

Kurs: **EA2003** Självständigt arbete, master, musikproduktion, 30,0 hp  
2022

Konstnärlig masterexamen i musik, 120,0 hp  
Institutionen för Musik- och Medieproduktion

---

Handledare: Hans Gardemar & Jan-Olof Gullö

Henrik Langemyr

## Musik(al)produktion

Att komponera och producera musikal för inspelat medium, utifrån  
perspektivet av musik- och medieproduktion

Skriftlig reflektion inom självständigt arbete

Till dokumentationen hör även följande musik- och videoinspelningar:

[Bilaga 1 - Potpurri av utvalda delar från musikalfilmen \*HAZEL - An Extravagant Musical\*](#)

# HAZEL

AN EXTRAVAGANT MUSICAL



## Förord

Till alla er som varit med på resan, och bidragit till skapandet av musikalfilmen *HAZEL – An Extravagant Musical* vill jag rikta mitt eviga tack. Ni är bäst!

Ett stort tack till alla mina vänner och musikkollegor, för allt peppande, alla givande diskussioner, alla roliga stunder, och för alla kloka ord och tankar ni gett mig under detta projekt, och under hela min studietid.

Det största av tack till min familj, för all stöttning i livet, för evigt tålamod med att jag alltid har en miljon projekt på g, och för att ni ser till att jag också sover och äter emellanåt.

~ Henrik Langemyr

## Abstract [sv]

### *Musik(al)produktion – Att komponera och producera musikal för inspelat medium, utifrån perspektivet av musik- och medieproduktion*

*Henrik Langemyr*

Sättet på vilket vi upplever musikalteater har under de senaste åren genomgått ett skifte. Allt fler musikaler har gått ifrån att främst vara framförda live till att allt oftare vara inom ett producerat och inspelat format. Som musikproducent och musikalkompositör är jag fascinerad av detta skifte, och vilka möjligheter detta medför. Inom ramen för detta självständiga arbete på avancerad nivå utforskar jag möjligheterna i att komponera och producera musikal för inspelat medium, utifrån perspektivet av musik- och medieproduktion, och vilka konstnärliga möjligheter som uppstår när produktionstekniska aspekter tas hänsyn till under hela processen i skapandet av en musikalfilm. Genom reflektion kring hur musikaler görs idag, och hur modern teknologi och produktionstekniker kan påverka hur musikaler görs framöver, diskuterar jag olika produktionskoncept utifrån egna erfarenheter erhållna från detta projekt, och utifrån redan etablerade produktionsmetoder och teorier, såsom användandet av klicktrack inom musikproduktion, musikaliska metaforer, och mediatransformation. Jag diskuterar fördelen med att, som musikproducent, vara insatt i alla delar av processen, och drar slutsatsen att genom att ta hänsyn till produktionstekniska aspekter under hela skapandeprocessen uppstår nya konstnärliga möjligheter för narrativ och berättande inom musikalteater.

**Nyckelord:** Musikal, musikproduktion, medieproduktion, komposition, musikalproduktion

## Abstract [eng]

### *Music(al) Production – To Compose and Produce Musical for Recorded Medium, Based on the Perspective of Music, and Media Production*

*Henrik Langemyr*

The way in which we experience musical theatre has shifted in the last few years. Rather than being performed live, musicals lean more often towards being within a produced and recorded format. As music producer and musical composer, I am intrigued by this change, and the possibilities it entails. Within this master's project I explore the possibilities in composing and producing musical for the recorded medium, out of the perspective of music, and media production, and explore artistic possibilities when considering the production aspects during the entire process in creating a musical film. Reflecting on how musicals are being made right now, and how modern technology and producing techniques can affect how musicals could be made in the future, I discuss different production concepts I gather from my own experience working with this project, and previously existing production methods and theoretical ideas, such as the use of a click track while producing, musical metaphors, and media transformation. I discuss the benefits of, as music producer, having insight in every step of the process, and state that by considering production aspects of the project during the entire process, new artistic possibilities are created for musical narrative and further storytelling when creating musical theatre.

**Keywords:** Musical, Music Production, Media Production, Composing, Musical Production

# Innehållsförteckning

1 Inledning.....	1
2 Bakgrund .....	1
2.1 Områdesöversikt.....	1
2.1.1 Från antikens Grekland till Broadway .....	1
2.1.2 Från livescenen till filmduken .....	2
2.1.3 Hur musikal producerat för inspelat medium ser ut idag.....	2
2.2 Syfte.....	3
2.3 Frågeställningar .....	3
2.4 Avgränsningar .....	3
3 Teoretiska utgångspunkter .....	4
4 Metod .....	11
4.1 Arbetets process och delprocesser .....	11
4.2 Dokumentation av arbetet.....	11
4.3 Etiska överväganden.....	11
5 Resultat.....	12
5.1 Research och planering.....	12
5.1.1 Utformande av konstnärliga koncept samt definierande av produktionsperspektiv	12
5.1.2 Praktisk planering inför inspelningssessions .....	12
5.2 Textförfattande och komponering .....	13
5.2.1 Konceptualisering och dramaturgi .....	13
5.2.2 Textförfattande.....	13
5.2.3 Komponering av musiken .....	15
5.3 Förproduktion och repetition .....	18
5.3.1 Demoproduktioner .....	18
5.3.2 Repetitioner.....	18
5.3.3 Arrangemang och notation.....	19
5.3.4 Övrig förproduktion .....	21
5.4 Produktion och inspelning .....	21
5.4.1 Inspelning av kompband och orkester .....	21
5.4.2 Inspelning av film och sång .....	22
5.4.3 Övriga inspelningssessions .....	23
5.5 Postproduktion.....	24
5.5.1 Editering av ljudfiler .....	24
5.5.2 Sammanställning av musikalfilmen .....	24

5.6 Sammanfattning av resultatkapitlet .....	25
6 Reflektion .....	26
6.1 Reflektion kring textförfattande och komposition utifrån perspektivet av musik- och medieproduktion .....	26
6.2 Reflektion kring musikalproducentens roll .....	28
6.3 Framtida möjligheter och vidare forskning .....	29
Referenslista .....	31
Bilagor .....	33

# 1 Inledning

När jag först såg den inspelade versionen av Lin-Manuel Mirandas musikal *Hamilton – An American Musical* (Miranda, 2015) tog det inte många minuter innan jag blev helt uppslukad av den. Musikalen gestaltar Alexander Hamiltons liv – U.S.A.s första finansminister – detta genom hiphop, soul, och som en Broadwaymusikal, inspelad på film. Efter att ha sett den för nionde gången var jag fortfarande lika fascinerad över, inte bara hur väl den är skriven och framförd, utan också hur otroligt välproducerad hela musikalfilmen var. Som musikproducent och musikalkompositör kände jag att min upplevelse av denna musikalfilm inte var densamma som att gå och se en traditionell musikal framfört live, och inte heller som att se en traditionellt regisserad film. Det kändes som något mellanting. En musikal anpassad och producerad för ett inspelat medium.

Musikalgenren har alltid legat mig nära hjärtat. Redan som barn var jag omgiven av musik, dans och teater, och ett teatralt uttryck är något som är väldigt familjärt för mig. Än idag speglas också detta i min konstnärliga praktik som musikproducent. Ofta när jag själv komponerar utgår jag från någon form av narrativ som då får styra vilken riktning musiken sedan tar, och när jag producerar tänker jag ofta sceniskt, och kan till och med ge de musiker jag arbetar med konceptuella och narrativa direktiv att utgå ifrån i sin sång och sitt spel. Detta för att försöka hitta intressanta teatrala uttryck, som att de vore skådespelare likväl som musiker. Under de senaste åren, och i och med att ha sett musikalfilmen *Hamilton – An American Musical* (Miranda, 2015), har jag börjat utforska musikalgenrens möjligheter i samband med mitt musikproducerande, och blivit alltmer fascinerad av tanken att skapa musikal, men utifrån perspektivet av musikproduktion, snarare än för livescenen. Vilka konstnärliga möjligheter finns det i att skapa musikalmusik och utnyttja de tekniska möjligheter som finns i en DAW (Digital Audio Workstation)? Vilka möjligheter kan uppstå utan de fysiska begränsningar som ett liveframträdande på en teaterscen medför? Hur kan musikalgenrens gränser tänjas, och hur skulle musikalformatet kunna se ut i det samhälle vi lever i idag?

## 2 Bakgrund

I detta kapitel beskriver jag bakgrunden till detta självständiga arbete. Jag berättar översiktligt om ämnesområdet musikal, syftet med arbetet, samt vilka frågeställningar och avgränsningar arbetet utgår ifrån.

### 2.1 Områdesöversikt

I detta avsnitt berättar jag översiktligt om ämnesområdet musikal; vad det innebär, vad som gjorts innan, hur formatet har kommit att utformats, och var det befinner sig idag. Jag beskriver vad som influerat musikalgenren, och tar upp exempel på musikaler jag anser vara inom ett mer producerat format, samt förklarar varför. Jag tar också upp vilka potentiella möjligheter jag ser i att implementera perspektivet av musik- och medieproduktion i skapandet av musikal, utifrån var ämnesområdet musikal befinner sig idag.

#### 2.1.1 Från antikens Grekland till Broadway

Musikalteater har anor redan från antikens Grekland. Komedi, tragedi, dramaturgi, och chorus är ju bara några exempel på begrepp från det antika grekiska dramat som vi fortfarande



använder oss av idag. Under århundraden har dock musikalteater antagit många olika skepnader och traditioner. Shakespeares *Macbeth* (som tros haft uruppförande 1606), som innehöll vissa sjungna partier, Tony Pastors Vaudeville-teater under mitten av 1800-talet i New York, likväl som minstrel, burlesque, extravaganz, och operett alla är föregångare till det som senare kom att bli musikalkomedi, jazzmusikal, och megamusikal, för att nämna några, och som alla idag kan innefattas under paraplybegreppet musikal (Stempel, 2010).

Musikalen som format har genom åren främst framförts live, på en scen, och framför en publik, och teaterdistrikt såsom "Broadway" i New York, U.S.A., och "West End" i London, England, har haft stort inflytande på hur musikalformatet utformats. Många av de största (engelsktalande) musikalerna, som också format hur musikalgenren ser ut idag, har haft sitt uruppförande på antingen Broadway eller West End, bl.a. då *West Side Story* (Bernstein & Sondheim, 1957), *Cats* (Lloyd Webber, 1981), *Les Misérables* (Boublil & Schönberg, 1985), *Oklahoma!* (Hammerstein II & Rodgers, 1943), *Hamilton* (Miranda, 2015), för att bara nämna några, och det finns nog ingen levande musikalfantast som inte i alla fall hört talas om Broadway.

### 2.1.2 Från livescenen till filmduken

Det finns dock även musikalerna som ursprungligen inte framförts live. Exempel på detta är bl.a. de animerade musikalfilmer som *Walt Disney Animation Studios* producerade under 1980-talet och framåt, och som likväl påverkat hur musikalgenren ser ut idag. Filmerna *The Little Mermaid* (Clements & Musker, 1989) och *Beauty and the Beast* (Trousdale & Wise, 1991) producerades båda av bl.a. Howard Ashman, som ursprungligen var manus- och textförfattare inom musikalteater, och som hade det största inflytandet i att implementera musikalkoncept i Disneys animerade filmer under tidigt 90-tal. (Hahn, 2018). Idag är många av Disneys animerade filmer fortfarande starkt influerade av musikal, och att baka in musikaliska framträdanden i narrativet är ofta en självklarhet. Exempel på filmer som gör detta är *Tangled* (Grenou & Howard, 2010), *Frozen* (Buck & Lee, 2013), *Moana* (Clements & Musker, 2016), och *Encanto* (Bush & Howard, 2021) för att nämna några.

### 2.1.3 Hur musikal producerat för inspelat medium ser ut idag

Även om musikalfilmer har funnits sedan 1920-talet har ny teknologi alltid tänjt på gränserna för hur det är möjligt att återberätta ett musikalnarrativ för inspelat medium. *The Jazz Singer* (Crosland, 1927) var en av de första filmerna som hade synkroniserad sång till bild, *Mary Poppins* (Stevenson, 1964) innehöll bildsekvenser där skådespelarna agerade tillsammans med animerade figurer, och på senare år har filmer som *The Prom* (Murphy, 2020) och *West Side Story* (Spielberg, 2021) utnyttjat möjligheterna i och med VFX (Visual Effects) och modern mjukvara för att skapa surrealistiska visuella effekter som tidigare inte varit möjligt att göra.

Teknologins utveckling har påverkat hur musikalerna har kunnat skrivas, produceras, och framföras inför en publik, och nya produktionsmetoder och arbetssätt har uppkommit som speglar teknologin som används. Ett exempel på detta är då musikalframträdanden gick från att vara akustiska till att vara mikrofonförstärkta, vilket gjorde att varje skådespelare på scen kunde höras oavsett hur starkt de talade eller sjöng. Detta medförde att de även kunde använda sig av ett bredare dynamiskt omfång för tal och sång, och påverkade i sin tur den konstnärliga processen hur musikalerna kunde komponeras med detta i åtanke.

I och med att teknologin fortsätter utvecklas och nya produktionsmetoder uppkommer finns en mängd möjligheter för hur musikal kan skapas och framföras. I och med mina masterstudier och detta självständiga arbete på avancerad nivå vill jag därmed utforska hur det är möjligt att komponera och producera musikal för ett inspelat medium, utifrån perspektivet av musik- och medieproduktion, och vilka konstnärliga möjligheter som detta öppnar upp till.

## 2.2 Syfte

Syftet med detta arbete är att utforska möjligheter i att komponera och producera musikal för inspelat medium, och utifrån perspektivet av musik- och medieproduktion, utforska vilka konstnärliga möjligheter som finns i och med att ta hänsyn till produktionstekniska aspekter under hela skapandeprocessen. Jag vill utforska möjligheter till nya uttryckssätt inom musikalgenren, samt reflektera över musikalerna som format betraktat och hur det skulle kunna se ut, i kombination med musik- och mediaproduktion.

## 2.3 Frågeställningar

Mina frågeställningar är följande:

- Hur kan jag komponera och producera musikal utifrån perspektivet av musik- och mediaproduktion?
- Vilka konstnärliga möjligheter uppstår vid komponerandet och producerandet av musikal, då produktionstekniska aspekter tas hänsyn till under hela skapandeprocessen?
- Hur kan musikalgenren vidareutvecklas genom att integrera ett musik- och medieproduktionstänk i skapandeprocessen?

## 2.4 Avgränsningar

Jag har valt att avgränsa detta arbete genom att främst fokusera på konstnärligt skapande, utforskande av konstnärliga koncept, beskrivning av dessa, samt reflektion kring insikter som uppstått under projektets gång. Jag har valt att inte utgå ifrån jämförelser av olika musik- och medieproduktionsaspekter, och inte heller ifrån att göra kvantitativa eller kvalitativa undersökningar av materialet. Detta just för att främst kunna reflektera kring konstnärliga möjligheter som uppstår i och med producerandet av musikal utifrån perspektivet av musik- och medieproduktion, och inte begränsa mig inom förbestämda ramverk.

### 3 Teoretiska utgångspunkter

Att skapa musikal är att kombinera skapandet av många olika konstformer inom samma format – sång, dans, teater, scenografi, ljud, ljus, video, etc. Dessa konstformer kommer därmed oundvikligen också att relatera till varandra på olika sätt, som på ett eller annat vis bidrar till musikalens narrativ. I följande kapitel beskriver jag teoretiska utgångspunkter för detta skriftliga arbete, vilka baseras på användandet av metaforer inom konst, musikalisk mening, media transformation, och vilka roller musik kan ha i ett narrativ.

För att kunna reflektera kring metaforer behöver vi först definiera begreppet. Zolán Kövecses (2010) förklarar i sin bok *Metaphor: A Practical Introduction* metaforer som lingvistiskt koncept och hur de används. Han definierar ”metafor” på följande sätt:

[...] metafor can be characterized with the formula A is B, where the target domain (A) is comprehensible through a source domain (B). This comprehension is based on a set of mappings that exist between elements of A and elements of B.” Kövecses, 2010, s. 33

En metafor innebär d.v.s. att ”domän A är domän B, och detta förstått via egenskaper som är gemensamt för de båda”, eller i ännu enklare form ”A är B, via egenskap X” (Kövecses, 2010).

Ett exempel på en metafor är frasen ”Juliet is the Sun” (från Shakespears *Romeo and Juliet*), där ”Juliet” är domän A, ”the Sun” är domän B, och den gemensamma egenskap X skulle till exempel vara ”strålgång” [”radiance”].

Leonard Bernstein (1976), som inte bara var erkänd kompositör och dirigent, men även pedagog, höll en föreläsningsserie vid Harvard University där han diskuterar kring musikalisk semantik kopplat till poesi, estetik och lingvistik. En av föreläsningarna behandlar musikalisk semantik och metaforer, och i den föreläsningen tar Bernstein bland annat upp just det tidigare beskrivna exemplet ”Juliet is the Sun” (”A är B, via gemensam egenskap X”). Han menar att metaforen blir intressant p.g.a. dess falska logik, och att vi kan tolka meningen som antingen grammatiskt inkorrekt, eller som poetiskt gestaltande (vilket vi undermedvetet gör), och förstår vi det underliggande sambandet i metaforen uppfattar vi det ologiska i stället som poesi. Vidare menar Bernstein att musikaliskt material också kan tolkas och gestaltas som metaforer. Som exempel spelar han en kort melodisk passage på piano bestående av två olika fraser med olika tonhöjd, men som har gemensamt deras melodiska rörelselinje och deras rytm. Bernstein menar då att första frasen kan ses som ”domän A”, den andra frasen ”domän B”, och den melodiska rörelselinjen och rytmen deras gemensamma ”egenskap X”, vilket innebär att man kan tolka den korta passagen som en metafor. Detta menar han kan ses som en inneboende musikalisk metafor (*intrinsic musical metaphor*), då dessa mappningar av egenskaper sker helt inom musikens domän. En annan typ av metafor som Bernstein beskriver är utomstående metaforer (*extrinsic metaphors*) som syftar till förutbestämda associationer mellan musikaliska koncept och icke-musikaliska semantiska koncept, till exempel en viss flöjtmelodi som ska representera fågelkvitter. Utöver dessa typer av musikaliska metaforer beskriver Bernstein också analogiska metaforer mellan inneboende musikaliska koncept och inneboende verbala koncept, och menar att på samma sätt som lingvistiska transformationsmetoder används i språk används musikaliska transformations-metoder i musik, och dessa kan då ses som domän A och domän B respektive med gemensam egenskap X. Exempel på detta som Bernstein visar är när han

spelar ett stycke på piano och för varje fras tolkar och uttalar en semantisk innebörd verbalt. En musikalisk fras får därmed en konceptuell semantisk innebörd som beskrivs med konkreta ord, men utan att beskriva ett konkret narrativ eller berättelse (Bernstein, 1976).

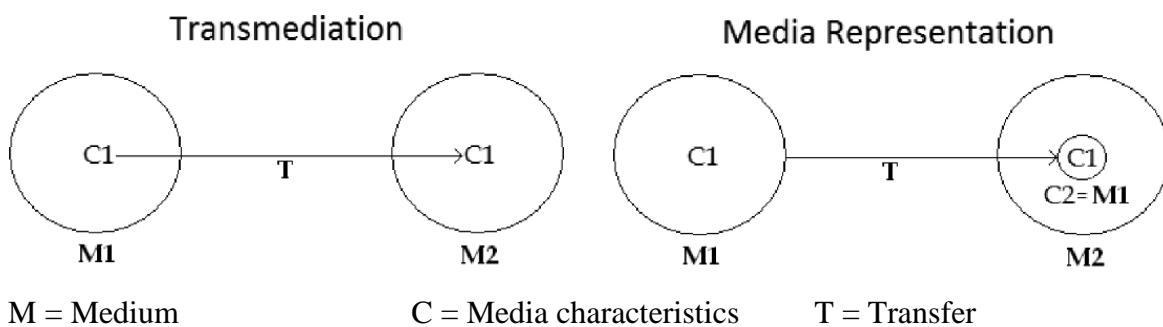
Bernstein (1976) är inte ensam om att beskriva metaforer inom musik. I boken *The Musicology of Record Production* (2014) behandlar Simon Zagorski-Thomas musikproduktion och inspelningsproduktion utifrån ett psykologiskt och sociologiskt perspektiv. Bland annat skriver han om *cross-domain mapping*. Cross-domain mapping innebär att dra paralleller mellan olika domäner via deras gemensamma egenskaper, och Zagorski-Thomas refererar till Fauconnier och Turner (2003, refererad i Zagorski-Thomas, 2014) och deras begrepp *conceptual blending*, som i sin tur innebär att blanda egenskaper hos två olika koncept för att skapa ett nytt, tredje koncept. Exempel på detta kan då vara audiella koncept som blandas i en produktion – såsom en ljudbild med mycket efterklang i kombination med en sånginspelning som är helt utan efterklang – men även transmedialt mellan till exempel mellan text och ljudbild, eller musik och film. I samband med detta tar Zagorski-Thomas tar även upp begreppet metaforer, och refererar även till Zbikowskis begrepp *multi-modal metaphor* (Zbikowski, 2009, refererad i Zagorski-Thomas, 2014). Till skillnad från *cross-domain mapping* – som synliggör gemensamma egenskaper mellan domäner – och *conceptual blending* – som utifrån olika domäner skapar nya koncept – innebär en metafor att mappning av egenskaper från en domän till en annan sker via en gemensam faktor *X*. *Multi-modal metaphor* innebär då metaforer som är multi-modala, eller transmediala, och exempel på detta är inom film där musiken och narrativet har ett metaforiskt samband – såsom i tecknade serier när någon ramlar nedför en trappa och samtidigt hörs en nedåtgående melodi i musiken för att spegla detta (Zagorski-Thomas, 2014).

Ett annat begrepp som Zagorski-Thomas (2014) också beskriver är *Sonic Cartoons* (en lekmanöversättning av begreppet skulle kunna vara ”sonisk karikatyr”). På samma sätt som tecknade serier ofta överdriver en karaktärs proportioner för att framhäva deras viktigaste egenskaper, innebär *sonic cartoons* att ett musikaliskt koncept i en produktion överexponeras eller överdrivs för att förtydliga dess innebörd i sammanhanget och skapa en förstärkt upplevelse av dess gestaltning. Det kan vara till exempel ifall en sånginsats ska upplevas som väldigt genomträngande eller argt sjunget, och därför lägger producenten på extra mycket distorsion på sången. Ur kontext, och utanför det inspelade mediets sammanhang, skulle mängden distorsion kanske verka orimlig och onaturlig, men i produktionen kan man i stället uppleva den som en metaforisk gestaltning av ett givet koncept. Zagorski-Thomas menar däremot att en *sonic cartoon* inte behöver vara en uppenbar överdrift. Exempel på detta är ett inspelat akustiskt trumset som har en mikrofon på vardera individuell trumma – en ljudupplevelse som inte förekommer i verkliga livet, men som vi accepterar som logisk i och med att vi är vana att höra trummor så på inspelningar. Den överdrivna distorsionen på sången är dock ologisk, men tolkas därför snarare som metaforisk, eller konstnärligt gestaltande, och konceptet ”genomträngande” eller ”arg” i sammanhanget blir tydligare (Zagorski-Thomas, 2014).

Efter att nu ha definierat hur metaforer inom konst kan se ut behöver jag definiera en metod för att skapa metaforer överskridande olika konstformer och för olika medium. Lars Elleström (2014) skriver i sin bok *Media Transformation; The Transfer of Media Characteristics Among*

*Media* om hur karaktäristik från ett medium kan överföras till, eller representeras genom, ett annat. Han definierar medium som kommunikationsverktyg av mediaprodukter som via ett tekniskt medium förmedlar (vissa) sensoriska gestaltningar. Detta kan vara till exempel böcker, musik, filmer, tal, teater-framträdande, spel, fotografier etcetera. Han förklarar även att all media har viss karaktäristik, och exempel på detta kan vara form, struktur, narrativ, material, rytm, motiv o.s.v. Elleström menar att medium kan både genomgå medling – *transmediation* – och representation – *mediarepresentation* – via ett annat medium, och förklarar hur de olika sätten skiljer sig åt. Medling, eller transmediation, innebär att ursprungsmediet har karaktäristik som gestaltas i ett nytt medium. Exempel på detta kan vara då liturgiska verk tonsätts, eller adapteras till film. Karaktäristiken av ursprungsmediet gestaltas i, och anpassas till det nya mediet. Representation, eller mediarepresentation, innebär att ursprungsmediet representeras genom ett nytt medium, som genom gestaltning av ursprungsmediet får en ny karaktäristik. Exempel på detta kan vara ett fotografi av en dansare, där dansen är ursprungsmediet som blir karaktäristiken av det nya mediet; fotografiet. Elleström beskriver två modeller för att tydliggöra detta.

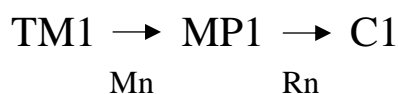
Figur 1:



(Elleström, 2014, s. 16)

I första modellen beskrivs transmediation, där ursprungsmediet, M1, medlas genom det nya mediet, M2, via den gemensamma karaktäristiken, C1. En film-adaption av en bok är ett exempel på detta. I den andra modellen beskrivs mediatransformation, där ursprungsmediet, M1, representeras som karaktäristiken, C2, för det nya mediet, M2. Karaktäristiken, C1, för ursprungsmediet, innefattas i det nya mediet, men det som blir karaktäristiskt för det nya mediet, är ursprungsmediet, M1, som representeras genom det nya mediet M2. Exempel på detta är fotografiet av dansaren, där ursprungsmediet är dansen eller dansaren, som också blir den nya karaktäristiken för det nya mediet som är fotografiet. Vidare menar Elleström att ett medium kan delas in i två beståndsdelar: själva produkten av mediets gestaltande och det tekniska mediet varigenom det gestaltas (på engelska beskrivet som *media product* och *technical medium*, respektive), och att båda dessa representerar mediets karaktäristik (C). Elleström ställer därför även upp följande beskrivande modell:

Figur 2 – Mediation and representation:



TM1 = Technical medium  
MP1 = Media product  
C1 = Media characteristics  
Mn = Mediation  
Rn = Representation

---

(Elleström, 2014, s. 53)

Här beskrivs ursprungsmediet, M1 – som här bytts ut mot dess två beståndsdelar; dess tekniska medium, TM1, och dess mediaprodukt, MP1, som medlas genom det tidigare nämnda – och hur det representerar en mediakaraktäristik, C1. Utifrån denna grundförutsättning beskriver Elleström även följande kring transmediation och mediarepresentation, respektive:

Figur 3 – Transmediation:



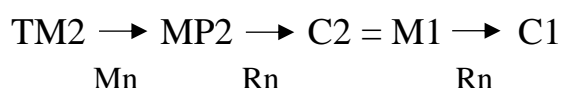
TM2 = New technical medium  
MP2 = New media product  
C1 = Media characteristics  
Mn = Mediation  
Rn = Representation

---

(Elleström, 2014, s. 53)

Här beskrivs transmediation, d.v.s. hur ett annat medium, M2, bestående av dess tekniska medium, TM2, och mediaprodukt, MP2, representerar karaktäristiken, C1, för ursprungsmediet, M1, i första exemplet. Samma karaktäristik som i ursprungsmediet representeras alltså genom den nya medieprodukten som i sin tur medlas genom det nya tekniska mediet.

Figur 4 – Mediarepresentation:



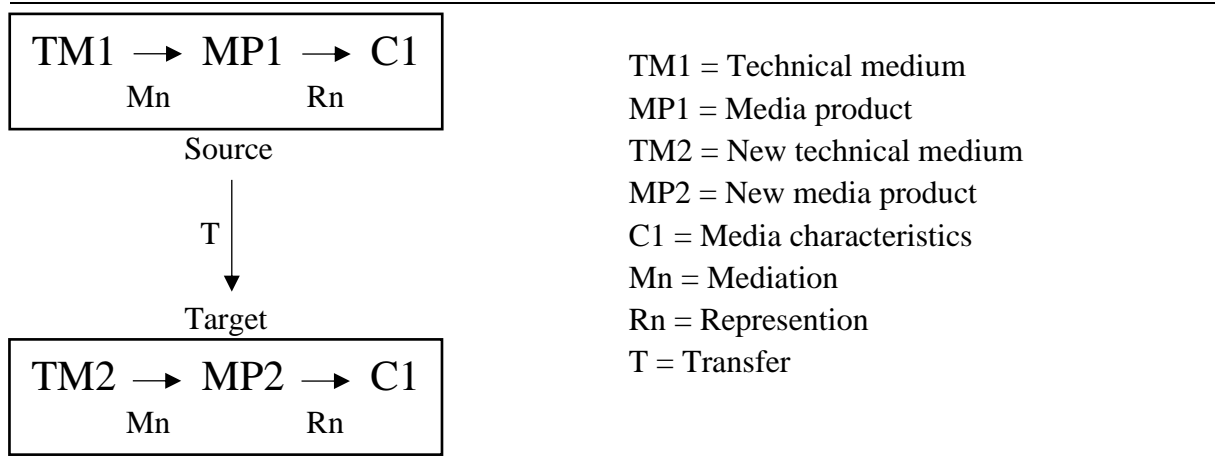
TM2 = New technical medium  
MP2 = New media product  
C1 = Media characteristics  
C2 = New media characteristics  
M1 = Medium (original)  
Mn = Mediation  
Rn = Representation

---

(Elleström, 2014, s. 54)

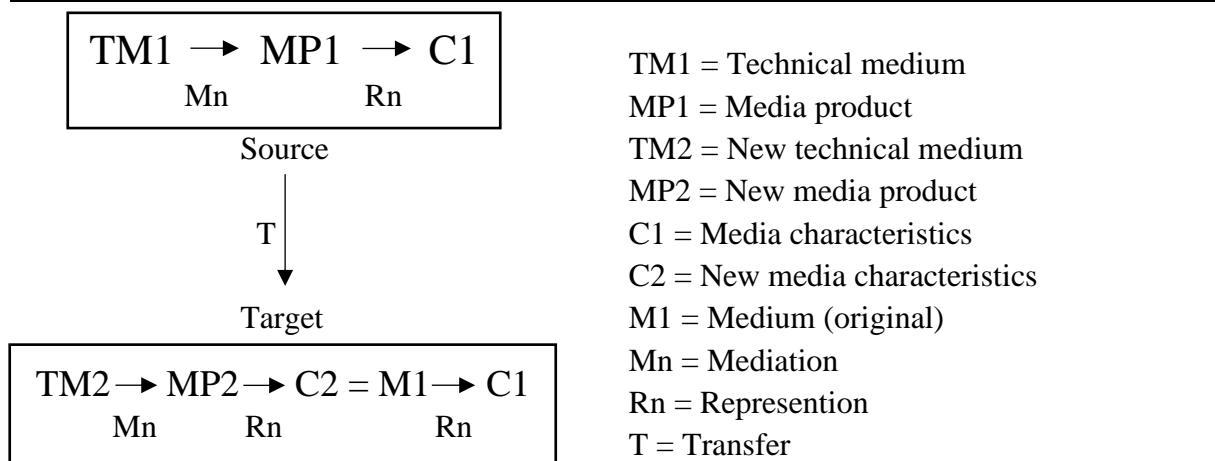
Här beskrivs mediarepresentation, d.v.s. hur ett annat medium, M2, bestående av dess tekniska medium, TM2, och mediaprodukt, MP2, representerar ursprungsmediet, M1, som blir karaktäristiken, C2, för det nya mediet, och som i sin tur har en underliggande karaktäristik, C1, som representeras genom ursprungsmediet. En sammanfattande modell för detta ställer Elleström upp likt följande:

Figur 5 – Transmediation:



(Elleström, 2014, s. 55)

Figur 6 – Mediarepresentation:



(Elleström, 2014, s. 56)

Dessa modeller använder Elleström för att beskriva transmediation och media representation och hur ett ursprungsmedium kan överföras till ett annat genom dess gemensamma karaktäristik, kopplat till deras respektive beståndsdelar; tekniskt medium och mediaprodukt (Elleström, 2014).

Ett exempel på transmediation, enligt figur 5, kan vara då ett liturgiskt verk ska adapteras till en opera. Ursprungsmediet (M1) är i detta fall det liturgiska verket – bestående av dess tekniska medium (TM1) ”text” och dess medieprodukt (MP1) ”verket som helhet”. Karaktäristiken (C1) skulle kunna vara ”narrativet”. Det nya mediet (M2) blir i detta fall ”opera” – bestående av dess tekniska medium (TM2) ”framförandet”, och dess medieprodukt (MP2) ”föreställningen”. Karaktäristiken (C1), d.v.s. ”narrativet” är detsamma, men anpassas efter det nya mediets ramverk.

Exempel på mediarepresentation, enligt figur 6, kan vara ifall det liturgiska verket (M1) skulle skrivas om i en tidningsartikel. I detta fall är det nya mediet (M2) tidningsartikeln – bestående av dess tekniska medium (TM2) ”tidningen”, och dess medieprodukt (MP2), ”artikeln med

innehåll”. Den nya karaktäristiken (C2) blir i detta fall ursprungsmediet (M1), d.v.s. det liturgiska verket, som representeras i det nya mediet (M2), och ursprungsmediets karaktäristik (C1) är inte längre den primära karaktäristiken för artikeln, utan sekundär, efter det liturgiska verket som helhet.

Hur kan då metaforer och transmediation användas inom musikalisk musik, och på vilka sätt kan musik inom musikalteater integreras med narrativet? I antologin *Intermediality and storytelling* (Grishakova & Ryan, 2010), kapitlet ”All Talking! All Singing! All Dancing!” skriver Per Krogh Hansen (2010) om narrativstrukturer inom musikal, och hur musik kan ha olika funktioner inom teater och film. Han menar bland annat att musikalen som form har två typer av strukturer. Den narrativa strukturen – händelseförloppet progression, konflikt, utfall etc. – och den lyriska/musikaliska strukturen – narrativbrytande uppstannanden i berättelsen, momentana stämningsbeskrivningar etc. Medan den narrativa strukturen blir metonymisk – beskrivande fast med andra ord – blir den lyriska/musikaliska strukturen metaforisk – beskrivande utifrån bildliga liknelser. Det sistnämnda blir tydligt i och med sättet på vilket musik förekommer i musikaler, kontra hur musik förekommer i verkliga livet. I musikalen antar musiken ofta en beskrivande roll, utifrån narrativet, men förekommer ofta inte i enlighet med realism. Hansen kommenterar dess egendomliga och artificiella logik: ” [the musical is] where people are allowed to dance and sing [...] whenever they find it necessary or appropriate” (Hansen, 2010, s. 150). Hansen menar alltså att musikalen innehåller både den narrativa strukturen och den lyriska/musikaliska, men att relationen mellan dessa kan variera beroende på vilken funktion ett visst musikaliskt inslag har för narrativet. Musikens orealistiska och metaforiska beskrivningar behöver integreras med narrativets realistiska och metonymiska ramverk, och detta kan göras på olika sätt. Hansen beskriver en modell av John Mueller (1984) som i sin tur tar upp sex olika sätt att integrera musik i ett narrativ:

1. *Musik som är irrelevant för handlingen* – Den musik som förekommer under narrativets gång, men som inte har någon relevans för narrativet eller stämningen.
2. *Musik som bidrar till en stämning, känsla eller tematik* – Bakgrundsmusik som bidrar till den aktuella stämningen, ledmotiv, ”Idée Fixe” etc. (temamusiken till Darth Vader i Stars Wars är ett exempel på detta).
3. *Musik som är relevant för narrativet, men vars lyriska struktur inte är det* – Detta exempelvis när narrativet har ”performers” eller karaktärer som på något annat sätt är realistiskt motiverade att framföra musik inom narrativets ramar, men där innehållet i den lyriska strukturen saknar relevans för narrativet.
4. *Musik som berikar handlingen, men utan progress* – Musik vars lyriska/musikaliska struktur bidrar till narrativet, men som inte är avgörande för dess progression. Här hamnar till exempel kärleksduetter, där karaktärerna beskriver ett metonymiskt narrativ med metaforisk musik vars lyriska struktur är kopplat till narrativet. Musiken stannar upp narrativet och beskriver en stämning eller händelse, men för inte narrativet som helhet vidare.
5. *Musik som för handlingen vidare, men inte med dess lyriska struktur* – Till exempel audition-nummer, där inslaget är avgörande för narrativets progression, men dess lyriska struktur är det inte.



6. *Musik som för handlingen vidare med dess lyriska struktur* – Detta syftar på musik vars lyriska innehåll är kopplat till narrativet och de båda bidrar till narrativets progression. Denna typ av musik anses vara ”helt integrerat” med narrativet, då det direkt skulle påverka narrativet ifall musiken togs bort eller byttes ut (Hansen, 2010).

För att sammanfatta dessa teoretiska utgångspunkter har jag alltså utgått från metaforer – där domän A är domän B, via gemensam egenskap X. Jag har definierat att musik har inneboende musikaliska metaforer, likväl som att musik kan ha utomstående metaforer och associationer till andra icke-musikaliska koncept. Genom cross-domain mapping och conceptual blending kan relaterande egenskaper hos olika domäner definieras, och multimodala metaforer kan skapas, då domän A och domän B befinner sig inom helt olika områden eller konstformer. Genom transmediation kan jag beskriva metaforer överskridande olika medier, och utifrån dessa konstforms- och mediaöverskridande metaforer skapa musikalmusik som på olika sätt är integrerat med ett musikalnarrativ.

## 4 Metod

I detta kapitel beskriver jag vilken metod jag använt för att genomföra detta arbete, samt på vilket sätt jag dokumenterat min process.

### 4.1 Arbetets process och delprocesser

Detta arbete faller inom ramen för konstnärlig forskning (Borgdorff, 2006). För att besvara mina frågeställningar har jag valt att komponera, producera, och spela in en musikalfilm, samt genom hela skapandeprocessen reflektera över, och ta ställning till konstnärliga val, utifrån ett musik- och medieproduktionsperspektiv. Det konstnärliga resultatet och skapandeprocessen ligger sedan till grunden för mina reflektioner i detta skriftliga arbete.

I skapandeprocessen av denna musikalfilm har jag identifierat fem delprocesser som det konstnärliga arbetet består av. Varje delprocess har inneburit ett specifikt område att fokusera på, men samtidigt har jag alltid haft helhetsarbetet i åtanke när det kommer till konstnärliga val och ställningstaganden. De delprocesser jag identifierat för det konstnärliga arbetet är följande:

1. Research och planering
2. Textförfattande och komponering.
3. Förproduktion och repetition.
4. Produktion och inspelning.
5. Postproduktion.

I resultatkapitlet av detta skriftliga arbete beskriver jag ingående vad varje delprocess inneburit och vilka konstnärliga val och ställningstaganden jag gjort samt varför, och jag refererar till det konstnärliga resultatet (musikalfilmen) som arbetet resulterat i. Detta reflekterar jag sedan kring i reflektionskapitlet.

### 4.2 Dokumentation av arbetet

Dokumentation av arbetet har skett via loggbok där jag skrivit ner mina erfarenheter och insikter under arbetets gång. Till grund för hela det skriftliga arbetet ligger som sagt musikalfilmen som arbetet resulterat i, och ett sammansatt potpurri av utvalt material därifrån är bifogat som bilaga (bilaga 1). Utöver detta finns även dokumentationsfotografier och videor från processens gång, och även repetitionsscheman, demoinspelningar, noter, manus, etc. Utvalda delar av detta material finns också med i detta skriftliga arbete.

### 4.3 Etiska överväganden

Etiska överväganden jag förhållit mig till i detta arbete är att utelämna namnen på de personer som involverats under arbetets gång, och i musikalfilmen (bilaga 1) enbart visa de personer som gett sitt godkännande att vara visuellt representerade i arbetet. Det har inte funnits något kommersiellt syfte med detta arbete, och även om det konstnärliga resultatet planeras att så småningom ges ut i kommersiella sammanhang har detta inte påverkat metoden eller resultatet för detta självständiga arbete.

## 5 Resultat

I detta kapitel redogör jag för processen i att skapa musikalfilmen *HAZEL – An Extravagant Musical*. Jag beskriver de delprocesser som arbetet inkluderat, vad de inneburit, och redogör för de konstnärliga val jag gjort under varje delprocess, samt varför.

### 5.1 Research och planering

I detta avsnitt beskriver jag vilka planeringsmoment som ingått i arbetet, samt kring strukturen för den konstnärliga processen.

#### 5.1.1 Utformande av konstnärliga koncept samt definierande av produktionsperspektiv

För att kunna genomföra detta projekt krävdes en hel del planering inför, inte bara av rent praktiska skäl, men också av helt konstnärliga skäl. Jag gick in med inställningen att varje delprocess av skapandet skulle ha hela projektet i åtanke, just för att kunna använda mig av olika musik- och medieproduktionsperspektiv längs hela vägen. Därför behövde jag spåna på konstnärliga idéer och koncept jag ville ha med i arbetet, vilka produktionsperspektiv jag ville utforska, och definiera vad det faktiskt skulle innebära att ha dessa produktionsperspektiv i åtanke under hela skapandeprocessen. Några av dessa koncept jag sedan valde att gå vidare med var:

- Låta hela musikalen vara i synk till ett klicktrack och komponera med detta i åtanke.
- Låta hela musikalnarrativet, all sång, och allt tal vara i rytmisk time med musiken och klicktracket, samt komponera med detta i åtanke.
- Utnyttja möjligheten till att göra påläggsinspelningar i flera steg, både ljud och bild, och komponera med detta i åtanke.
- Använda konceptet med ”ängeln och djävulen på axeln” konstnärligt, och i och med det utnyttja möjligheten i green screen-filmning/VFX och ha tre versioner av en och samma person i bild samtidigt.

Dessa koncept var några av de jag tog vidare i komponeringsprocessen och i produktionsprocessen där jag utformade mer ingående vad de skulle innebära i praktiken för detta arbete. Redan i planeringsprocessen var jag dock tvungen att reflektera kring hur dessa koncept kunde gestaltas på ett konstnärligt sätt, och även hur det skulle vara möjligt att genomföra dem rent praktiskt. Vad detta resulterade i beskriver jag mer i senare avsnitt av resultatkapitlet.

#### 5.1.2 Praktisk planering inför inspelningssessions

Annan planering av rent praktiska skäl som skedde tidigt under arbetet var efterforskning i vilka personer som eventuellt skulle komma att inkluderas i processen, vilken teknisk utrustning som skulle komma att behövas, vilka lokaler som eventuellt skulle vara tillgängliga, och på vilka sätt det skulle vara möjligt att genomföra alla inspelningssessions under arbetet. Efter att ha rekat detta, beslutat kring projektets struktur och visualiserat ungefär hur jag ville att resultatet skulle bli, definierade jag vilka moment mina delprocesser skulle inkludera, samt gjorde en tidsplan för hela arbetets process. De två huvudsakliga inspelningssessions som arbetet inkluderade var följande:

- Inspe­ling av kompband och orkester.

- Inspelning av film och sånginsatser.

Dessa utgjorde grunden för det konstnärliga resultatet, och det mesta av planeringsarbetet skedde inför att kunna genomföra dem på bästa sätt. Jag utgick tidigt från idén att kunna spela in hela musikalen från början till slut i ett svep, och ville komponera med detta i åtanke för att utforska vilka produktionstekniska ställningstaganden jag var tvungen att ta redan i kompositioneringsprocessen p.g.a. detta. Andra inspelningssessions som genomfördes var inspelning av kör, samt påläggsinspelningar av bl.a. percussion, gitarr, sångdubbar, och foley. Detta beskriver jag mer i senare avsnitt av resultatkapitlet.

Detta arbete har även kommit att involvera många personer av olika kompetenser i olika steg av processen, och tidigt under arbetet definierade jag följande huvudsakliga grupper av personer som arbetet skulle komma att inkludera:

- Skådespelare/sångare (5).
- Kompbandsmusiker (5).
- Orkesttermusiker (23).
- Dirigent (1).
- Körsångare (14).
- Ljudtekniker/producenter/inspicier (12).
- Filmare (5).

Min roll i det hela har varit som producent, textförfattare, kompositör, arrangör, regissör, mixare, och jag har även varit en av de skådespelare som medverkat i musikalfilmen.

## 5.2 Textförfattande och komponering

I detta avsnitt beskriver jag processen med att skriva manustexten och komponera musiken till musikalfilmen, och hur musik- och medieproduktionsperspektiv påverkat de konstnärliga val jag gjort i och med det.

### 5.2.1 Konceptualisering och dramaturgi

Den konstnärliga processen påbörjades genom att jag strukturerade upp en dramaturgisk tidslinje för hela narrativet. Jag planerade vilka typer av låtar, sinnesstämningar, eller konstnärliga koncept som jag ville ha med och ungefär var de borde dyka upp i dramaturgin. Redan i detta stadi hade jag idéer kring låttitlar, låtkoncept, och vändpunkter i narrativet som jag ville utgå ifrån, men än så länge inga fullständiga musikaliska idéer. Under processen av att sedan skriva texten och komponera musiken kom denna tidslinje att fyllas på där jag upplevde att det saknades något för att föra dramaturgin framåt, men med denna som utgångspunkt. Anledningen till att ha en förplanerad dramaturgisk tidslinje var att jag ville kunna komponera hela musikalen samtidigt, och återanvända teman och konstnärliga koncept varsomhelst. Genom att ha en dramaturgisk tidslinje redan från början kunde jag, när jag komponerade mer detaljerat låt för låt, återanvända musikaliskt material och idéer på andra ställen i musikalen.

### 5.2.2 Textförfattande

Musikalens libretto blev utgångspunkten för all musik som komponerades. Ett produktionsperspektiv jag ville utforska var användandet av ett synkat klicktrack genom hela musikalen, och jag ville att all text, oavsett om den var talad eller sjungen, skulle vara i rytm

till musiken och klicktracket. I och med detta skrevs all text utifrån en inbördes puls och på vers, och jag ville att all talad text, likväl som alla sjungna melodier, skulle ha samma konsekventa rytmiska placering för varje gång den framfördes. Att ha all text rytmiserad blev också otroligt användbart, speciellt när det kom till snabba konversationer inom narrativet, då de blev enklare att framföra och få ett naturligt flöde på. Exempel på detta är i låten *The Shakespearean Rockstar/Thickheaded Songwriter* (se bilaga 1, vid 02:19), där konversationen mellan karaktärerna ”Henry” och ”Zoey” helt utgår från en inbördes rytmisering, som sedan även kom att gestaltas i musiken. Nedan följer ett utdrag från manuset på just detta:

ZOEY  
HEY, WHAT ARE YOU WRITING?

SO, A SONGWRITER, ARE WE?

OH, A THICKHEADED SONGWRITER,  
I SEE

WELL NOW, I’M ALSO A SONGWRITER  
I’LL HAVE YOU KNOW,  
OF THE HUMBLER KIND PERHAPS

OH, I DON’T USUALLY  
WRITE STUFF DOWN

YOU KNOW,  
EVERYTHING REALLY IS POSSIBLE,  
AND A LOT EASIER,  
WITH A LITTLE BIT OF IMAGINATION

JUST SAYING...

HENRY  
OH, NOTHING REALLY...  
HISTORY,  
AN ODYSSEY OF  
MELODY AND RHYME  
A MASTERPIECE THROUGH  
THE COURSE OF TIME...  
OR MAYBE JUST  
ANOTHER BLOODY SONG, I...  
HAVEN’T YET DECIDED

MORE OF A SHAKESPEAREAN  
ROCKSTAR ACTUALLY

HEY, AT LEAST,  
I MIND MY OWN BUSINESS

IS THAT SO?  
WELL THEN, I ASSUME YOU HAVE  
A MASTERPIECE OF YOUR OWN  
TO SHOW, HMM?

WELL THEN, LEAVE MINE ALONE

OH, I’M SORRY IF I FORGOT YOUR  
INVITATION TO THIS CONVERSATION

WELL, IF THAT'S THE CHALLENGE,  
THEN SPARE ME THE WAITING.  
SHOW ME WHAT YOUR  
"IMAGINATION" IS ALL ABOUT!

ALL RIGHT, YOU'RE ON!

Utdrag ur manuset till *HAZEL – An Extravagant Musical*

En viktig aspekt kring textförfattandet var också textens sång-, och talbarhet. Det skedde många bearbetningar under processens gång för att texten skulle få ett så naturligt flöde som möjligt, till dess inbördes puls. Jag ville att all text skulle vara möjlig att framföras av en person till en puls, utan att kännas rytmiskt oklar, eller överlappa inbördes. Detta för att få texten, och narrativet så tydligt framfört som möjligt.

### 5.2.3 Komponering av musiken

Med texten som utgångspunkt komponerades därefter musiken. Som jag tidigare nämnt var textens sång-, och talbarhet en viktig aspekt kring textförfattandet, och likväl då när det skulle komponeras melodier till. Textens och ordens inbördes frasering och rytmisering fick därmed påverka hur melodierna komponerades. Ofta började jag med att tala texten till en puls, för att sedan testa olika melodier och se vad som föll sig naturligt att sjunga. Detta gjorde dock även att återkommande melodier kunde variera något i rytm och tonhöjd beroende på vilken text som sjöngs. Exempel på detta är i låten *An Extravagant Dispute* (se bilaga 1, vid 00:09) då olika verser utgick samma grundmelodi, men med olika text, vilket också gjorde att melodin fick varieras för att den skulle kännas talbar, och naturligt att framföra även rent teatralt i respektive kontext.

På samma sätt fick dock också återkommande textrader under musikalen samma melodi för varje gång de förekom, för att tydliggöra både i text och musik att det skulle vara samma koncept som beskrevs fast i annan kontext. Exempel på detta är textraden "[...] I've/you've got nothing queer to say" som förekommer först i låten *An Extravagant Dispute* (se bilaga 1, vid 01:05) och vars melodi sedan dyker upp i bl.a. låten *Writing-Sess: Room 14* (se bilaga 1, vid 07:10). Denna textrad/melodi beskriver karaktärerna Henrys och Hazels problem i att kommunicera med varandra i stil med "om du inte har något nytt att komma med, finns det inget mer att säga", och har samma innebörd fast i olika situationer. Detta är även ett exempel på användandet av *Idée Fixe* (Gorlinski, 2021), och musikalisk citation (Wikipedia, 2021).

Ett annat sätt på vilket texten påverkade komponeringsprocessen var att jag även ville följa narrativets dramaturgi med ackordföljderna, och att den sinnesstämning som var tänkt i librettot vid ett givet tillfälle speglades i val av ackord, modus, etc. Exempel på detta är i låten *Writing-Sess: Room 14* där ackordsstilen och tonarten ändras för varje gång konversationen i librettot tar en ny emotionell riktning (se bilaga 1, vid 06:19). Härefter följer samma exempels text och tillhörande ackord:

AMBER THE NARRATOR		
HEY, WRITING-SESS IN ROOM 14		<b>Abmaj7 G7</b>
ARE YOU JOINING?		
HENRY	ZOEY	<b>F7/A</b>
OF COURSE,		
	YES, WE'LL BE THERE	
HENRY		<b>Abmaj7</b>
GIMME JUST A MINUTE		
I JUST NEED TO MAKE A CALL		
WON'T BE LONG		<b>Gm7</b>
AMBER THE NARRATOR		
DON'T STALL		
HENRY		
NO, I'M COMING		
(Exit AMBER THE NARRATOR and ZOEY. HENRY dials HAZEL)		
HENRY	HAZEL	
"WRITING-SESS"		<b>Fm7</b>
NO WAY I'M STALLING		
JUST GONNA...		<b>Bb11</b>
	YES?	
HAZEL, DARLING,		
YOU WON'T BELIEVE THIS		<b>C (Ny tonart)</b>
PLACE		
IT'S CRAZY!		<b>E7</b>
THE ATMOSPHERE, PEOPLE		
TRULY AMAZING	YOU'RE HAVING A BLAST	<b>Am7</b>
	IT SEEMS...	
WELL, IT'S GREAT...		<b>Gm7</b>
HEY, ARE YOU STILL MAD		<b>C7</b>
AT ME?	NOW, WHAT GAVE THAT	<b>Fm7 (Ny tonart)</b>
	AWAY, DO YOU THINK?	
		<b>Gm7</b>
I DID LEAVE A NOTE		
I'LL BE BACK IN TWO	SERIOUSLY,	<b>Abmaj7</b>
WEEKS	HOW DO YOU THINK I'D	
	REACT...?	
WAS IT THE ICE-CREAM?		<b>Gm7</b>

	I DON'T EVEN LIKE RAISIN...	<b>Fm7</b>
	HEY, THAT'S NOT THE POINT, WHY...?	
	ZOEY (off stage)	
HEY, STALLER!		<b>Gm7</b>
HENRY	HAZEL	
SORRY HAZEL, I GOTTA GO		
	DON'T EVEN...	
TALK TO YOU LATER, K? LOVE YOU, BYE		<b>Fm7 Gm7</b> <b>Ab</b>
	WELL, I...	
		<b>Bb13(b9)</b>
(Hangs up, exit HENRY. Focus transacts to HAZEL, at home)		

Utdrag från manuset till *HAZEL – An Extravagant Musical*

Detta parti gestaltar när karaktären Henry rest i väg utan att berätta detta för sin partner Hazel och för första gången sedan dess ringer hem. Ackorden i början (Abmaj7, G7, F7/A etc.) refererar till föregående låts tema och sinnesstämning. När väl Hazel svarar i telefon går tonarten över till dur (C, E7, Am7 etc.) också för att spegla att narrativet övergår till Henrys och Hazels perspektiv enbart. Dessa ackord är även en referens till den tidigare låten; *An Extravagant Dispute*, där Henry och Hazel haft ett gräl, och ackorden indikerar då att det inte skulle vara sämja mellan de två karaktärerna vid det här laget heller. Efter att Henry sagt frasen "are you still mad at me?" och då Hazels svar är "now, what gave that away, do you think?" går tonarten tillbaka till moll för att verkligen indikera att deras osämja fortfarande ligger i. De sista ackorden (Fm7, Gm7, Ab, Bb13(b9)) refererar också till låten *An Extravagant Dispute*, och melodin som då spelas i oboestämman är också melodin till den tidigare sjungna frasen "I got nothing queer to say", som används genomgående i musikalen för att beskriva Henrys och Hazels problem med att kommunicera med varandra, likt tidigare beskrivet.

En aspekt som spelade in under kompositionsprocessen var att ha det sceniska i åtanke när det kom till skådespelarnas rörelse och förflyttning på scenen. Ifall det förekom partier där jag visste att det behövde ske någon form av förflyttning av praktiska eller konstnärliga skäl, eller vid någon form av scenbyte, var jag tvungen att anpassa musiken efter detta. Exempelvis förekommer instrumentala partier som är anpassade i längd för att hinna med ett visst sceniskt moment, såsom övergångarna mellan låtarna *An Extravagant Dispute* och *The Shakespearean Rockstar/Thickheaded Songwriter*, och mellan låtarna *Don't Necessarily Know* och *The Rosewood London*. Dessa instrumentala partier sker av både konstnärliga skäl, i och med att narrativet tar sig till en ny plats, likväl som praktiska, då karaktärerna gör sorti, respektive entré, och behöver tid för att göra detta på. Eftersom hela musikalen även komponerades i åtanke att



ha ett synkat klicktrack blev det ännu viktigare att vara noggrann med timingen för dessa instrumentala partier.

### 5.3 Förproduktion och repetition

I detta avsnitt beskriver jag förproduktionsprocessen för arbetet, d.v.s. de moment som föregick alla inspelningssessioner och på vilket sätt de var viktiga för slutresultatet. Jag beskriver även de repetitioner som ingått under projektets gång och viktiga insikter därifrån.

#### 5.3.1 Demoproduktioner

Parallellt med komponeringsprocessen gjordes demoproduktioner på samtliga låtar i musikalen, där jag själv spelade in alla karaktärers sång-, och talinsatser, samt använde mig av virtuella instrument för att visualisera hur musiken skulle komma att bli. Detta moment var viktigt för att bepröva konstnärliga ställningstaganden, och testa vad som faktiskt fungerade att genomföra praktiskt när det kom till musiken. Detta skedde som komplement till det mer teoretiska perspektivet som komponeringsprocessen annars utgick ifrån, och jag gjorde många bearbetningar av materialet i samband med att demoproduktionerna spelades in. Genom att skapa demoproduktioner av hela musikalen kunde jag även testa alla tempoändringar som skulle ske och därefter programmera ett klicktrack som sedan kunde användas vid alla repetitioner och inspelningssessioner. Musikalgenren är generellt en väldigt varierande genre, både när det kommer till dynamik, och tempon, och jag ville utnyttja att kunna spegla narrativet även i tempoändringarna som gjordes, och därav även i det programmerade klicktracket. Till exempel i låten *Don't Necessarily Know* (Se bilaga 1, vid 04:39) varierar tempot mellan 172 bpm i vers 1, 178 bpm i refräng 1, 184 bpm i vers 2 och refräng 2, 172 bpm i sticket med accelerando till 184 bpm i refräng 3, samt accelerando därifrån under slutkadensen till 217 bpm för att sedan sakta ner och sluta på 172 bpm. Tempovariationerna utgick då från i vilket tempo det kändes rimligast att framföra texten och melodin på vid givet tillfälle, och även spegla variationen av intensitet som skedde i narrativet under låtens gång.

En annan viktig aspekt med att göra demoproduktioner var att kunna förmedla musikaliska idéer till övriga involverade i projektet, framför allt alla musiker och skådespelare som kunde lyssna på materialet inför varje repetition och inspelningssession. Eftersom demoproduktionerna även bestod av enskilt inspelade virtuella instrument och sång-/talinsatser var det dessutom möjligt att skapa olika varianter av dem. Detta var fördelaktigt till exempel då skådespelarna ville ha varianter med just deras sångstämma extra stark för att kunna lyssna på och repetera till.

#### 5.3.2 Repetitioner

Inför de två huvudsakliga inspelningssessioner av kompband och orkester, samt film och sånginsatser, genomfördes repetitioner med kompbandet respektive skådespelarna. Inför övriga inspelningssessioner skedde inga repetitioner, utan materialet gick igenom på plats. Inte heller orkestern hade möjlighet att repetera tillsammans innan själva inspelningstillfället, vilket medförde andra krav när det kom till struktur av just den inspelningssessionen. Detta beskrivs mer i ”5.4 Produktion och inspelning”. Förutom av praktiska skäl användes repetitionstillfällena även för att testa vilka musikaliska idéer som fungerade och vad som eventuellt behövde anpassas eller skrivas om. På grund av att vi påbörjade repetitioner långt innan första

inspelningstillfället var detta möjligt och repetitionsprocessen blev därmed även en del av komponeringsprocessen.

Kompbandet bestod av en keyboardist (både piano och Rhodes), en gitarrist (både akustisk gitarr, och elgitarr), en bassist, en percussionist, och en trummis. Inför repetitionerna hade alla fått tillgång till noter och demoproduktioner att lyssna på, och vi repeterade i sekvenser om 4–5 låtar åt gången. Själva inspelningssessionen av kompband och orkester planerades att göras i ett svep, d.v.s. att hela musikalen skulle spelas in i ett sjok från början till slut. Denna process beskrivs mer utförligt i ”5.4 Produktion och inspelning”, men redan i komponeringsprocessen hade detta varit utgångspunkten att kunna genomföra, och under repetitionerna utgick vi från detta. Under repetitionerna hade musikerna medhörning i form av programmerade orkesterbakgrunder, demosång, och klicktrack som de spelade till. Samma demosång och klicktrack skulle komma att vara med sedan, när vi väl spelade in kompbandet och orkestern på riktigt. Jag hade även lagt in demoversioner av respektive kompbandsinstrument, vilket gjorde att ifall någon musiker var frånvarande vid någon repetition kunde vi använda den förprogrammerade demoversionen av dess stämma och fortfarande genomföra repetitionen med övriga.

En insikt som uppkom i och med repetitionerna var att inte bara spela till klicktrack, men även ha möjligheten att lägga in förinspelade inräkningar i klicktracket inför vissa insatser. I och med att hela musikalen skulle spelas in i ett svep, och för att minska risken för musikerna att tappa bort sig längs vägen, skulle det underlätta att ha med inräkningar i medhörningen inför vissa insatser. Musikerna fick därmed säga inför vilka insatser de önskade talade inräkningar, och därefter spelade jag in dessa inför kommande repetitioner. Jag skrev också in dessa i musikernas noter, vilket gjorde att de både kunde höra och se var inräkningarna skedde, vilket tydliggjorde detta och underlättade enormt när vi repeterade och senare när vi väl spelade in.

Vi var fem skådespelare i musikalen, inklusive jag själv. Under repetitioner med denna konstellation gick vi igenom både de musikaliska sånginsatserna, och det sceniska framträdandet. Även här hade vi tillgång till demoproduktionerna och vi repeterade till förprogrammerade bakgrunder och klicktrack. Vi testade tonarter, och hade möjlighet att anpassa både fraseringar och ordval i kompositionerna till vad som skulle kännas mest naturligt att sjunga och framföra för respektive skådespelare. I och med att musikalen skulle spelas in och filmas hade vi flexibilitet i att kunna ändra i manus och kompositionerna fram till själva inspelningstillfället, ifall vi kände att det krävdes (vilket vi också kom att göra här och var).

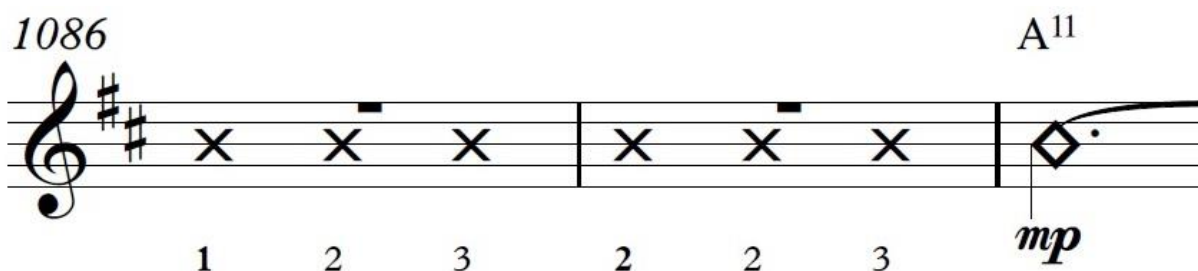
När vi väl spelade in filmen och sång delade vi upp musikalen i 21 sekvenser (mer om detta i ”5.4 Produktion och inspelning”), och vi repeterade med detta i åtanke. I och med att också definiera i förväg vad som faktiskt behövde komma med på kamera och vad som behövde komma med i ljudupptagningen kunde vi anpassa hur vi repeterade. Ifall det till exempel var ett parti där vi visste att en skådespelare inte skulle komma att vara med på bild utan enbart höras kunde vi repetera med detta i åtanke.

### 5.3.3 Arrangemang och notation

Hela musikalen arrangerades och skrevs ner i noter. Sättningen för musikalen landade i följande:

- Flöjt.
- Oboe.
- Klarinett i Bb/A.
- Fagott.
- Altsax.
- Tenorsax.
- 2 Horn i F.
- Trumpet i Bb.
- Trombon.
- Bastrombon.
- Klockspel.
- Violin 1 (3).
- Violin 2 (3).
- Viola (3).
- Cello (2).
- 5 Skådespelare/sångare.
- Kör: Sopran (4), Alt (4), Tenor (3), Bas (3).
- Piano/Rhodes.
- Elgitarr/Akustisk gitarr
- Basgitarr.
- Percussion (Congas, shaker, tamburin).
- Trumset.
- Ljudeffekter (klockor som tickar, SMS-signaler, etc.)

Eftersom vi repeterade med kompbandet och skådespelarna innan inspelningsdagarna kom noterna att ändras något under processens gång i och med att vi anpassade materialet utefter spelbarhet och praktiska aspekter. Däremot, eftersom orkestermusikerna först skulle komma att spela materialet på själva inspelningsdagen (även om de då fått noterna i förväg), behövde vissa konstnärliga val i arrangemangen ske med detta i åtanke. Dels behövdes arrangemangen vara tydliga rent konstnärligt – med så lite solistiska insatser som möjligt och snarare arrangeras i sektioner och utefter unisona rytmer –, dels behövde själva notationen vara tydligt utskriven, med relevant information för just denna inspelnings-session. Vi hade bara en dag på oss för inspelning av allt material från kompbandet och orkesterns sida, och detta behövde jag ha i åtanke under arrangerandet så att jag visste att vi skulle hinna med allt som var tänkt samt att det skulle bli ett bra resultat. Ett exempel på hur notationen anpassades utifrån ett produktionsperspektiv var att hela musikalen arrangerades i ett och samma projekt (i notationsprogrammet *Sibelius 8*), med fortlöpande taktnummer som också stämde överens med taktnumren i det inspelningsprogrammet som användes (*Pro Tools*), vilket gjorde att navigationen i noterna och i inspelningsprojektet stämde överens sedan när vi väl spelade in. Ett annat exempel är likt tidigare nämnt att jag lade in de talade inräkningarna för vissa insatser även i noterna så det skulle vara tydligt när musikerna skulle komma in, speciellt ifall det hade varit långa pauser innan. Nedan följer ett exempel på hur detta kunde se ut (figur 7).



Figur 7 – Talade inräkningar, såsom de beskrevs i notbilden.

#### 5.3.4 Övrig förproduktion

Utöver de tidigare nämnda momenten av förproduktion och repetition bestod denna delprocess även av planering med dirigent, producenter, tekniker, och filmare som skulle vara på plats under kompbands-/orkesterinspelningen, respektive filmningen/sånginspelningen. Jag själv planerade inspelningsdagarna, gjorde tidsscheman för dem, skrev ut noter till alla medverkande, såg till att var och en visste vad de skulle göra på plats, och självklart – köpte fika till alla medverkande.

### 5.4 Produktion och inspelning

I detta avsnitt beskriver jag de inspelningssessioner som gjordes, hur de gick till, och viktiga insikter under processens gång. Jag kopplar även detta till konstnärliga val och ställningstaganden som skett under tidigare delprocesser.

#### 5.4.1 Inspelning av kompband och orkester

Det första inspelningssessionen i detta projekt var av kompbandet och orkestern. Denna session och inspelning skedde parallellt och samtidigt i fyra olika lokaler på Kungl. Musikhögskolan i Stockholm: en studio, en konsertsal, och två separata kontrollrum.

I studion befann sig kompbandet: Trummor, och percussion befann sig i varsitt separat inspelningsbås, medan piano, gitarr, och bas satt tillsammans i ett större inspelningsrum. I konsertsalen befann sig orkestern, dirigent, en tekniker, två producenter (varav jag själv var en av dem) samt inspicienter. I kontrollrummet som tillhörde studion där kompbandet satt, befann sig en tekniker, och två producenter, som hade ansvar över kompbandets del av inspelningsprocessen. Likväl befann sig i kontrollrummet som hade ansvar för orkesterns del av inspelningsprocessen, en tekniker, och en producent som dessutom styrde uppspel av klicktracket och delar av de förinspelade demoproduktionerna (demosången till exempel). De fyra lokalerna var sammankopplade via *StageTech*-nätverk, vilket gjorde att alla musiker kunde spelas in av båda kontrollrummen samtidigt samt skicka medhörning mellan lokalerna, utan i princip någon fördröjning alls<sup>1</sup>. Detta gjorde att alla musiker kunde höra varandra i realtid. Anledningen till att båda kontrollrummen spelade in alla musiker samtidigt var att vi ju skulle spela in hela musikalen i ett svep, och ifall ena kontrollrummets inspelningssystem kraschade kunde det andra kontrollrummets system fortfarande spela in. Inför denna inspelningssession hade vi lagt tre dagar åt förberedelser, riggning och soundcheck, vilket var nödvändigt då vi enbart hade en dag att spela in en timmes musik med både kompband och orkester. Under själva inspelningsdagen spelade vi in två hela tagningar av musikalen från början till slut, samt utvalda

<sup>1</sup> Totalt en fördröjning av 7 samples i en samplingsfrekvens av 48kHz.

partier som vi därefter kände att vi behövde några extra tagningar av. Anledningen till att spela in hela musikalen i ett svep var just för att utforska på vilket sätt jag kunde komponera för att det skulle gå att genomföra inspelning av hela musikalen utan avbrott.

Inspelningsdagen gick enligt plan, och inom tänkt tidsram. En av anledningarna till att inspelningen kunde gå så smidigt var just då hela musikalen var synkat till ett förprogrammerat klicktrack. I och med att noterna också hade taktnummer som stämde överens med inspelningsprogrammets taktangivelser, kunde vi medan vi spelade in, visa både taktsiffror och taktslag i realtid, på TV-skärmar i alla rum som alla musiker kunde se. På detta sätt kunde alla musiker veta exakt var vi befann oss under inspelning av en tagning, och behövde inte tänka på att räkna pauser, eller oroa sig över att tappa bort sig under den timme som en tagning av musikalen tog att spela in. Detta, tillsammans med duktiga musiker, samt duktiga och strukturerade producenter, tekniker, och dirigent, gjorde att resultatet gavs alla förutsättningar att uppnå hög konstnärlig kvalitet utifrån de givna förutsättningarna och tidsramarna.

#### 5.4.2 Inspelning av film och sång

Den andra huvudsakliga inspelningssessionen som genomfördes var inspelning av film och all sång/skådespelarinsatser. Denna inspelningssession skedde över två dagar och inkluderade skådespelarna (5 per, inklusive jag själv), och filmarna (3 kameratekniker, 1 ljus tekniker, och 1 ljudtekniker). Inför denna session hade jag delat upp musikalen i 21 kortare sekvenser. Ursprungsplanen var att spela in även filmdelen av musikalen i ett svep tillsammans med kompbandet och orkestern. Det visade sig dock att detta inte skulle komma att gå att genomföra på ett rimligt sätt av olika utomstående anledningar, och därav togs beslutet att spela in filmen och skådespelarinsatserna i en separat session efter att kompbandet och orkestern redan var inspelad. Även om musikalen redan komponerats för att kunna genomföras i ett svep valde vi att dela upp den och spela in i 21 kortare sekvenser för att kunna vara noggrannare i våra prestationer och tänka mer på detaljer kring framträdandet under inspelningsdagarna.

Denna inspelningssession innebar ljudupptagning via myggor på varje skådespelare, ljudupptagning av rumsklangen via två mikrofoner på stativ, medhörning av de redan inspelade bakgrunderna och klicktracket via in-ear-system till varje skådespelare, tre kameror – två statiska på stativ, och en rörlig på axelrigg – förprogrammerat ljus, samt rekvisita, kostym m.m. Efter att ha riggat, testat all utrustning, soundcheckat, och fixat medhörning skedde inspelning av varje sekvens på följande vis:

1. Skådespelarna som skulle vara med i aktuell sekvens gjorde sig redo för tagning.
2. Ljudinspelning startades.
3. Kamerainspelning startades.
4. Klapp för synk av video och bild.
5. Ljus för aktuell scen gjordes redo.
6. Start av de redan inspelade bakgrunderna samt klicktrack.
7. Framförande av sekvensen.
8. Bryt av tagning.

På detta sätt skedde inspelning av alla 21 sekvenser och antal tagningar per sekvens varierade mellan en och fem. Vissa sekvenser tog vi även några kortare tagningar av då vi enbart behövde en extra tagning på ett visst parti, snarare än att ta om hela sekvensen.

Även under denna inspelning blev användandet av klicktrack en viktig aspekt, då det möjliggjorde att vi kunde spela in varifrån som helst i musikalen utan att ha problem med att synka video och ljud till musiken i efterhand. Taktangivelserna gjorde det också möjligt att programmera ljuset så att det skulle vara i rytm med musiken, och dessutom vara konsekvent för varje gång vi spelade in nya tagningar. Detta kom att underlätta postproduktionsarbetet och klippningen av filmen då det var möjligt att klippa mellan tagningar på ett ofta obemärkt sätt (mer om detta i ”5.5 Postproduktion”).

#### 5.4.3 Övriga inspelningssessions

Förutom de två huvudsakliga inspelningarna av kompband och orkester, samt film och sånginsatser, skedde bl.a. inspelning av kör till musikalen, samt filmning med green screen, och diverse andra påläggsinspelningar.

Inspelning av kör till musikalen skedde under en dag och innebar inspelning av 14 körsångare som spelades in samtidigt. Sättet på vilket denna session gick till var att jag ledde kören på plats och visade hur allas körstämmor lät i ett visst parti. Efter att ha repat dessa några gånger spelade vi därefter in några tagningar, och sedan gick vidare till nästa parti och upprepade proceduren. Musikerna hade fått noter och demoinspelningar av respektive körstämman i förväg, men väl på plats hade också alla möjlighet att själva ställa in sin medhörningslyssning, och möjlighet att lyssna på demoversionerna av sin specifika stämman medan vi spelade in. Detta gjorde att de som inte hade haft möjlighet att kolla in materialet i förväg kunde snabbt lyssna till sig hur sin stämman lät, till den redan inspelade bakgrundsmusiken, vilket också resulterade i en effektiv inspelningssession.

När det kom till att gestalta det konstnärliga konceptet med ”ängeln och djävulen på axeln”, ville jag kunna spela in samma skådespelare (vilket till slut blev jag själv) och ha med tre av denne i bild samtidigt under en sekvens. Detta skedde genom att jag spelade in ”ängelkaraktären” och ”djävuls-karaktären” i efterhand, separat, framför green screen. Jag hade komponerat och spelat in demoversioner av dessa karaktärers talade/sjungna insatser redan innan den stora filminspelningen, vilket gjorde att de kunde ageras och reageras till under den huvudsakliga filminspelningen. I efterhand gjordes då filmningen av dessa som pålägg, både video och ljud, och kompades in på originalfilmen. I och med att jag visste att detta skulle ske hade jag också sett till att tänka på kameravinklar redan vid första filminspelningen som gjorde att det enkelt skulle gå att matcha videoklippen i efterhand, även om jag då inte visste exakt hur de skulle komma att se ut (för denna sekvens, se bilaga 1, vid 07:14).

Förutom de ovan nämnda inspelningssessions inkluderade detta projekt även extra inspelningspålägg av bl.a. elgitarr, percussion, sångdubbar, och ljudeffekter såsom tickande av klockor, och SMS-signaler. Detta var också något jag ville kunna utnyttja i och med att producera musikal för inspelat medium; att dubba inspelningarna som gjordes under de huvudsakliga inspelningssessions, med extra lager av samma melodier, stämmor, och ljudeffekter, för att skapa en ljudbild som annars uppfattas som mer ”producerad”. Exempel på

detta var i låten *Rockstar Fairytale* (se bilaga 1, vid 08:48) där det både behövdes akustisk gitarr (som spelades in under kompbands-, och orkesterinspelningen), och lager av elgitarr (som spelades in som pålägg efteråt). Detta var för att möjliggöra en större ljudbild där det glamorösa rockstjärna-soundet var önskat för musikalnarrativets skull. På samma sätt spelades sångdubbar in i efterhand, och extra lager av percussion såsom shaker, tamburin, och cymbaler. Några av de ljudeffekterna som spelades in i efterhand var t.ex. SMS-signaler, klirr av ett vinglas (se bilaga 1, vid 06:07), och tickande av klockor som jag i postproduktion mixtrade med för att få det att låta som att klock-tickandet sätt övergår till det trumkomp som inleder låten *Hazel (Everything is All About Me)* (se bilaga 1, vid 08:07).

## 5.5 Postproduktion

I detta avsnitt beskriver jag postproduktionsprocessen. Jag förklarar vilka moment som ingick i sammanställandet av hela det konstnärliga arbetet, insikter under delprocessens gång, samt hur tidigare delprocesser spelat in i hur postproduktionsarbetet skedde.

### 5.5.1 Editering av ljudfiler

En viktig del för hela det konstnärliga arbetet var möjligheten att editera det inspelade materialet i efterhand. Eftersom musikalen inte framfördes live, kunde jag göra konstnärliga ställningstaganden även efter allt material redan var inspelat. Exempel på detta var genom att kunna klippa mellan olika tagningar från varje inspelningssession för att få fram den bästa sammanställda tagningen från varje tillfälle. Då hela musikalfilmen var inspelad till klicktrack var detta möjligt. Exempel på en annan aspekt som var till hänsyn för detta var att kompbandet och orkestern ju spelades in samtidigt, fast i olika rum. Detta gjorde att jag inbördes kunde välja olika tagningar mellan respektive kompbandsinstrument, och för hela orkestern, utan att behöva ta hänsyn till läckage, även fast de spelades in under samma inspelningssession. Möjligheten att klippa mellan olika tagningar fanns också i arbetet med att klippa ihop filmen, då alla tagningar där också var i synk till klicktracket, och vi som skådespelade även tänkte på att hålla den sceniska koreografin konsekvent mellan olika tagningar av samma sekvens.

En annan aspekt med editeringsarbetet i efterhand var möjligheten i att kvalitetssäkra det konstnärliga materialet på ett helt annat sätt än om musikalen skulle framförts live. T.ex. ifall någon musiker spelade fel på något ställe i en annars bra tagning, eller om en viss ton inte fanns i någon tagning alls, kunde jag utnyttja möjligheten att editera detta i efterhand. Editeringsarbete som gjordes var t.ex. anpassa tonhöjd (pitcha) och timing på vissa ställen och utföra s.k. "ljudstädning", d.v.s. ta bort eventuella oönskade biljud och brus som kommit med på inspelningarna. Vetskapen i att det var möjligt att göra denna typ av editering i efterhand gjorde också att jag kunde anpassa alla inspelningssessions med detta i åtanke, och prioritera tiden till att sätta det som främst inte skulle vara möjligt att justera i efterhand på ett smidigt sätt (däremot var dock alltid utgångspunkten att sätta allt material på plats).

### 5.5.2 Sammanställning av musikalfilmen

När det kom till att sammanställa hela musikalfilmen skedde de sista momenten i processen, vilka bestod av att klippa ihop videomaterialet, lägga till de visuella effekter (VFX) som skulle ingå, mixa, och mastra musiken, samt rendera hela filmen med sammanställt ljud och bild.

Under detta moment var det extra viktigt att tänka på hur det konstnärliga materialet presenterades över lag, och hur tydligt musikalens narrativ framgick. Vissa mindre justeringar som gjordes i slutskedet av processen var att anpassa ljudvolymen på vissa sångfraser så att det verkligen skulle gå att höra all text i hela musikalerna, se till att allt videomaterial genomgick rätt färgkorrigering, och rendera videomaterialet tillsammans med den slutgiltiga mastern av musiken.

## 5.6 Sammanfattning av resultatkapitlet

I detta kapitel har jag alltså beskrivit min process i att skapa musikalfilmen *HAZEL – An Extravagant Musical*, från början till slut, och vilka delmoment som ingått under processen. Bilaga 1 är alltså ett potpurri av kortare utdrag från musikalfilmen, som jag också refererar till i detta skriftliga arbete, men allt som allt resulterade arbetet i en dryg timmes musikalfilm uppdelat på 25 låtar.



## 6 Reflektion

I detta kapitel reflekterar jag över det konstnärliga arbetet, insikter som erhållits under arbetets gång, och de konstnärliga möjligheter jag ser i att ha musik- och medieproduktionsaspekter i åtanke under hela processen vid komponerandet och producerandet av musikal. Jag reflekterar även kring framtida möjligheter för detta, och hur detta skulle kunna användas i vidare forskning.

### 6.1 Reflektion kring textförfattande och komposition utifrån perspektivet av musik- och medieproduktion

Genom att ha produktionstekniska aspekter i åtanke under hela processen möjliggjordes ett annat tänk när det kom till att skriva och komponera denna musikal. I stället för att fokusera helt på musikalnarrativet för sig och skriva ett färdigt libretto, som då sedan skulle komma att tolkas och gestaltas i en produktionskontext, kunde jag utnyttja ett flexibelt arbetssätt och vara medveten om olika produktionskoncept redan när jag komponerade. Detta medförde att jag också komponerade med detta i åtanke, och inkluderade hur konstnärliga idéer även skulle kunna genomföras praktiskt redan vid komponeringsprocessen. ”Ängeln- och djävulen på axeln”-konceptet är exempel på en sådan idé (se bilaga 1, vid 07:14), där jag hade ett konstnärligt koncept jag ville inkludera i narrativet. Redan när jag komponerade manustexten till det partiet planerade jag även hur det skulle vara möjligt att filma framför green screen, och hur jag visualiserade att slutresultatet för det skulle se ut på film sedan. Eftersom det skulle innebära att spela in den sekvensen i tre steg (originalvideoklippen, ängel-videoklippen, djävul-videoklippen) var det viktigt att kunna synka konversationen mellan de tre karaktärerna, och förarbetet med att komponera en tydlig text, göra demoproduktioner till klicktrack, planera inspelning av detta blev oerhört viktigt att ha tänkt igenom för att det skulle gå att genomföra.

En annan viktig del med att komponera med musik- och medieproduktionsaspekter i åtanke, var att ha definierat vad slutresultatet skulle innebära redan i början av skapandeprocessen. Eftersom slutformatet var definierat att bli en inspelad musikalfilm, d.v.s. ett format som inkluderar både ljud och video, och som potentiellt kan konsumeras via streamingplattformar såsom YouTube eller Vimeo (plattformar för videoströmning), komponerade jag med detta i åtanke, och utnyttjade möjligheten att berätta ett narrativ genom videoinspelningar likväl om genom musikinspelningar, snarare än för ett liveframträdande. Detta gjorde att jag utnyttjade bl.a. att repliker kunde ske ”off-camera” (vilket också påverkade inspelningsprocessen), utnyttja användandet av kameravinklar för att fokusera narrativet på en specifik händelse, tänka på visuella övergångar i narrativet som också speglades i det audiella, samt utnyttja postproduktionsverktyg i videoklippningen och ljudediteringen som bidrog till narrativet. Att berätta en historia kan göras på många olika sätt, beroende på genom vilket medium det presenteras, och genom att definiera detta medium redan inför skapandet av ett narrativ är det möjligt att utnyttja mediets ramar och kreativa möjligheter i skapandeprocessen.

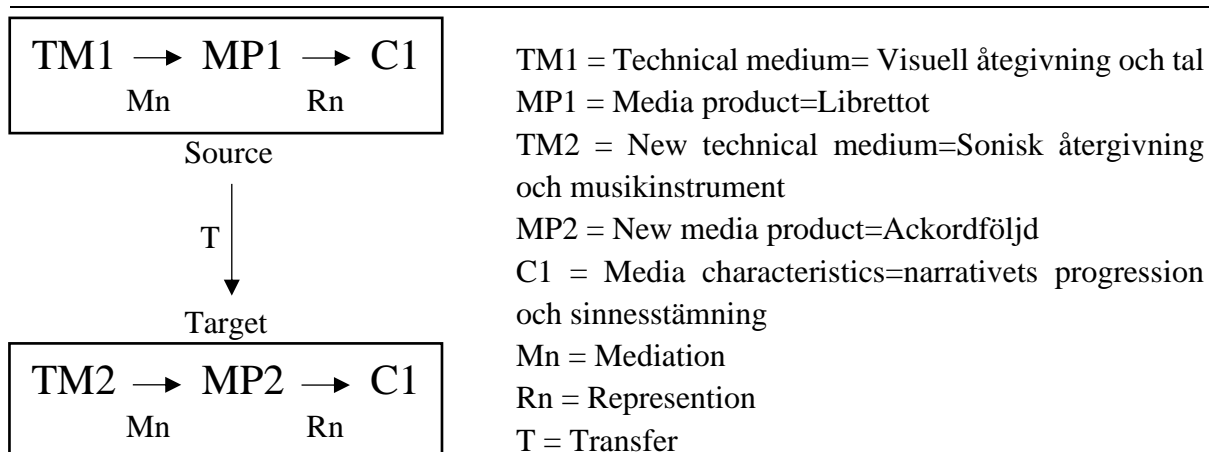
Andra insikter som tillkommit under detta arbete är skillnaden i process av att komponera låtar var för sig och att komponera en hel sammanhängande musikal. Även om hela musikalen är uppdelad som 25 låtar som sömlöst övergår mellan varandra var processen att komponera dessa låtar inte densamma som ifall jag hade komponerat 25 fristående låtar. Anledningen till detta var att jag återanvände mycket musikaliskt material låtarna emellan, och hade återkommande

teman med viss semantisk innebörd. Ackordföljden i *An Extravagant Dispute* (se bilaga 1, vid 00:09) använde jag återkommande genom musikalen för att beskriva Henry och Hazels osämja, och vid de flesta tillfällen de har en konversation förekommer dessa ackord på något sätt. Det blev då mer relevant att tänka att jag komponerade vissa låtar som milstolpar genom musikalens narrativ, och mellan dessa milstolpelåtar fyllde jag ut med låtar som återanvände musikaliskt material, eller som i första hand bidrog till narrativets progression snarare än att vara strukturerade som traditionella poplåtar. Därför blev helhetsperspektivet väldigt viktigt, och att komponera utifrån att narrativet skulle flyta på naturligt.

Att återanvända musikaliskt material genom hela musikalen hade också konstnärliga motiveringar. I det tidigare exemplet med ackordföljden i *An Extravagant Dispute* (se bilaga 1, vid 00:09) beskriver jag hur karaktärerna Henry och Hazels osämja beskrivs soniskt med dessa ackord. Detta är exempel på ackord som får utomstående metaforisk mening (Bernstein, 1976), då de associeras till en viss sinnesstämning och narrativt koncept; ”osämjan mellan Henry och Hazel”. Likaså får ackordföljden en ”Idée Fixe”-funktion (Gorlinski, 2021), då den beskriver detta narrativa koncept varje gång den dyker upp i musikalen. Ett annat exempel på musikaliskt material med utomstående metaforisk mening som också får ”Idée Fixe”-funktion är den sjungna frasen ”I got nothing queer to say” som presenteras första gången i *An Extravagant Dispute*. Frasen förekommer sedan både med text likväl som instrumentalt spelad vid flera tillfällen, och har då inte bara en tillhörande associerad mening i melodin, utan även en uttalad konceptuell mening i texten. ”I got nothing queer to say” beskriver då konceptet ”att inte ha något nytt att komma med” och detta är tanken ska framgå oavsett om texten då sjungs eller inte.

Ett annat exempel på konstnärligt material som beskriver narrativet metaforiskt är i låten *Writing-Sess: Room 14* där ackorden speglar i vilken riktning konversationen mellan karaktärerna tar (för text och ackord se s. 16, samt motsvarande klingande i bilaga 1, vid 06:19). De första ackorden refererar metaforiskt till låten innan (*The Rosewood London*, bilaga 1, vid 05:59), och sedan övergår de till motsvarande ackordföljd från *An Extravagant Dispute* som jag beskrev i det tidigare stycket. Detta beskriver då metaforiskt Henry och Hazels osämja. Därefter modulerar ackorden till moll för att metaforiskt spegla att intensiteten i konversationen stiger, och den sista melodiska frasen är melodin till ”I got nothing queer to say” när Henry lägger på luren, och lämnar Hazel utan något mer att tillägga. Librettots narrativ speglas därmed i ackordens narrativ. Detta är då också exempel på transmediation (Elleström, 2014), då librettot (mediaprodukt 1) presenterat genom visuell återgivning och tal (tekniskt medium 1) beskriver en karaktäristik (narrativets progression och sinnesstämning) som speglas på samma sätt i ackordföljden (mediaprodukt 2) presenterat genom sonisk återgivning och musikinstrument (tekniskt medium 2). Se följande figur för beskrivning av detta, utifrån Elleströms modell:

Figur 8 – Transmediation, exempel:



(Exempel av transmediation, utifrån modell av Elleström, 2014, s. 55)

Användandet av metaforer överskridande medier blir i och med detta oerhört relevant vid komponerandet av musikal för inspelat medium. Då musikal har sitt ursprung i liveframträdande, men ska presenteras genom ett inspelat format, behöver konstnärliga koncept inom musik, dans, sång, tal, teater, scenografi, etc, som anpassats för att framföras live beskrivas på motsvarande sätt för ett inspelat medium, i detta fall en musikalfilm. Genom att definiera olika karaktärsticker inom olika konstnärliga koncept, genom till exempel cross-domain mapping och conceptual blending (Zagorski-Thomas, 2014), är det möjligt att skapa metaforer överskridande dessa, och i sin tur ge upphov till nya möjligheter att berätta ett narrativ på, inom musikalteatergenren.

En annan intressant aspekt jag tar med mig från skapandeprocessen av denna musikal är vilken roll musiken får i narrativet. Likt Muellers modell (refererad i Hansen, 2010) kring hur musik kan integreras i ett narrativ har jag även varit tvungen att medvetengöra för mig själv vilken funktion respektive låt i musikalen har, och på vilket sätt det kan tydliggöras i överförandet (transmediationen) till en musikalfilm. Inom kategorin ”Musik som är relevant för narrativet, men vars lyriska struktur inte är det” kan till exempel låten *Rockstar Fairytale* placeras (se bilaga 1, vid 08:48) då musiken beskriver ett framträdande som sker inom ramen för musikalens narrativ, men vars lyriska struktur saknar relevans för narrativet. Visuellt förstärks detta även genom att musiken antas spelas upp genom en rullbandsspelare inom narrativet, och som visas i filmen under att låten spelas.

## 6.2 Reflektion kring musikalproducentens roll

Insikter som tillkom under den producerande delen av arbetet (förproduktion, produktion, och postproduktion) var främst kring arbetssätt och att utforska tekniska möjligheter i och med alla inspelningsessions. Exempelvis kring musikproducentens roll (eller ”musikalproducentens” roll snarare), och hur viktigt det varit att jag som producent varit insatt i alla moment under projektets gång för att kunna genomföra hela projektet på ett så rimligt och bra sätt som möjligt. Projektet har inkluderat att vara insatt i musikproduktion, videoproduktion, sångteknik, dramaturgi, ljudteknik, instrumentering, orkestrering, komposition, planering, projektledning, och mycket mer, och eftersom jag som producent har varit åtminstone övergripande insatt i

samtliga moment (men även varit väldigt insatt i de absolut flesta moment), har jag kunnat förstå vad som är tvunget att ingå i helhetsarbetet och hur planering av helhetsprojektet behövt ske. Sedan har jag däremot kunnat förlita mig på att ta hjälp av andra i de moment jag själv inte haft kompetens inom. Ett exempel på detta är att jag som producent inte kan spela alla de instrument som förekommer i musikalen, men jag som producent har förståelse kring instrumenten och musikerna då jag själv är insatt i den världen och varit musiker själv i olika sammanhang, och kan därför relatera till hur det är att spela i en orkester. Detta har då även hjälpt mig att styra upp inspelningsessioner på ett rimligt sätt som funkat för alla medverkande.

För att fortsätta på spåret att vara insatt i musikernas situation i ett inspelnings-sammanhang: En annan insikt som erhållits i och med detta projekt var under repetitionerna med kompbandet, då önskemålet att ha talade inräkningar i medhörningen dök upp. Detta ledde till att jag inte bara spelade in talade inräkningar inför vissa valda insatser, men även skrev in detta i noterna för alla musiker (likt beskrivet i resultatkapitlet). Den tydligheten i att kunna höra en inräkning inför en viss insats, samt se den visuellt, blev oerhört värdefull, inte bara under repetitionerna, men även under själva inspelningsdagen. Då musikalen ju spelades in från början till slut i ett svep (åtminstone för kompbandet och orkestern) var detta en hjälp som gjorde att alla musiker kunde känna sig tryggare i en annars kanske spänd, eller otydlig situation. Ett annat hjälpmedel som också var ovärderligt under denna inspelnings-session var att ha taktnummer och taktslag visade i realtid för alla musiker. Orkestermusikerna kunde ha flera hundra takters paus vid något tillfälle, och att inte behöva räkna de takterna, utan kunna förlita sig på taktnumren samt en oerhört bra och tydlig dirigent, var nog en av de främsta anledningarna att den inspelningsdagen kunde gå så smidigt som den faktiskt gjorde.

Ytterligare en insikt kring musikproducentens roll under detta projekt var värdet i att kunna sammanställa demoproduktioner bestående av klicktrack, demosång, och virtuella instrument, som alla medverkande i projektet kunnat lyssna på och ta till sig inför varje inspelnings-session. Detta möjliggjorde en tydlig visualisering av vad musiken skulle komma att bli, och detta samt noter på hela musikalen, gjorde att jag snabbt kunde visa exakt hur jag tänkte en musikalisk idé för de musiker som skulle spela och sjunga. Ett exempel på när detta blev extra användbart var inför inspelningsdagen av kören, då varje körmedlem inte bara kunde ställa in sin respektive medhörningslyssning individuellt, men även kunna höra demoversionen av just sin egen stämma uppspelad samtidigt som vi spelade in. Detta gjorde att denna inspelnings-session gick väldigt snabbt, även om mer eller mindre alla körsångare körde avista på plats (det, samt på grund av duktiga körmusiker).

### 6.3 Framtida möjligheter och vidare forskning

I detta självständiga arbete har jag utforskat vilka möjligheter som finns genom att komponera och producera musikal utifrån perspektivet av musik- och mediaproduktion, och ha produktionsaspekter i åtanke under hela processen i att skapa en musikal-film. Inför vidare utforskande och vidare forskning inom detta område har jag olika tankar kring i vilken riktning detta kan tas.

Musikalgenren inkluderar många traditioner och konventioner som uppkommit i och med livescenen, och sättet musikalteater har behövt presenteras tidigare genom historien. I och med att samhället och teknologin utvecklas kommer dock sättet på vilket vi kan skapa musikal att

ändras och utvecklas. Nya plattformar för formatet, nya produktionstekniker, ny publik, och nya traditioner för hur vi upplever musikal kommer att utvecklas och tillkomma, och vi är inte längre bundna till att framföra musikalteater på en teaterscen. Däremot tror jag att musikalteater just nu fortfarande hänger kvar i gamla traditioner just för att det är de traditionerna som präglar genren, och som gör att vi känner igen oss i den. Med det sagt är jag dock oerhört nyfiken och intresserad av att utforska hur mycket dessa gränser kommer kunna dras i utan att förlora essensen i vad som gör musikalteater just musikalteater. Till exempel är jag nyfiken på hur artificiell intelligens kan användas för att skapa musikal. Det finns AI-algoritmer idag som kan generera röster från text, och byta ut inspelade röster och få dem att låta som någon annan. Skulle detta t.ex. kunna utnyttjas till att skapa olika karaktärer i ett musikalnarrativ, genom att skriva ett libretto som sedan framförs via artificiell intelligens? Andra tekniska möjligheter som också vore intressant att utveckla är just användandet av klicktrack, inräkningar i medhörning, och den typen av hjälpmedel för att underlätta i en komplex inspelningssituation. I teorin skulle t.ex. varje enskild orkestermusiker kunna ha haft personliga inräkningar i sin respektive medhörning och i sina noter. Vad skulle detta ha medfört, och vilka möjligheter finns det i att utforska detta vidare?

Jag är också nyfiken på hur vårt föränderliga samhälle kommer spegla vilka musikalnarrativ som kommer skrivas och vilka typer av narrativ som kommer vilja skrivas som ett svar på hur vårt samhälle ändras. I och med att vi blir mer och mer utsatta för musikal producerade för inspelat medium kommer vi också få nya förväntningar kring vad en inspelad musikal kommer innebära och på vilket sätt vi förväntas presentera ett narrativ inom detta nya format.

Slutligen skulle jag också vilja utforska hur modern teknologi och produktionsaspekter kan användas, inte bara som verktyg, men snarare som instrument, och hur de på ett konstnärligt sätt kan integreras i skapandet av ett narrativ. I stället för att kompositionsprocessen, produktionsprocessen, och postproduktionsprocessen skulle vara separerade moment (vilket de ofta är) kan de integreras mer och påverka hur slutresultatet kommer bli. Detta utgår dock från att det finns någon, en producent, som har koll på samtliga delar av hela processen och förstår vilka möjligheter som finns tekniskt och praktiskt för att det ska kunna gynna det konstnärliga i alla steg. Genom att låta narrativet resonera genom hela produktionsprocessen, tänka metaforiskt överskridande konstformer, och överskridande medier, kan nya kreativa metoder uppstå för att skapa nya former av musikal i framtiden.

## Referenslista

- Bernstein, L. (1976). *The unanswered question: Six talks at Harvard* (Vol. 33). Harvard University Press.
- Bernstein, L., Sondheim, S. (1957). *West Side Story* [Musikal].
- Borgdorff, H. (2006). *The debate on research in the arts*. Kunstthøgskolen i Bergen. Norge: Bergen.
- Boublil, A., Schönberg, C.-M. (1985). *Les Misérables* [Musikal].
- Bush, J., Howard, B. (Regissörer). (2021). *Encanto* [Film]. Walt Disney Studios Motion Pictures.
- Buck, C., Lee, J. (Regissörer). (2013). *Frozen* [Film]. Walt Disney Studios Motion Pictures.
- Clements, R., Musker, J. (Regissörer). (1989). *The Little Mermaid* [Film]. Buena Vista Pictures.
- Clements, R., Musker, J. (Regissörer). (2016). *Moana* [Film]. Walt Disney Studios Motion Pictures.
- Crosland, A. (Regissör). (1927). *The Jazz Singer* [Film]. Warner Bros. Pictures.
- Elleström, L. (2014). *Media Transformation; The Transfer of Media Characteristics Among Media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. DOI: 10.1057/9781137474254.0004.
- Gorlinski, V. (2021). *Idée fixe*. Britannica. Hämtat 12 december 2021, från <https://www.britannica.com/art/idee-fixe>
- Greno, N., Howard, B. (Regissörer). (2010). *Tangled* [Film]. Walt Disney Studios Motion Pictures.
- Hahn, D. (Regissör). (2018). *Howard*. [Film]. Disney+. <https://www.disneyplus.com/sv-se/movies/howard/5QQfqnXY36eG>
- Hansen, P. K. (2010). All Talking! All Singing! All Dancing! Prolegomena: On Film Musicals and Narrative. I M., Grishakova, & M.-L., Ryan (Red.), *Intermediality and storytelling*. (s. 147–164). Walter de Gruyter GmbH & Co. KG. Berlin/New York.
- Kövecses, Z. (2010). *Metaphor: A Practical Introduction*. Oxford University Press.
- Lloyd Webber, A. (1981). *Cats* [Musikal].
- Miranda, L.-M. (2015). *Hamilton: An American Musical* [Musikal].
- Murphy, R. (Regissör). (2020). *The Prom* [Film]. Netflix.
- Nationalencyklopedin. (7 november 2020) *Metafor*. Hämtad 7 november 2020 från <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/metafor>
- Nationalencyklopedin. (7 november 2020). *Metonymi*. Hämtad 7 november 2020 från <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/metonymi>
- Spielberg, S. (Regissör). (2021). *West Side Story* [Film]. Walt Disney Studios Motion Pictures.
- Stempel, L. (2010). *Showtime: A History of the Broadway Musical Theatre*. W.W. Norton & Company, Inc. New York.
- Stevenson, R. (Regissör). (1964). *Mary Poppins* [Film]. Buena Vista Distribution Company, Inc.
- Trousdale, G., Wise, K. (Regissörer). (1991). *Beauty and the Beast* [Film]. Buena Vista Pictures.

- Wikipedia. (29 mars 2022). *Greek chorus*. Hämtad 3 april 2022, från [https://en.wikipedia.org/wiki/Greek\\_chorus](https://en.wikipedia.org/wiki/Greek_chorus)
- Wikipedia. (7 maj 2021). *Internetfenomen*. Hämtad 27 maj 2021, från <https://sv.wikipedia.org/wiki/Internetfenomen>
- Wikipedia. (27 november 2021). *Musical quotation*. Hämtat 11 december 2021, från <https://www.youtube.com/watch?v=SIPhMPnQ58k>
- Zagorski-Thomas, S. (2014). *The Musicology of Record Production*. Cambridge University Press.

## Bilagor

[Bilaga 1 - Potpurri av utvalda delar från musikalfilmen \*HAZEL - An Extravagant Musical\*](#)