hela processen att välja en sång där man måste byta tonart. Det händer sällan att man byter tonarter till någon sång i en musikal.

Om man inte klarar av sången, skall man inte sjunga den. Alla tre intervjuade är väldigt måna om att man aldrig skall be en pianist transponera i farten.

Pianisten kan i värsta fall spela i den skrivna tonarten fast han lovat transponera och pianisten kan även vägra spela totalt. Om man bara transponerar ackorden, är det ju inte sagt att man får en sådan pianist som kan läsa ackordbeteckningar, säger Barnes. Man kan råka ut för en klassiskt skolad pianist, med svaga kunskaper i ackordläsning. Alper (2012, s.14) råder att man alltid skall låta en annan pianist än en ordinarie spela igenom sången innan man går på audition. Speciellt om noten är transponerad märker man under primavista-spelningen om man gjort några fel i transponeringen.

Barnes talar om att det är vanligt att plocka bort ett intro, recitativet som inleder sången, från en sång men han undrar varför människor gör det. Han tycker att intron som i t.ex. sångerna "On my own" eller "I dreamed a dream" ur musikalen "Les Misérables", anger sångens utgångspunkt. Det visar man att man har kunskapen om varifrån sången kommer och vart den är på väg.

Noterna skall vara ihoptejpad i stil med en concertina, säger Barnes. Det skall vara enkla A4-sidor, ihoptejpad så att de bildar en rad. De skall vara enkla att böja och välja ut vilka sidor och hur många sidor man har framme på en gång. Barnes vill påpeka att kopiering av musikalnoter i sin helhet är olagligt, men att det ändå är kutymen i branschen. Han säger att det även finns musikalnotböcker, men dessa hålls inte alltid öppna och därtill är det svårt att bläddra tillbaka om det finns repetitionstecken. Han förvarnar också om att ha noterna i en pärm som har skinande plastfickor. Om pianisten har en lampa som fäller ljus från en dålig vinkel, kommer pianisten inte att se ett dugg. Barnes säger också att det är bra att ha med sig en extra kopia av noterna till juryn, om de skulle vilja följa med i dem. Lindén föreslår att man tejp ihop fyra A4-sidor, så man sedan kan slänga ner dessa då de spelats. Det fungerar inte om det finns repetitionstecken.

Man skall alltid kolla upp att man har noterna i originaltonarten. Man kan lyssna till originalinspelningen. Malvius pratar om att många sånger dock finns i två tonarter, t.ex. "Empty chairs at empty tables" ur musikalen "Les Misérables". Då kan man välja vilken tonart som passar den egna rösten bäst. Detta är även vanligt i operavärlden t.ex. i Barberaren i Sevilla är kvinnorollerna skrivna både för alt och sopran, berättar han.

Noterna behöver inte vara en kopia ur de ursprungliga kapellmästarnoterna, utan det räcker med att ha en version där man har pianoharmonier utskrivna, säger Malvius.

Lindén säger att hon brukar använda ”Singers musical anthology” -böckerna som finns för bas, tenor, alt, mezzosopran och sopran. Barnes säger att originalpartituret duger, men att det finns böcker utgivna av förlagen som äger rättigheterna till musikalen, där man kan hitta väldigt bra pianoarrangemang till speciellt nyare musikalsånger.

Alper (2012, s. 25) vill i sin bok poängtera att man aldrig skall sjunga ur sin originalkopia, utan ha noten i flera exemplar. Det är väldigt vanligt att man i en nervös situation på väg till eller från auditionen tappar noterna på vägen. Det kan vara väldigt svårt att hitta samma noter igen om man tappat bort originalet. Alper föreslår t.o.m. att man kan kopiera upp noterna till pianisten på tjockare papper, så att det är enklare att handskas med arken. Han vill också poängtera (2012, s. 36) att man måste ha hört vad det står skrivet på noterna före man går på audition. Han tycker att en av de vanligaste och mest irriterande meningarna man kan höra av en auditionsdeltagare är: ”Jag har aldrig hört kompet förr”.

### **7.3.4 Vad är en ”16-takters audition”?**

*”Underbart är kort.” - Povel Ramel*

Georg Malvius berättar att det som benämns en ”16-takters audition” härstammar från Amerika. Derek Barnes förklarar att det är en process där man snabbt kan skörda de individer man tycker att verkar passande för produktionen. Under 16 takter vet man oftast om man vill höra mera och då får personen en kallelse till ”call-back” (=andra omgången). När man skördat färdigt kan man välja vilka korn man använder. Barnes förklarar att de 16 takter man väljer måste kunna sjungas så att det i sig bildar en helhet. Det kan vara en vers eller en refräng. Gällande sånger i snabbt tempo brukar man plocka 32 takter, medan det gällande långsamma ballader, kan räcka med enbart 8 takter. Auditionen blir en kombination av att juryn granskar CV:t, studerar den sökandes utseende och hör om hon/han håller ton. Därefter beslutar man om man kallar personen till nästa omgång. Det finns helt enkelt inte tid att lyssna på när 300 personer sjunger 2–3 sånger. Barnes påpekar att det nuförtiden finns väldigt bra böcker där kapellmästare och regissörer valt ut 16-takters passager. Barnes tycker att det är bra att plocka ur sådana böcker, för då vet man att andra redan funderat ut vilka takter man valt och hur innebörden därmed förändras. Då behöver du själv inte göra samma arbete på nytt.

En del vill höra låga toner, andra höga medan vissa söker en speciell klang t.ex. i mellanläget. Man kan aldrig veta vad juryn söker.

Malvius säger att han ungefär inom 20 sekunder vet om han är intresserad av att höra mera. Han säger också att han gärna ger auditionsdeltagaren möjligheten att sjunga hela sången, om det bara finns tid. Men med flera hundra deltagare är så inte alltid fallet, tillägger han. Barnes berättar om att den nya trenden i England är att be en auditionsdeltagare sjunga 16-takter a cappella.

I England har det åtminstone inte ännu blivit vanligt med s.k. radsång ("=singing in a row"). Man kallar in 5-10 deltagare och var och en av dem sjunger fyra takter av sången varefter den följande fortsätter. Barnes bekräftar detta men det lär tydligen ha hänt också i Finland. Det är en följd av dagens likartade tv-program, t.ex. X-factor. Barnes understryker att detta inte alls hör till teatertraditionen.

### **7.3.5 Hur väl skall man förbereda angett material?**

*"Min stora ambition är att hellre dö av utmattning än av uttråkning." – Thomas Carlyle*

"Det är lika bra att stanna hemma om man inte kan materialet", säger Lindén. Malvius är av samma åsikt. Man skall kunna sitt material till 100 %. Han säger också att man kan be om att få sjunga från noter, ifall man känner sig osäker. Det är bättre än att tappa bort sig. Man kan alltid fråga därom, men detta gäller förstås bara sånger som man erhållit av teatern i sista minuten. Detta, att man inte kan materialet, visar att man inte är fullständigt engagerad. Malvius säger att han kan bli väldigt upprörd om människor inte förberett sig väl. Lindén föreslår att man t.o.m. kan rabbla pizza sorter tills man kommer på den egentliga texten. Det är bättre att visa improvisationsförmåga än att ha noterna med sig, säger hon.

Det finns också väldigt många olika åsikter om huruvida man skall förbereda materialet enligt noterna eller enligt inbandningen av den första uppsättningen, den s.k. "first cast recording". Lindén och Malvius rekommenderar att hålla sig till noterna medan Barnes rekommenderar att man utgår från den första inbandningen.

Inbandningen är ofta den version produktionsteamet de facto godkänt efter det att musikalen redan utkommit i olika former av tryckt material för marknadsföring. Mänskliga misstag finns i båda. Artisten sjunger något fel eller noterna innehåller ett tryckfel och då måste man själv bestämma vilkendera man väljer. Lindén fortsätter med att man skall och kan ha en egen version av sången fast man håller sig till noterna.

Man behöver inte heller kunna språket som musikalen sätts upp på men man skall kunna uttala fraserna korrekt. Malvius förstår med att berätta om att det t.ex. i Danmark sätts allt större vikt vid att man kan tala flytande danska. Det underlättar produktionen när man då inte behöver anställa en ”vocal coach” som hjälper artisterna med uttal. Så är det även i Tyskland och England nuförtiden, säger Barnes.

#### **7.4 Hur skall man framföra sången?**

*”Skådespeleri är inte att vara känslös, utan att ha förmågan att uttrycka känslor.”*

*- Kate Reid*

Både Barnes och Lindén föredrar att man skall göra sången scenisk, men båda förvarnar om att man inte skall bli för teatralisk. Det är viktigt att skapa en kontakt med juryn och Lindén föreslår att man t.ex. kan inkludera dem i en komisk sång. Malvius talar om att man skall ”känna” sången. ”Om man sjunger en sång med inlevelse, kan det bara inte gå fel.” Barnes vill dock påminna om att han känner många som hatar att man gör något annat än sjunger sången rakt igenom. Även här måste man välja en linje och gör man för mycket, men ändå är intressant för produktionen, kan juryn välja att skala av uttrycket. Malvius talar om att man skall ha en klar bild av karaktären i sången och bilden skall gärna vara så stark att man når ett stadium av ”jag”-form i karaktären.

Om en sång innehåller ett ”dancebreak”(=ett dansparti) skall man då dansa? Malvius börjar med att säga att om det är en dansmusikal, så har de redan haft ett dansprov i det skedet som de sökande börjar sjunga. Juryn har då redan sett om personen kan röra sig. Om man söker till en musikal som t.ex. 42nd Street, kan man inkludera dansen i sångprovet, då det är väldigt viktigt att vara en stark dansare. Han slutar med att kutymen är att man hoppar över långa mellanspel och ”dancebreak”.



Det är viktigt att lyssna igenom sången efter att man redigerat den. Malvius tar ett exempel ur "West Side Story", nämligen sången "Tonight". Han säger att det skulle kännas fel att ha tio repliker i en konsertsituation, eller under en audition, om man inte har med den uppbyggnad man får från början av scenen. Barnes i sin tur föreslår att det är bra att inkludera en monolog om den hör ihop med och tillför något till en sång. Detta gäller t.ex. monologen i anslutning till sången "Nothing" från "A Chorus Line". Monologen gör här sången till en helhet.

En annan vanlig fråga är hur mycket man kan variera i tempo och rytmik i musikallåtar under en audition. Barnes talar om att det är en dålig idé att förändra sånger under auditioner. Finns ett angivet tempo i musiken, skall man följa det. Han säger att han aldrig ännu varit med om att någon skulle ha fått en roll genom att omforma sångerna. Lindén talar om att man har en frihet före varje taktstreck, men vid taktstreckets skall man vara tillbaka i originaltempo.

## 7.5 Kläder, hår, piercingar och tatueringar

*"Jag använder inte små skor eller trånga byxor som klämmer på punkkulorna"*

– *Georg Harrison*

Alla tre intervjuade är överens om att man inte skall ha på sig peruk eller tidsperiodsbundna kläder. Man skall inte heller försöka klä sig som rollkaraktären. Barnes säger att man alltid skall tänka på att kunna röra sig i de kläder man valt, då dansauditionen oftast kommer först och juryn är väldigt medveten om att alla har dansat före sångprovet. Han påminner även om att man inte skall ha på sig t.ex. en hatt för då blir man "hattpojken". Har man stor uringning blir man istället "kvinnan med tutarna". Han föreslår att man skall klä sig "smart casual" d.v.s. lite bättre än det vardagligt snygga. Han vill att man med sin klädsel respekterar sig själv, sin egen kropp och juryn. Malvius vill att man klär sig propert. Man får absolut inte klä sig utmanande, tycker han. Han säger att det kostar poäng om man kommer in och sjunger "I dreamed a dream" i joggingbyxor. "Det är inte kläderna som gör auditionen, det är helheten", avslutar han. Lindén skojar och säger att om auditionsdeltagarna vill så får de för hennes del fast stå där nakna. Det har ingen skillnad om man har på sig jeans eller joggingbyxor.



Barnes talar om att det finns stora skillnader mellan länder och klädtraditioner. I Tyskland hör det till att man har kavaj och långärmad kragskjorta medan man i Sverige mer eller mindre kan se ut som man just varit ute med soporna. I England och Tyskland skall man alltså ha på sig lite finare kläder än här i Norden.

Barnes fortsätter med att påpeka att inga piercingar eller tatueringar skall synas. I en auditionssituation skall man vara neutral. Man skall täcka in tatueringarna med smink och ta bort/gömma piercingar. Han föreslår även att vara försiktig med hurdana smycken man bär. De får inte vara för synliga. Man skall ha på sig kontaktlinser för det hjälper juryn att se auditionsdeltagarens ögon och ansiktsuttryck bättre. Det är sällan man kan ha glasögon på scen.

Min egen sånglärare, Heidi Storbacka (personlig kontakt november 2008), har nämnt att man alltid skall ha utsläppt hår under en audition. Speciellt gäller det under dansprovet. Det finns något undermedvetet hos män, som juryn ännu oftast består av, som gör att de vill se kvinnor slänga med håret.

Boyle (2008, s. 30) poängterar skornas betydelse. Han vill aldrig se människor i t.ex. gymtossor. ”Köp ett par snygga och bekväma skor”, uppmanar han. Boyle hävdar att skorna anger hur väl man vårdar sig, sin kropp och att de speglar personligheten. Han föreslår att man köper nya skor till sin följande audition eller att man åtminstone polerar de gamla. Fred Silver ställer frågan: (1985, s. 161) ”Om en bild säger mer än tusen ord hur mycket mer säger då den första ögonkontakten man har med en människa?” Han påminner också om klichébilden där en stor regissör sitter med en cigarr i munnen och säger till ensembleflickan ” Visa mig dina ben”.

## 7.6 En checklista över vad du behöver med dig

*”Det tragiska är att så många har ambition och så få har talang.” William Feather*

Rutherford har skrivit en checklista över saker som man skall kolla att man har med sig före man beger sig till en audition (2012, s. 141–142)

- Auditionsplatsens adress samt ett telefonnummer till personen som har ansvar för auditionen.
- Din pärm, där du har alla noter fullständiga, ihoptejpade och välordnade.
- Manuskriptet och annat material som teatern skickat till dig.

- Utprintade kopior av ditt CV, en bild på ditt ”professionella-jag” och visitkort om du har sådana.
- Vattenflaska.
- Danskläder och -skor.
- Handduk och duschgrejer som man kan behöva efter dansauditionen. Även ett par rena underbyxor rekommenderas.
- Plånbok, resebiljetter samt pass vid behov.
- Penna.
- Kam, borste samt hårprodukter.
- Smink.
- Och förstås din otroliga talang, insvept i självförtroende, lycka och spänd förväntan.

## 8 Auditionen

*”Älska modigt, lev modigt, ha kurage. Det finns egentligen inget att förlora.”- Jewel Kilcher*

### 8.1 Några råd innan man går in i auditionrummet

*”Kurage är att vara dödsrädd men sadla upp ändå”- John Wayne*

Rutherford (2012, s. 16) skriver att man skall bemöta även personen som tar emot anmälningar med respekt och glatt sinne. Det är mycket möjligt att personen som sitter bakom anmälningsbordet och delar ut auditionsnummer är en del av juryn som sedan bestämmer om man får jobb eller inte. Deer och Dal Vera är inne på samma linje (2008, s. 418) och försätter med att beskriva vikten av att se personerna man möter i ögonen. Det ger ett intryck av att man är bekväm i sig själv. Man skall absolut inte ha en negativ attityd ens i aulan där man väntar, inga självkritiska kommentarer eller klagande utbrott. Man behöver inte förklara något eller föra s.k. ”small-talk” utan ett enkelt glatt ”Hej” räcker.

I det skedet som en människa slutar ha scenskräck, d.v.s. den nervositet som man känner inför ett uppträdande, har hon/han förmodligen blivit tråkig och intetsägande, hävdar Christina Stuart (2000, s. 120–121). Ibland känns det som ens egna känslor hånar en, men när man vågar möta dem öga mot öga krymper ångesten.

Man kan helt enkelt hantera den. Fast ångesten eller scenskräcken är känslor som många känner igen, är de väldigt individuella och man måste lyssna till sina egna behov. Frågor som Stuart (2000, s. 122) även behandlar är: ”Vad om jag gör bort mig, sjunger fel, faller, gör någonting jag inte kan kontrollera?” Sanningen är alltså, skriver Stuart, att alla är rädda att göra bort sig. ”Före maten känner du dig hungrig, före natten känner du dig trött och före ett uppträdande känner du dig nervös. Detta är naturligt”, skriver Stuart (2000, s. 123).

Sångpedagogerna Carrie och David Grant (2006, s. 84) föreslår att man skall öva situationen i sig före man går på en audition. Övning ger färdighet. De har bland annat ordnat övningsauditioner, inför en övningsjury, där var och en får sjunga sin sång flera gånger. När deltagarna får tid och kan slappna av lite, kan man också se mera av personligheten. Juryn kommer inte att tycka om artisten om hon/han gömmer sin scenskräck med att vara näsvis. Är artisten väldigt blyg kommer jurymedlemmarna att känna sig generade. Övningsauditioner låter som en väldigt användbar modell i syfte att göra dig mera van med den speciella situationen. Man kan t.ex. att ha en audition i ett bekant rum, med bekant repertoar och ha bara en variabel som ändrar, d.v.s. juryn. Man kan aldrig styra allt, men om man redan kan fastställa några av variablerna, känns situationen tryggare.

Miyata (2001, s. 118) talar om att man har tre olika sätt att arbeta med scenskräck. Första metoden är att lära sig känna sin kropp och hur den reagerar i nervösa situationer. Som lärare måste man hjälpa eleven att bemöta sina svagheter och acceptera dem för att aktivt kunna arbeta för att besegra dem. Den andra metoden som Miyata skriver om är övning. Man måste kunna materialet utantill, det måste sitta. Då kan man uppleva ett självförtroende i att kroppen vet exakt vad den skall göra fast hjärnan skulle få en plötslig minneslucka. Miyata påstår att man måste öva in allt från sinnesstämningar till att man höjer rösten. Man måste även öva hur kroppen reagerar på de olika sinnesstämningarna i texten för att kunna kontrollera kroppen vid nervositet. Man skall nöta in dessa färdigheter. Regissören och skådespelaren Marcus Groth (personlig kontakt 12.1.2011) talar istället om att man skall kunna materialet perfekt, men situationerna kan man aldrig förutspå. Man behöver inte vara nervös om man kan texten. Resten kommer att födas i stunden. Dialogen på scenen sker på samma sätt som dialogen mellan två vanliga människor. Så är fallet även mellan auditionsdeltagaren och juryn. Man kan endast utgå från sig själv och den sinnesstämning som man har just då. Om man just har grälat med sin partner hemma, så kommer det att synas. Använd då den styrka och den sinnesstämning du har för att ge din karaktär, din sång, djup.

Den tredje metoden Miyata (2001, s. 118) skriver om är aktiv avslappning. Man måste utveckla sin medvetenhet om omgivningen och om hur kroppen reagerar på scenskräck och ångesttankar. Man måste hitta sina egna metoder för hur man kan kontrollera både kroppen och tankarna.

Stuart (2000, s. 128) kommer med en lista med väldigt praktiska små råd inför att man ställer sig på scen. Om du vet att du svettas i ansiktet, ta med dig en näsduk som du kan torka ditt ansikte och dina händer med innan du går in i rummet. Stuart fortsätter med att om det känns torrt i munnen, kan man smått bita på tungan för att börja utsöndra saliv. Man kan även göra det ännu mera obemärkt, med att föra tungan inne i munnen som man skulle säga ett L. Om händerna skakar, håll inte i ett papper. Om du känner att du stryps, försök skratta eller gäspa. Framkalla en gäspning med att leka att du är ett stort morrande djur; visa tänderna, vilket medför att nackmuskulerna spänns och föreställ dig hur du vrålar. Gäspningen får alla muskler att spännas och sedan att slappna av. Även ett oäkta skratt får dig att slappna av. Om du blir andfådd kan du andas in och räkna till två medan du på utandningen räknar till fyra. Efter några andningar kan man redan känna pulsen lugna sig.

Barnes har en andningsövning som han använder när han undervisar. Den får igång kroppen, andningen och stödet. Den går ut på att man i två minuter andas ut och in varje sekund, som en pendelrörelse. När två minuter gått växlar man till en snabbare andningsrytm. Man kan t.ex. fantisera att man är en andfådd hund. Detta upprepar man i 45 sekunder. Därefter låter man pulsen lugna ner sig lite före man går över till sina uppsjungningar. Ibland har man inte möjligheten att sjunga upp, men denna andningsövning kan man göra var som helst, fast på tåget på vägen till auditionen, säger han. Det är fint om man i sitt eget huvud kan ta en plats där man hittar ett inre lugn och där man kan koncentrera sig, för tyvärr finns det inte alltid möjlighet för uppsjungning. Man kan också försöka uppnå ett meditativt stadium och uppnå aktivt uppnå ett inre lugn. Då detta kan kräva 10–15 minuter i anspråk har man inte alltid möjlighet därtill. Det allra viktigaste är då att få igång kroppen och det kan man göra med hjälp av andningsövningar. Barnes varnar också för personer som pratar om sin egen nervositet, då de även kommer att störa ditt lugn. Vissa auditionsdeltagare kan vara listiga, d.v.s. jobba emot dig psykiskt och ”i misstag” spilla t.ex. en coca cola på din vita skjorta. Det är ett spel där man försöker utmanövrera lätt distraherade deltagare. Man skall vara vänligt distanserad, påminner han. Att hitta sitt eget lugn genom andningen, kommer även att lugna ner fysiska symptom som t.ex. höjd puls.

Heidi Storbacka (personlig kontakt, våren 2008) gav oss ett trick när vi, några elever från Musikhuset i Jakobstad, för första gången skulle stå framför en TV-kamera. Hon föreslog att man skall hitta ett eget sätt att hitta sitt inre lugn. Att kan vara t.ex. massera sin högra öronsnibb med högra handens fingrar och samtidigt tänker på en rofylld plats, t.ex. på sommarstället där man har det lugnt och skönt.

Det kan vara att knäppa fingrarna eller att gnida fingrarna mot varandra. Var och en kan hitta sin egen rörelse, som är och troligen förblir osynlig för någon som ser situationen utifrån. Man skall börja med att i vardagen aktivt ha detta som en del av de egna ritualerna. Går man på café, kan man göra den egna rörelsen och flytta tanken till den plats man finner rogivande. Väldigt snabbt kordineras hjärnan och rörelsen enligt detta mönster. Detta kan man använda i en auditionssituation för att skapa ett inre lugn.

En annan som talar om andningens betydelse är doktor Don Greene (2001, s. 167). Han talar om att man skall hitta kroppens centrum och därav bygga ett inre lugn. Hans metod går ut på följande;

1. Att skapa en önskan – ” jag kommer att”...
2. Att välja en sak/plats att fokusera blicken på, helst just under ögonnivå.
3. Att andas djupt in och ut (3–7 andetag) och aktivera de nedre magmusklerna.
4. Att gå igenom alla stora muskler uppifrån ner eller nerifrån upp och andas bort spänningar. Även här 3–7 andetag för varje spänning man förnimmer.
5. Ta 3–7 andetag med ditt centrum som utgångspunkt.
6. Att repetera ditt mål tills du ser det, känner det och hör det. Gör 3–7 andetag.
7. Låt din energi flöda från ditt centrum till ditt mål, din plats för fokus och kör hårt!

Lindén föreslår att man alltid kan stänga in sig på toaletten. Man brukar alltid hitta någon liten vrå där man kan få stund ensam. Andra praktiska råd, som hon nämner, är att man t.ex. andas in och sedan suckar. Den har en lugnande effekt. Om den inte fungerar kan man ta ett djupt andetag och blåsa ut luften långsamt t.ex. på ett S-ljud. Då får man en aktivering i muskulaturen och kroppen arbetar aktivt med att få ner pulsen.

Boyle (2008, s. 31) ger några råd: Glöm inte att lyssna. Erkänn och bekräfta. Acceptera. Respektera. Ta emot. Frigör. Våga. Han vill också att man skall bestämma sig för att må bra. Det är ett val du gör, må bra! (2008, s. 167).

## 8.2 Några råd om man tvekar

*”Tärningen är kastad.”- Julius Cæsar*

Derek Barnes talar återkommande om ett fenomen som han kallar ”second guessing”, som jag översätter till ”att tveka”. Man känner ångest över sina val, ångest om vad juryn tycker och tänker. Han vill påpeka att man aldrig kan veta vad juryn frågar efter eller vad de vill ha. Man skall, enligt hans mening, bara vara sig själv och svara intelligent på de frågor de ställt och inte bli överrumplad. Om man inte vet svaret på en fråga skall man ärligt säga; jag vet tyvärr inte svaret på den här frågan.

Det handlar mycket om ärlighet och om man är tillräckligt bra så får man rollen. Det gör varken dig eller juryn någon nytta att du står där och tvekar. Det är bara slöseri med energi. Oberoende om det gäller att välja sånger, svara på frågor eller vad du skall ha på dig, stå för dina val. Alla jurymedlemmar kommer ändå att ha olika åsikter. Barnes berättade en historia om hur de haft en audition till musikalen ”Thoroughly Modern Millie” och en flicka kom dit iklädd en ”flapper”-klänning (=en klänning från 1920-talet). När hon väl gått ut hade regissören argst ifrågasatt varför man bär en sådan klänning under auditionen. Barnes hade svarat att han tyckte det var en rolig idé och dessutom väldigt passande till stilen för musikalen.

Boyle (2008, s. 164) skriver att det finns en bit av sanning i allt det man väljer, en bit som är sann just för dig. Han talar också om att man inte måste ta emot alla arbeten som erbjuds. Det ligger visserligen en sanning i att arbetande skådespelare får mera roller, eftersom de hela tiden skapar nya kontakter, men om något känns fel skall man inte göra det. (2008, s. 168). Man skall lyssna på sitt hjärta för om man lyssnar på hjärnan kommer man att göra många misstag, summerar Boyle (2008, s. 171). McWaters skriver (2009, s.88) att alla måste hitta sin egen ”hur man bemöter sin rädsla”-handbok. Det gäller att lyssna till andra och ta till sig det man tycker att fungerar bäst för en själv.

### 8.3 Några råd när man går in

*”Det största fel du kan göra i livet, är att vara evigt rädd för att göra ett.”*

- Elbert Hubbard

#### 8.3.1 Fokusering

*”Fokusera på din potential istället för dina begränsningar.” - Alan Loy McGinnis*

”Människor brukar glömma att auditionen börjar redan i det ögonblicket du kommer in i rummet och den fortsätter ända tills juryn inte ser dig”, säger Georg Malvius. Det är helheten som räknas. De första 20 sekunderna är de som visar vart man är på väg. Vissa personer kommer in och försöker behålla kontrollen genom att fräsa till pianisten. Genom detta avslöjar man egentligen bara sin egen nervositet. Barnes säger att man har 8-10 sekunder på sig att övertyga en jury när man börjar sjunga.

Man behöver inte få till ”penganoten” (=”the moneynote”, den svåraste tonen i sången) och oftast får man inte ens sjunga ända fram till den noten. Ruthie Henshall och Daniel Bowling vill poängtera att fast man skall vara trevlig mot juryn skall man akta sig för att vara för familjär (2012, s. 60).

Grosse och Brundin (2002, s. 101) talar om att det gäller att kunna byta fokus. Man skall medge sina problem och hitta sina sätt att överleva situationen. Som exempel ger de meningarna ”Jag får inte ramla” och ”Jag skall hålla mig på benen”. Innehållet i bådadera är i princip detsamma, men tankesättet är helt annorlunda. Den första meningen ger intrycket att man redan har gett upp. Medan den andra meningen medför en större möjlighet att på riktigt klara av situationen. Samma sak gäller vilket uppträdande som helst. Fokuset skall vara på att förmå sig själv: ”Nu går jag upp och gör det här”, även om man till en början inte tror på det. Gross och Brundin (2002, s. 102–103) skriver att världen inte är perfekt, och då behöver inte heller du eller jag vara det. Den enda som kräver att man är perfekt, är en själv.

Lindén ger några praktiska råd ifall man känner att knäna skakar. Man skall böja lite på knäna så att man hänger på fötterna. Det rör sig mera om en känsla än något synligt, men knäna slutar skaka. Det sker en aktivering i magmuskulerna, vilket gör att stödet fungerar bättre.



Det andra rådet är att om man måste hålla i ett papper skall man tänka att fingertopparna blir tunga, d.v.s. att de fylls med blod. Man kan föreställa sig att man sätter pappret på handflatan och att hela världens tyngd finns i pappret. Du kan inte röra handen då du hela tiden jobbar med ett motstånd för att hålla upp pappret.

Fred Silver tar upp ögonens betydelse. De sägs ju vara själens spegel. De är de mest hypnotiska, expressiva, fängslande och krävande verktyg man har. Det är därför teatrar använder pengar på ögonsmink även för män. Varför då inte använda deras styrka också under en audition? (1985, s. 100–101).

### 8.3.2 Samarbete med pianisten

*”Det finns bara ett tempo, det rätta.” Wilhelm Furtwängler*

Malvius säger att man skall bemöta pianisten hjärtligt och professionellt. Det skall ske effektivt, man skall visa noterna och ange ett tempo. Alla tre intervjuade tycker att det är nedvärderande att ange tempo med att knäppa fingrarna och de föreslår att man skall nynna en bit av låten till pianisten för att ange önskat tempo. Lindén vill också påminna om att man inte skall förlöjliga pianisten med att börja förklara självklara nottekniska saker. Det skall vara snyggt och klart utmärkt ifall man gör eventuella hopp i noterna. Dessutom får noterna inte ha gamla anteckningar, då pianisten kan bli distraherad av dessa.

Barnes talar om att man skall kommunicera klart och tydligt om vilken stil sången är och vilken känsla den skall förmedla. Man kan inte ta förgivet att pianisten känner till alla sånger man tar med sig. Om det skulle gå så att pianisten börjar med en helt annorlunda känsla eller ett annat tempo, kan man avbryta och ta om. Pianisten borde dock kunna följa om man ökar eller minskar i tempo mitt i sången. ”Det är inte en ursäkt för auditionsdeltagaren att misslyckas om man har fel tempo, en god pianist följer en”, säger Barnes bestämt. Med en dålig pianist kan du inte annat än ge upp. Man skall alltid fortsätta även om pianisten slutar spela, säger alla tre intervjuade i samförstånd. Man skall fortsätta sjunga a cappella tills pianisten hittar tillbaka. Barnes påpekar också att det är viktigt att ha den rätta texten inskriven, så att pianisten enklare kan följa och rätta till eventuella misstag. Barnes säger att auditionsdeltagaren skall ha kontroll över situationen. Pianisten finns där för att hjälpa dig och man kan alltid förhandla om intron och dylikt om pianisten av någon orsak inte vill spela dessa. Ett intro hjälper dig att komma in i rätt känsla, och allt som hjälper dig under auditionen skall du använda.



Barnes beskriver själv hur han fick jobbet som Jacceno i Beethovens opera Fidelio genom att han sjöng vidare trots pianistens missar. Castingmanagern och regissören blev begeistrade av att han ostört fortsatt utan att ens blinka. Barnes säger även att man aldrig under en sång skall börja knäppa åt en pianist för att ange tempo eller blänga argt på honom. Det här är den enda personen som kan hjälpa dig få rollen just i den stunden. Pianisten kan även förstöra det åt dig, om han så vill. Det ger inte heller en bra bild av dig om du, som eventuell arbetstagare, snäser av din samarbetspartner.

Joe Deer och Rocco Dal Vera skriver (2008, s. 418) att man skall komma ihåg att sången slutar när pianisten spelat sina sista toner och ekot från pianot dött ut. Det är först då man har avslutat sitt skådespel i en akt bestående av en sång. Oliver summerar (1988, s. 100) fyra saker man skall säga till pianisten: tonart, var man börjar, var man slutar och vilket tempot är. Han påminner en också om att tacka pianisten efter att man sjungit klart.

### 8.3.3 Kontakt med juryn

*"Mod är att bemöta det man drömmer om." - Leo Rosten*

Det finns väldigt delade åsikter om huruvida man skall se juryn i ögonen när man framför sitt nummer. Malvius talar om att det är väldigt tacksamt att ha ögonkontakt med juryn om framför ett komiskt nummer. Däremot kan ögonkontakt medföra risker om man sjunger en falsk ton eller gör något annat på vilket juryn reagerar starkt. Ögonkontakten kan i detta fall leda till att auditionsdeltagaren kommer av sig. Man kan se människor i ögonen, men man skall inte fästa blicken vid en person för en längre tid. Även en regissör kan bli obekvämt eller känna sig hotad då han känner att auditionsdeltagaren bönar om att få en anställning eller med sitt uppträdande försöker säga: "titta vad bra jag är". Ibland tycker Malvius att det är helt fantastiskt att människor ser honom i ögonen. Han föreslår att man ändå bör vara försiktig med ögonkontakt.

Derek Barnes säger att man skall och kan tänka på en jury precis som på en publik. Låt blicken glida över var och en, men börja inte stirra på någon. En del i juryn kanske älskar att se en i ögonen medan den andra hälften tycker mindre om det. Han säger även man inte skall fästa blicken på väggen bakom juryn, för då får man känslan av att auditionsdeltagaren är rädd för att se juryn i ögonen. Lindén tycker, för sin del, att det är ett fint trick att fästa blicken lite ovanför juryns ögonnivå.

Vid en monolog föreslår hon att man kan ställa fram en stol att fästa fokus vid om man är osäker på om man skall ha kontakt med juryn eller inte.

Malvius vill påminna om att man kanske inte vill komma ihåg auditionsdeltagaren från något annat än själva sångframträdandet. Han berättar om en auditionsdeltagare som förklarade en lång historia om hur hon åkt från ett annat land, hur hon inte sovit och hur hon kände sig krasslig. Detta är inte information som juryn vill höra, säger Malvius. Problemet med henne var att hon inte kunde sjunga. ”Det är viktigt att se och förstå var man står idag” säger Malvius. Man skall alltså vara medveten om sin talang och vad man klarar av. Man skall ha en realistisk självbild.

Det går en hel del urbana legender om hur en jury kan göra sitt bästa för att få auditionsdeltagaren att komma av sig. Alla intervjuade ville poängtera att det är bara är en urban legend. Ifall jurymedlemmarna leker med sina telefoner är det inte för att de med avsikt vill störa auditionsdeltagaren, utan för att de är uttråkade.

Det kan även bero på att de har för mycket annat att sköta. Barnes säger att det enda man kan göra är att ignorera deras oartighet och göra det bästa av situationen. Malvius säger att han inte tål sådant beteende i de juryer där han medverkar. Han kör ut folk som talar i telefon. Lindén vill påminna om att om det är en stor audition, så sitter alla i juryn och antecknar alla reflektioner de får, medan auditionsdeltagaren uppträder. Hon säger att det inte finns en chans att komma ihåg någon i det skede personen går ut ur rummet, om det inte skulle finnas en bild i CV:t. Man har helt enkelt sett så många deltagare att man lätt glömmer personernas utseende. Hon säger att hon ofta antecknar saker om sångteknik, kroppsspråk och eventuella andra associationer hon får medan personen sjunger. Barnes säger också att man måste komma ihåg att även jurymedlemmarna bara är människor. De kan ha lyssnat på 500 deltagare och helt enkelt är trötta. Man skall aldrig ta det personligt.

Det kan alltid hända något oväntat under uppträdandet, något du inte kan påverka, skriver Marjut Nieminen (2009, s. 91). Brandalarmet kan gå på, någon kan få ett sjukanfall eller plötsligt börja skratta högljutt. Då är det upp till dig hur du reagerar. Sådana här saker kan du ju inte förbereda dig på. Det som du kan ha nytta av är humor, scenvana och en stark självkänsla. Nieminen föreslår att när det händer något oväntat så skall man ta det lugnt, andas in djupt några gånger och fortsätta. Bli inte och fundera på en detalj, utan gå vidare.

Henshall och Bowling (2012, s. 63–64) påpekar att det alltid kommer att finnas en känsla av rädsla i kroppen, men att man inte skall ge den övertaget. Rädslans motpol är mod, fortsätter de. Varje regissör drömmer om att få arbeta med modiga skådespelare, precis som koreografer vill ha modiga dansare. Då finns det en möjlighet att skapa något nytt. Var inte rädd att visa dina goda sidor om du får möjlighet till det, men försök inte heller framhäva dem med tvång. Boyle (2008, s. 17) skriver att det är upp till var och en hur man uppfattar upplevelsen och hur man kopplar ihop den med situationen och sitt artisteri.

Juryen har oftast inte tid att ställa frågor, men om de är intresserade kan de göra det. Det svåra som auditionsdeltagare är att veta vad man skall svara och om det egentligen finns några rätta svar eller om detta bara är ett sätt för juryn att se hur deltagaren reagerar. Derek Barnes säger att han inte brukar fråga så mycket frågor, åtminstone inte före sången. Man ser det mesta av CV:t, som alla jurymedlemmar har utprintade framför sig. När och om han har tid att ställa frågor blir det frågor i stil med: Hur skulle du kategorisera din röst? Hur tyckte du att det gick att jobba med den-och-den regissören? Var det enkelt att hitta till karaktären? På vilket sätt har du tidigare blivit castad? Men den viktigaste av alla frågor är: Vad tänker du sjunga? Efter sången kan man ställa frågor om utbildning och om vem som skrivit musiken till sången som just framfördes. Barnes ställer främst frågor för att se hur personen reagerar och erhåller därmed information om hur det skulle vara att arbeta med personen. Är personen enkel att ha i en grupp, är personen blyg, glad, arrogant eller i värsta fall aggressiv? Gudrun Lindén tycker att det, förutom dessa frågor, är viktigt att få veta vad som är personens drivkraft. Vad har fått dem att komma dit de är idag? Hon säger att om man inte är intresserad av personen så skulle man heller inte ställa frågor.

### **8.3.4 Kroppsspråk**

*”En kropp kan aldrig bli så naken som ett ansikte” – latinskt ordspråk*

Lindén tycker det viktigaste är kommunikation, att man tar kontakt när man presenterar sig. Man skall inte ”se ut som man skulle ha sålt smör och tappat pengarna på vägen dit och även om man har gjort det så får man inte visa det”. Man kan inte komma dit med en ”skit samma, nu gör jag det, får nu gå som det går” -attityd. Hon fortsätter med att säga att det skall passionen skall vara synlig och att kommunikationen skall vara rak.

Malvius poängterar att allt börjar med hur man promenerar in i rummet. Barnes säger att man skall ha, eller åtminstone verka som att man har, situationen under kontroll. Man skall visa att man är bekväm i situationen och bekväm i sig själv. Det handlar om fysiskt varande, en närvaro. ”Och när man ser sådant”, säger Malvius, ”sitter man bara och hoppas att personen kan sjunga, dansa eller skådespela”. Han fortsätter med att berätta om att man aldrig skall sätta händerna i kors när man kommit in, då detta är ett klart tecken på att blockera sig själv. Barnes tycker även att man skall akta sig för den s.k. recital-positionen, som bland annat klassiska sångare ofta är inlärd att ha. Det är en position där man har händerna ihop framför sig, fingrarna krokade i varandra, så att armarna bildar en triangel. Han önskar att man skulle se ut som om man bara vara i en konversation. Händerna hänger avslappnade längs med sidorna av kroppen. Barnes vill att man skall äga rummet, äga pianot och äga situationen, inte på ett arrogant sätt, men på ett professionellt självsäkert sätt.

Att komma av sig i sångtexten är inte så farligt som att tappa bort sig i dansen, säger Derek Barnes. Alla har minnesluckor och konstigt nog är det mera acceptabelt att glömma ord än att glömma danssteg. Att glömma texten i en monolog är också värre än att tappa bort sig i en sång. Georg Malvius säger att det är försvarbart om man tappar bort sig. Han brukar ge mera instruktioner som; ”Börja på nytt från B-delen!” Han vill att man skall göra sitt allt för att få auditionsdeltagaren att visa sitt bästa. Lindén säger att om någon tappar bort sig, brukar hon bli så känslös att hon bara vill krama om dem. Hon säger att man blir nervös på den andras vägnar. Hon föreslår att man ska ha is i magen och bara fortsätta. Och än en gång, rabbla upp pizzasorter. Deer och Dal Vera skriver (2008, s. 425) att man skall fokusera på det man kan förutspå, inte på det man inte kan.

### **8.3.5 Om juryn vill höra mera**

*”Lyssna och våga ledas” L.M. Heroux*

Om juryn vill höra mera är det alltid ett positivt tecken, anser alla de intervjuade. Barnes säger att det inte alltid betyder att artisten ifråga är det perfekta valet för just den musikalen som auditionen gäller. Juryn vill kanske se mera då de flesta regissörer, koreografer och även övriga jurymedlemmar ofta har flera projekt på gång samtidigt. Man vill kanske arbeta med en person på auditionen för att se om man vill kalla henne/honom till en audition inför följande projekt. Först när man arbetar med en person vet man om hon/han alls är den man söker. Juryn skulle aldrig arbeta med någon de inte är intresserad av.

Lindén säger att det att man arbetar med en person, är ett sätt att skaka loss personen om hon/han verkar väldigt nervös. Först då ser man huruvida personen kan ta emot regi, huruvida hon/han kan samarbeta och om hon/han är en funderare eller en ”pang-på-låt-gå” människa. Det är viktigt att ta sig tid att arbeta med en person och samla mera information om personen valt en sång med enbart ett omfång på fem toner. Man hör trots detta kvaliteter man vill undersöka.

Man kan få olika uppgifter under auditionen, säger Steven M. Alper (2012, s. 14). Det kan t.ex. röra sig om att läsa ur ett manuskript. Man kan också ha två skådespelare inne samtidigt och de skall tillsammans prova på en scen. Juryn ser då hur man agerar och om paret eventuellt skulle passa ihop på scenen.

### 8.3.6 Förklara eller inte förklara

*”Skall det gå åt helvete så skall det gå med musik” Gudrun Lindén*

”Det är onödigt att förklara” säger Malvius. Det finns inga förklaringar som skulle hjälpa en ur situationen. Man glömmer text för att man är nervös eller för att man inte kan den. Alla är nervösa och alla gör misstag. Det handlar mest om hur man hanterar situationen när något inte går som planerat. Frågan är om auditionsdeltagaren kan rädda situationen och hur hon/han löser den. Malvius tycker man kan säga till om man är helt utan röst, men ändå vill göra en audition, medan Barnes säger att man nog hör på rösten att personen inte är frisk men att man ändå kan höra potentialen. Om man är lite krasslig skall man absolut inte börja berätta om saken. Malvius säger att det kommer att kännas som bortförklaringar. Barnes säger att förklaringar ofta skapar en oönskad spänning i luften. Man skapar bara mera problem med att försöka förklara. ”Det är bara livet, ingen är perfekt” summerar Barnes. (It’s just life, nobody’s perfect).

Lindén menar att om man anser att man klarar att sjunga så skall man göra det, men i annat fall skall man stanna hemma. Barnes berättar om hur han i en jury hörde regissören fråga en auditionsdeltagare varför han överhuvudtaget kommit till auditionen då han visste att han är sjuk. Regissören blev arg för att auditionsdeltagaren slösade hans tid. Barnes tycker regissören då var lite väl hårdhänt. Man måste välja: antingen går man dit och inte får rollen för att man kanske var sjuk, men man har ändå visat upp sig eller så stannar man hemma och juryn kanske aldrig får se en.

### 8.3.7 Vad söker juryn?

*”Talang är som elektricitet. Vi förstår inte elektricitet. Vi använder det. Du kan tända en lampa med det, du kan få ett hjärta och pumpa, du kan belysa en katedral eller så kan du avrätta någon med det.” - Maya Angelou*

Castingmanagern Neil Rutherford (2012, s.18-19) berättar om hur regissören och castingmanagern för en diskussion om rollbesättningar långt före en audition. Alla som deltar i mötet har läst manuset och diskussionen är öppnad för de olika rollerna. Kring varje roll diskuteras:

- a) Karaktärens ålder – detta behöver alltså inte vara skådespelarens ålder, utan bara en ålder som eventuellt kan spelas av skådespelaren med rätt smink och klädsel.
- b) Vokala behov – vilken är den ambitus (= röstkapacitet från den lägsta tonen till den högsta) som skådespelaren måste ha för att klara av rollen vokalt.
- c) Rollens fysiska behov – längd, vikt och utseende.
- d) Accent – är karaktären från en viss ort eller ett visst land.
- e) Vilka är karaktärens egenskaper?
- f) Rollens kön – det är inte alltid självklart att rollen spelas av ett visst kön. Flera Hamlet!-produktioner har spelats med en kvinnlig Hamlet skriver Rutherford (s.19).

”Regissören vill ha de bästa skådespelarna, koreografen vill ha de bästa dansarna och kapellmästaren vill ha de bästa sångarna” börjar Barnes. Han berättar om att man ibland måste ta till en liten strid för att komma överens. Om auditionsdeltagaren är fantastisk på alla tre delområden, får hon/han rollen. Annars handlar det mycket om att göra kompromisser, säger han. Det viktigaste är att förstå är att om man får en av huvudrollerna, behöver man kanske inte kunna dansa eller röra sig. Man får troligen inte direkt huvudrollen om man är en stigande stjärna. Man blir då en ”understudy” och arbetar därmed även som en del av ensemblen. Då måste man kunna dansa. Dansprovet kommer oftast först och bara de som klarar sig vidare får sjunga. Barnes poängterar att om man vill in i branschen måste man först och främst vara bra på dans, därefter ha starka vokala färdigheter och sist även kunna skådespela.

I England har man alltid en agent och ibland händer det att människor som inte kan dansa ändå kommer vidare då agenten har fått juryn övertygad om att de måste höra personen sjunga. Georg Malvius säger att det ultimata kravet är att man kan sjunga, annars kan man inte vara med i en musikal. I en del musikaler behöver man inte dansa mycket. Han nämner "Les Misérables" som en och till den brukar Malvius ofta bara ha en sångaudition.

Barnes talar också om att det i vissa produktioner, då man sätter ihop en ny cast eller förnyar casten, kan vara viktigt för produktionsteamet att behålla en kontinuitet i casten. Detta kan t.ex. bero på kostymerna, som kostat tusentals pund (t.ex. Spiderman-kostymerna) och då måste man passa in i den färdiga kostymen. Det paradoxala är att en mera känd artist (som inte ens behöver vara en musikalartist) kan gå in i casten utan att uppfylla nyss nämnda krav. Kändisskapet överglänser allt. Barnes tycker att det är hemskt, men att det tyvärr är en verklighet i musikalindustrin. Intressant är även att en "understudy" inte ens behöver likna rollinnehavaren till utseende och karaktär. "Understudies" har alltid sina egna rollkläder, även gällande den roll man är "understudy" för, i stora produktioner. Som Derek Barnes fint sammanställer juryns önskan "All the audition panel wants is to see a performance, hear a performance and be moved by a performance or have communication." Allt juryn vill är att se ett uppträdande, höra ett uppträdande och bli berörd av ett uppträdande eller att uppleva kommunikation.

Henshall och Bowling (2012, s. 176) skriver att juryn söker efter personligheter som är bra att arbeta med. Det är viktigt att vara medveten om sitt eget rykte. Man vill arbeta med människor som man kan lita på, sådana som kommer i tid, inte uteblir utan orsak, är trevliga och samarbetsvilliga. Om man plötsligt inte är det kan man snabbt bli utan arbete, då ryktet sprids snabbt eftersom kretsarna i branschen är så små.

Boyle (2008, s. 18–19) räknar också upp en del skrämmande fakta om varför man kan väljas till en roll. Han börjar med att säga att det inte gör någon skillnad vad man presterat i auditionssituationen då man ändå kan ha vissa saker på sin sida:

- Produktionsteamet har jobbat med dig och vill jobba med dig på nytt.
- Produktionsteamet är sexuellt attraherat av dig och vill se dig naken i föreställningen.
- Ditt utseende är till någon del extremt och de behöver dig (t.ex. du är väldigt lång, kort, rund, mager, gammal, ser rolig ut mm).
- Du sällskapar med regissören och resten av produktionsteamet kan inte säga emot.
- Du tillhör en etnisk minoritet och behövs för "typecasting".



- Du är kändis och kommer att vara ett dragplåster.
- Du passar den gamla kostymen som personen före dig bar i showen.
- Du jobbar för minimilön eller utan ersättning.
- Produktionsteamet behöver desperat hitta någon idag och de har inte tid att lyssna på flera.

Dessa faktorer kan man oftast inte själv påverka. Boyle (2008, s. 21) vill dock poängtera att om man har talang och arbetar hårt, så kan det hända mycket. Det är inte alltid ditt fel att du inte får arbete. Ingen annan har ett ansvar för att du skall vara lycklig, bara du, och det kan du själv påverka när du går till en audition.

David Ladd (2011, s. 25) vill dock påminna om att det redan på 1990-talet har börjat förekomma casting som går emot den traditionella "typecasting". Detta gäller även för Broadway/West End. Lea Salonga, som har asiatisk bakgrund, castades som Eponine i föreställningen "Les Misérables" trots att Eponine, enligt den ursprungliga castingen, är en kaukasier dvs. en vit kvinna. Det här var i tiderna väldigt revolutionärt. Ladd talar också om att den vanliga fördelningen mellan roller i musikaler är 89 % kaukasier, 1 % latinamerikaner, 6,6 % afroamerikaner och 3,3 % asiater.

Nedan ges några råd om vad man skall undvika under auditioner. "Man skall aldrig klä sig i rollkläder", säger Georg Malvius. Man skall aldrig ha med sig rekvisita, skriver Deer och Dal Vera (2008, s. 419). De säger dock att det är ett undantag om man skall uppvisa akrobatik eller jonglering. De tillägger att man inte skall klä av sig på en audition, inte göra klädbyten, inte sitta på golvet, helst inte använda stolar (vilket Lindén i sin tur rekommenderade). Du skall inte heller stirra juryn i ögonen, inte attackera juryn med en propagandamonolog eller -sång och undvika kroppslig kontakt med någon i juryn under ditt framförande. De rekommenderar inte heller att du flirtar med juryn eller att du väljer sånger som är svåra att ackompanjera. Den viktigaste regeln är att aldrig negligera en order eller ett önskemål som juryn framställer.



### 8.3.8 Dansauditionen och andra eventuella uppgifter

*”De flesta av personerna som kom till danslektionerna hade rumba-ambitioner men en menuettdansares kropp” Bob Hope*

Lindén säger att hon ofta inte är med på dansdelen i en audition, men när hon är det vill hon att dansen skall kännas sann. Man ser om människan är musikalisk och liksom gällande sång skall man sträva efter att bli ”ett” med dansen. Man ”andas genom dansen” säger hon. Malvius säger att han vill veta om människan är rytmisk och om hon/han har fysisk kapacitet för dans. Det viktigaste är att se om personen kommer att klara av den nivå som dansnumren i musikalen har. Han ser inget problem i att man inte klarar av koreografin på auditionen. Barnes poängterar att koreografen, på några sekunder, upptäcker vilken nivå man är på – har den sökande nödvändig grundteknik och kommer hon/han att klara av processen. Barnes tycker att det är katastrofalt att göra ett misstag i dansprovet. Han poängterar dock att så är fallet i England men han är inte känner till kutymen i Norden. Man skall ta koreografi och reproducera dansen. Ibland visar koreografen inte ens dansen, utan hon/han ger muntliga instruktioner, vilket kräver att man behärskar dansterminologin.

McWaters (2009, s. 28–36) berättar om de olika dansstilarna i musikalvärlden. Följande stilar kan förekomma på en dansaudition beroende på musikalen man söker till:

- Pardans (ballroom) som t.ex. i ”West side story”.
- Ballett som t.ex. i ”Carousel” eller ”Oklahoma!”.
- Afrikansk dans som t.ex. i ”Aida” eller ”Lejonkungen”.
- Fosse – stilen (enligt den kända koreografen Bob Fosse) som i t.ex. ”Chicago” och ”Sweet Charity”.
- Traditionell step som t.ex. ”42nd Street” och ”A Chorus Line”.
- Rytmisk step som t.ex. i ”Jelly’s last jam” eller ”Bring in ’da Noise”.
- Modern dans som t.ex. i ”Cirque Du Soleils” föreställningar.

McWaters skriver att man skall välja kläder som på ett bra sätt framhäver ens kropp och i vilka det är skönt att rör sig. Hon rekommenderar att man tar med sig olika slag av dansskor, dvs. högklackade skor för kvinnor samt stepskor och jazzskor för båda könen. Det är viktigt att vara uppvärmd, då koreografen nödvändigtvis inte är använder tid till detta. Man måste inte stå i första raden då juryn ser alla. Det viktigaste är att du inte söker efter uppmärksamhet på ett negativt sätt, utan låter din kropp och din talang tala för dig. (2009, s. 102–103). Donald Oliver skriver (1988, s. 15–16) att även om man inte är en dansare och kanske aldrig kommer att bli en, så måste man ändå lära hur man rör sig. Koreografen och teamet brukar dela upp folk i dansare, sångare som ”rör sig”, sångare som ”inte rör sig” och sångare som ”rör sig väldigt väl”. Oliver lånar koreografen Susan Stromans tankar (1988, s. 16); ”man behöver inte kunna dansa snyggt eller bra på auditionen, bara man visar att man tar koreografier snabbt och smidigt”. Koreografen ser då om du har kunskapen att ta emot information och om du under den begränsade övningstiden kan nå den nivå som koreografierna kräver.

”Allt det man gör skall vara förankrat i en själv oberoende om det är en sång, dans eller en monolog” säger Lindén. Hon rekommenderar inte att man skall vara för teatralisk, men hon medger att det är svårt att framföra vissa nummer om dessa är uppbyggda som sceniska situationer. Barnes säger att han i monologer och överlag i en audition efterlyser ”sanning”. Att man är sann i stunden. Han menar även att karaktärens dialekt ibland kan vara en avgörande faktor i valprocessen. Man måste kunna tala Cockney-engelska för att bli en *My Fair Lady* i England. Däremot söker han mest efter kommunikation i en monolog. Lindén vill poängtera att om juryn vill arbeta med en skall detta ses som positivt. Då gäller det att lyssna in juryn och göra det bästa av situationen. Kroppsspråket skall överensstämma med det man framför. Hon önskar även en raket i kommunikationen, en ärlighet. Hon förliknar detta med en vibrerande laserstråle.

## 9 Efter auditionen

*”Hoppfull väntan har gjort många modig feg” Accius*

Man får vara lycklig när man överlevt sin första audition, säger Lindén. Hon tröstar att det brukar bli enklare ju flera auditioner man varit med om. Henshall och Bowling (2012, s. 66) föreslår att man efter auditionen går hem och slappnar av. Det är onödigt att otåligt vänta på resultatet, då det kommer ett svar när processen är klar.

Det är väldigt sällan man castas genast utan ofta blir det en callback till de sökande som juryn önskar granska noggrannare, skriver Steven M. Alper (2012, s. 15). Den sökande brukar då erhålla mera material att förbereda t.ex. i form av dialoger, solosånger och duetter. Oftast sker callbacken en annan dag så att man har tid att förbereda det nya materialet. Ibland kan andra omgången ske bara några timmar senare.

Malvius berättar att det i England är vanligt att delta i 20 auditioner per månad och i värsta fall drabbas av tjugo avslag. Detta skall inte tas personligt utan det gäller att kämpa vidare. Det är precis som i alla andra yrken. Man skall inte bli nedslagen av varje ”nej”, men man skall inte heller ta det nekande svaret med en axelryckning. Då man får ”feedback” (=repons) för en audition lönar det sig att lyssna för att veta vad man kan arbeta med för att utvecklas.

Ibland kan regissörer som sett en artist i en musikal eller i en föreställning ta kontakt och be henne/honom komma på audition. ”Man kan ibland t.o.m. få rollen direkt”, säger Malvius. Varje show och varje föreställning man gör är på sätt och vis en audition. Någon regissör eller någon castmanager kanske ser en och då vill kalla personen till audition. Det betyder inte att man hela tiden aktivt skall vara nervös och försöka överprestera, utan man skall sköta sitt jobb bra och professionellt. Man skall se varje produktion som en läroprocess, då man i denna bransch aldrig blir färdig. Henshall och Bowling (2012, s. 166–167) vill att man skall se varje jobb som en chans att ta lärdom av sina motspelare. I vissa produktioner lär man sig mera skådespeleri, i andra mera dans eller sångteknik. Att lyssna är det bästa sättet att själv utvecklas, tycker de. Henshall och Bowling (2012, s. 66–67) tillägger att man inte kan få alla jobb man söker, hur bra man än är. Ibland passar man bara inte in i sammanhanget. Får man inte jobbet betyder det inte att man misslyckats. Har artisten det som juryn vill ha så kommer de att hitta henne/honom, om hon/han söker.

Under castingen arbetar produktionsteamet också med att samla en grupp människor som kan arbeta smidigt med varandra. ”Man funderar också på vem regissören kan arbeta bra med”, säger Malvius. Om en person är en aning mindre talangfull gällande sång, skådespeleri eller dans, men hon/han är fantastisk att arbeta med, så är det ofta den här personen som får arbetet. Man måste kunna fungera i ett sammanhang. Därför behöver det inte alltid betyda att man är dålig om man inte får anställning. Produktionsteamet har helt enkelt valt en grupp människor som man tror att kan arbeta så effektivt som möjligt tillsammans.

Ladd (2011, s.5) skriver om vilka kvalitéer man behöver som en musikalartist. Förutom talang behöver man: lycka, lojalitet, bra lärare, gymnastik och en hälsosam självbild. Man skall känna till sina egna specialiteter och särdrag. Man skall uppvisa professionalism, kunskap att anamma och lära sig av andra, businesskänsla, rätt karaktärstyp, vänlighet och tålamod, rätt attityd och man skall företräda rätt kroppstyp och utseende.

Derek Barnes skriver att han ofta i en auditionssituation gör anteckningar om personerna för att ha en lista inför framtiden. Speciellt inom utbildningar öronmärker kapellmästare, koreografer och regissörer elever för framtida bruk. Varje workshop man har är en möjlighet för ett produktionsteam att se hur en person arbetar. Teamet ser personens ambition, talang, styrkor, svagheter, övningsattityd och hur personen betar sig allmänt. Allt detta påverkar de framtida arbetsmöjligheterna. Produktionsteam bestående av lärare, regissörer och andra branskmänniskor, kommer ofta ihåg en och därför är det väldigt viktigt att man hela tiden agerar professionellt, påminner Barnes. Man måste älska sitt arbete och ha en vital hunger för att få arbeta i musikalerna. Stressen kommer annars att tvinga en att sluta. Man behöver inte kunna handskas med den här stressen bara i en eller två produktioner utan under hela livstiden. Man skall undvika att ständigt tänka på vem som bedömer en och man skall framför allt inte konstant själv bedöma allt man gör. Man kan ändå bara göra sitt bästa. ”Du kommer att resa dig och även falla med att vara dig själv” (You will rise and fall by being yourself.)

## 10 Myter om auditioner

*”Jag tror på att fantasi är starkare än kunskap - Myter är mäktigare än historia - Drömmar är starkare än fakta - Hopp triumferar alltid över upplevelser - att skratta är boten mot sorg - Och att kärleken är starkare än döden.” - Robert Fulghum*

Det finns urbana legender om hur regissörer, koreografer och kapellmästare alltid tar med sina älskare/älskarinnor, fruar och barn med i produktionen. Barnes skrattar och säger att det inte alls är så vanligt som folk tror. Skulle t.ex. en regissör casta en älskarinna i en produktion och hon inte skulle klara av att bära rollen, leder det här till att regissören tappas ansiktet. Medlemmar i produktionsteam är därför extra försiktiga med att innefatta familjemedlemmar i produktionerna.

Barnes medger dock att det förekommer men mest i filmbranschen. Det här minskar hela tiden då dagens kvinnor vågar stå för sina rättigheter allt mera. Malvius säger att han aldrig låter privata relationer eller känslor påverka en process. Om man har personliga problem i relationen med en person, men den här personen är ändå rätt för arbetet, väljer man henne/honom ändå. Man måste sedan göra sitt bästa för att lösa de privata relationsproblemen utanför arbetssituationen. Malvius är känd för sin lojalitet mot sina f.d. elever, berättar Barnes. Malvius, liksom många andra regissörer, är väldigt mån om att få jobba med sina f.d. elever. Han vet hur de arbetar och vad han kan få ut och kräva av dem. Det är en stor fördel i processen.

Barnes säger också att det är helt naturligt att folk i branschen hittar varandra på ett djupare plan. Man spenderar största delen av tiden med människorna i en produktion och då kan det hända att två människor hittar varandra och t.o.m. blir förälskade. På samma sätt kan personer i produktionen börja gå varandra på nerverna och t.o.m. hamna i en direkt konfliktsituation.

## 11 Slutsatser – Diskussion

*”Ambitioner och kärlek är stordådens vingar” - Johann Wolfgang van Goethe*

Att arbeta med scenskräck och att lära sig bemöta ångest inför auditioner är att utveckla det egna självförtroendet. Enligt mig är sången är det mest personliga instrumentet. Varje sorg, varje låsning och varje tanke hörs i sången. Det finns inga ursäkter. För en musikalartist är det viktigt att lära sig att älska sig själva som den hon/han är just nu. Marcus Groth sa på en mästartkurs: ”Du räcker. Var dig själv. Våga misslyckas. Var så dålig som du någonsin kan på lektionerna. Men, var äkta. Om du inte är dig själv i rollen, kan inte heller rollen bli du.” Grant och Grant (2006) uppgav vikten av att öva situationer genom att byta en variabel. Situationen blir då en aning skakig, men ändå inte helt i obalans. Man kan bemästra det mesta om man får öva sig genom att utföra små saker, men då en sak i taget. Som pianist kan du först öva hur högra handen spelar, sen den vänstra och när händerna fungerar separat kan du börja kombinera dem. Jag anser att Nieminen (2009) har en väldigt praktisk inställning till scenskräck. Inget går som planerat och man måste ändå lära sig att överleva. Det gäller att använda sina instinkter och att våga se situationen som den är. När man ger sig ut på okända vatten kan något nytt födas, säger Barnes. Om man misslyckas, så skall man ärligt kunna stå bakom också misslyckandet, fortsätter Nieminen. Boyle, Derek Barnes och jag är samtliga överens om att om du inte av hela ditt hjärta älskar musikal, teater och musik – sluta! Livet är för kort för att slösas bort med sådant som man inte njuter av och älskar!

Om du trots allt har valt att gå musikalens, sångens och teaterkonstens snåriga väg, grattis! Det är den mest belönande väg jag funnit, men samtidigt är den ack så frustrerande. Det enda du kan lita på är din talang och din vilja. Det krävs massor av eget arbete och personliga uppoffringar t.ex. gällande familjeliv, fritid och skötsel av människorelationer. Men man hittar också nya vänner och nya utmaningar. Människor man älskar på riktigt och som älskar en tillbaka, kommer aldrig att försvinna. Jag älskar mitt arbete och utan den kravlösa kärleken till detta, skulle jag inte orka. Jag tror att jag nu, först 15 år senare, förstår vad min sånglärare, Helena Salmenkallio, försökte säga åt mig när jag var 13 år gammal: ”Du måste älska detta mera än dig själv, mera än själva livet och mera än något eller någon. Du måste vara färdig att ge upp allt annat.”

Jag hoppas att handboken blir till stor hjälp för alla som vill arbeta inom musikalbranschen. Derek Barnes säger: ”Du kommer att resa dig och även falla med att vara dig själv” (You will rise and fall by being yourself.) Det lönar sig inte att tveka. Min slutsats är att det viktigaste du kan göra är att förbereda dig och ditt material väl, att le, att vara samarbetsvillig, att få fjärilarna i magen att flyga i formation, att våga visa din talang och att våga vara dig själv. Du räcker!

## Källförteckning

### Djupintervjuer:

Barnes, Derek

Malvius, Georg

Lindén, Gudrun

### Erica Askolins skriftliga anteckningar från mästarkurser:

Barnes, Derek

Groth, Marcus

Storbacka, Heidi

### Litteraturförteckning:

Alper, S. (1995, 2012). *Next! Auditioning for the musical theatre*. New York: Girandole Books

Boyle, VP. (2008). *Audition freedom – the irreverent wellness guide for theatre people*. New York: MaxTheatrix LLC

Deer, J., Dal Vera, R. (2008). *Acting in musical theatre, a comprehensive course*. Abingdon: Routledge

Egidus, H. (1977). *Termlexikon*. Lund: Esselte Studium AB

Grant, C., Grant, D. (2006). *Laula*. Jyväskylä: Gummerus kirjapaino Oy

Greene, Don. (2001). *Audition success*. New York: Routledge

Gross, T., Brundin, A-L. (2002). *Rampfeber*. Stockholm: Ekerlids Förlag

Henshall, R., Bowling, D. (2012) *So you want to be in musicals?* London: Nick Hern Books

Hirsjärvi, Sirkka, Remes, Pirkko & Sajavaara, Paula 2006 (1997). *Tutki ja kirjoita*. 12. painos, Jyväskylä: Gummeruksen Kirjapaino Oy.

Ladd, D. (2011). *Footlight Dreams*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation

McWaters, D. (2009). *Musical theatre training: the Broadway Theatre Project*. Gainesville: University Press of Florida

Miyata, C. (2001). *Visst vågar du!* Borgå: WS Bookwell

Nieminen, M. (2009). *Esiinny eduksesi*. Juva: WS Bookwell Oy



Oliver, D. (1988). *How to audition for the musical theatre*. New York: Drama book publishers

Rutherford, N. (2012). *Musical theatre auditions and casting*. London: Methuen Drama

Silver, F. (1985). *Auditioning for the musical theatre*. New York: Newmarket press

Stuart, C. (2000). *Viesti tehokkaasti, esiinny vakuuttavasti*. Juva: WS Bookwell Oy

**Internet-källor:**

[www.livet.se/ord](http://www.livet.se/ord) (11.2.2013 kl 12.05)

[http://www.svenskaakademien.se/svenska\\_spraket/svenska\\_akademiens\\_ordlista/saol\\_p\\_a\\_natet/ordlista](http://www.svenskaakademien.se/svenska_spraket/svenska_akademiens_ordlista/saol_p_a_natet/ordlista) (11.2.2013 kl. 13.40)

<http://www.learning4sharing.nu/audition-255028.html> (11.2.2013 kl 13.20)

<http://www.thefreedictionary.com/ensemble> 20.2.2013 kl. 22.16

## LEON FERRITHURD

DOROTHY PALMER ASSOCIATES  
 128 Croxbourne Road, London, WC2 3XY  
 Tel: 020 7692 3445 Mob: 07968 465 982  
 email: [dorothy@palmerassociates.com](mailto:dorothy@palmerassociates.com)



**Date of birth:** 19 February 1969  
**Nationality:** British  
**Training:** BA Hons Theatre Arts (Performance), Middlesex University Associate of LAMDA, NYMT  
**Height:** 5" 9' / 175 cm  
**Weight:** 66.5kg / 10 stone 4 lb  
**Eyes:** Brown **Hair:** Brown  
**Vocal type:** Tenor, high falsetto  
**Vocal range:** Bottom G to falsetto D  
**Dance:** Intermediate Ballet, Jazz, Advanced Tap

### THEATRE

ANNIE	Ikes (u/s Rooster)	Victoria Palace, London Dir. Martin Charnin
COMPANY	Paul	Library Theatre, Manchester Dir. Roger Haines
LES MISÉRABLES	Ensemble (U/s Thenardier)	Palace Theatre, Lon. Res Dir. Shaun Kerrison / Ken Caswell
FIDDLER ON THE ROOF	Motel the Tailor	London Palladium and Tour Dir. Sammy Dallas Bayes
CITY OF ANGELS (Original London cast)	Angel City Four	Prince of Wales Theatre Dir. Michael Blakemore
A JUDGEMENT IN STONE (Original London cast)	Giles Coverdale	Lyric Hammersmith, London Dir. Neil Bartlett
OLIVER!	Fagin	Sadlers Wells Theatre, NYMT Jeremy James Taylor
LITTLE RATS	Mons Petit	Sadlers Wells Theatre, NYMT Jeremy James Taylor, Mark Pattenden

**TELEVISION AND RADIO**

THE VAMPYR	Mark	BBC Television, Dir. Nick Finch
THE RAGGED CHILD	Tommy	BBC Television, David Buckton/JJT
TAILOR OF GLOUCESTER	Choir Master	Dreamscape Prods
EASTENDERS	Mike	BBC Television
REBECCA	Lord Arthur	BBC Television
SINGING TOGETHER	Presenter	BBC Television

**FILM**

AMY FOSTER	Brother Peter	Tapson Steele Prods Dir. Beeban Kidron
COLOUR OF MONEY	Colin Peters	Colour of Funny Prod. Dir. Barry Hemsley
WILT	Student	Channel 4 Films Dir. Michael Tuchner

**RECORDINGS**

LES MISÉRABLES 10TH ANNIVERSARY CONCERT	Ensemble	First Night Records
RAGGED CHILD	Tommy	First Night Records
CITY OF ANGELS	Angel City Four	First Night Records
LETTERS	Tom	Own Label
THE WILL TO KILL	Anthony	Own Label

**Accents:**

RP, London, American and Southern, Gen. New York, French, Italian, Australian, Jewish, South African, Spanish, Welsh, Scottish, Lancashire, Manchester, West Country

**Special Skills:**

Piano Grade 8, Oboe Grade 8, Voice Grade 8, Composer and Arranger, Conductor  
Swimmer, BADC Stage Fighting Certificate Level 2

Leon has also appeared in numerous commercials with clients including Kentucky Fried Chicken, British Telecom, British Midland, Direct Line and Steigermann

## Bilaga 2.

### Erica Askolin

#### Kontakt

Adress: Östra strandgatan 48-50 G 204  
20810 Åbo  
Mobil: +358503442022  
E-post: ericaaskolin@gmail.com

#### Profil

Namn: Erica Askolin  
Födelseår: 1985  
Spelålder: 18-35  
Röstläge: mezzosopran  
Längd: 167  
Hårfärg: rödbrun  
Ögonfärg: grön  
Klädstorlek: L-XL  
Skostorlek: 39  
Körkort: B



#### Branscherfarenhet

Produktion	Roll	Arbetsgivare	År
Les Miserables	ensemble/u.s	Mme Thenadier Tampereen Teatteri	2013
Hair	ensemble/ u.s.	Margaret Åbo svenska teater	2012-2013
Rent!	Maureen/ ensemble	IMTE	2012
Allt eller inget! (Full Monty)	ensemble/ u.s.	Vicky Wasa Teater	2010
The Wedding Singer	Julia Sullivan	Yrkeshögskolan Novia	2010
Kuorosota/Timon kuoro	körmedlem	Nelonen	2009
Madame Butterfly	ensemble	Postbackens sommarsteater	2008
Hundra gånger gifta	ensemble	Postbackens sommarsteater	2007
Unettomat	ensemble	Pop & Jazz Konservatorio	2007

#### Utbildning och träning

Skola	Typ av utbildning	År
International musical theatre education/ Turun ammattikorkeakoulu/Yrkeshögskolan Novia - musikalartist	Högre yrkeshögskole- utbildning	2011-2013
Yrkeshögskolan Novia - musikpedagog/ rytmångare	Yrkeshögskolesutbildning	2008-2013
Pop & Jazz konservatorio -sångerska	Yrkesutbildning	2005-2008
Finländsk studentexamen, Borgå Gymnasium	Gymnasial	2004

#### Skivor

Skiva	Uppgift	År
Lieto – Taije	solist/kompositör/lyriker	2008
Jarmo Romppanen – Solmogen	gästade solist	2007
Lieto – Paljasjaloin	solist	2004

#### Övriga färdigheter

(1= mycket bra, 2=bra, 3= hjälpligt)

Färdigheter	Studiovana	Språk	Instrument
Notläsning		Svenska (1)	Piano(3)
Folkdans	Pardans	Finska (1)	Percussion(3)
		Am Engelska (2)	