

FG0044 Självtändigt arbete i musik 15 hp

Lärarexamen med inriktning musik

2012/13

Institutionen för musik, pedagogik och samhälle

Handledare: Ronny Lindeborg

Sara Pucek

Musikalproduktion med snäva ramar

Att dra mycket kanin ur lite hatt

Inspelning av det självständiga, konstnärliga arbetet
finns dokumenterat i det tryckta exemplaret av denna
text på KMH:s bibliotek.

Sammanfattning

Rapporten sammanfattar projektarbetet inom kursen Självständigt arbete, ht 2012 på Kungliga Musikhögskolan i Stockholm. Projektet har gått ut på att sätta upp ett befintligt musikdramatiskt verk inom genren musikal helt inom ramarna för de resurser som finns att tillgå inom kursen och på KMH. Rapporten börjar med en kort beskrivande inledning samt bakgrund till valet av ämne. Vidare följer ett längre parti under rubriken ”Fakta”, där jag tar upp musikalhistoria, paralleller och jämförelser med andra verk samt beskrivning av den musikal jag valt att sätta upp. Efter detta följer redogörelse för arbetsprocessens metoder och genomförande, och avslutningsvis ett diskussionsavsnitt. Rapporten kommer längre fram att kompletteras med dokumentation i form av filminspelning samt ljudupptagning av föreställningen.

Nyckelord: Musikalregi, musikalproduktion, musikteater

Innehållsförteckning

1	Inledning och bakgrund.....	1
1.1	Bakgrund.....	1
1.2	Syfte och mål	2
2	Fakta.....	3
2.1	Musikalhistoria i korthet	3
2.2	Musikaler i mindre format	4
2.3	<i>The Last Five Years</i>	5
3	Metod	8
3.1	Förarbete och planering	9
3.2	Strukturering och sammansättning.....	10
3.3	Konstnärligt arbete och kreativa processer	10
3.4	Att knyta ihop säcken.....	12
3	Resultat.....	14
4	Diskussion.....	15
	Referenser.....	16
	Bilaga 1	17
	Bilaga 2	18

1 Inledning och bakgrund

Jag har valt att som självständigt arbete sätta upp musikalen *The Last Five Years* av Jason Robert Brown, och välja medverkande i första hand utifrån anknytning till skolan. Jag som projektledare har under arbetets gång verkat som producent, regissör, instuderingsansvarig och konstnärlig ledare. Svårigheten när det kom till att författa denna rapport bestod till stor del av att jag i projektets inledande fas inte hade beslutat huruvida mitt eget syfte fanns i rollen som producent (den praktiska sammansättningen av helheten) eller som regissör (konstnärligt och kreativt arbete). Projektets huvudsakliga syfte för mig personligen var alltså inte uttalat, vilket jag inte insåg förrän i slutskedet av arbetsprocessen. Det har inte inneburit några problem under arbetets gång, däremot försvårade det struktureringen av rapporten. Innehållet under rubriken ”Metod” och genomförande är därför uppdelad med tre underrubriker, som beskriver projektarbetet kronologiskt men också i någon mån separerar dessa två roller.

Jag växlar genomgående mellan begreppen ”sångare” och ”skådespelare” vid omnämmandet av de personer som spelar musikalen roller, och de bör här läsas som synonymer. Detta beroende på i vilket sammanhang personerna omnämns, om det exempelvis handlar om ren musikalisk instudering eller sceniskt regiarbete.

1.1 Bakgrund

Jag har sedan väldigt unga år varit intresserad av musikdramatik och scenkonst. Upptäckten av musikal som företeelse skulle komma att forma min konstnärliga utveckling under hela uppväxten och flera år i vuxen ålder. Som barn hade jag dock ganska vaga begrepp om vad en musikal egentligen var, och vad som krävdes av en musikalartist. Om någon frågade mig vad jag skulle bli när jag blev stor svarade jag ”sjungande skådespelare”. I ett retroperspektiv är det ganska intressant att se hur jag redan då, om än omedvetet, uttryckte vad jag fortfarande anser att en riktig musikalartist är och bör vara, trots att långt ifrån alla verksamma personer kan sägas vara ”sjungande skådespelare”. Snarare tvärtom, i bästa fall.

Mitt förhållande till musikalen har förändrats och utvecklats i olika riktningar genom åren, och periodvis yttrat sig nästan i hatkärlek. Utbudet av föreställningar och branschförutsättningarna i Sverige lämnar mycket att önska enligt mig, och man kan även ifrågasätta kvalitén på det som uppförs och valet av de medverkande. Trots det så är det en konstform som alltid kommer att slå an något särskilt hos mig, i synnerhet efter några års studier på KMH då jag inte haft möjlighet att förkovra mig i ämnet på samma sätt som tidigare. Sammanfattningsvis anser jag att musikal kan vara något av det bästa som finns att uppleva i musik- och teatersammanhang, liksom det kan vara något av det absolut värsta. Oavsett vilket så kommer det alltid att vara mitt största ”guilty pleasure”.

1.2 Syfte och mål

Målet var att sätta upp ett befintligt musikdramatiskt verk inom genren musikal på KMH, utifrån de givna begränsningar och förutsättningar som kursen Självständigt arbete och skolan erbjuder. All verksamhet var tänkt att kunna bedrivas inom ramarna för vad som finns att tillgå på skolan, allt ifrån medverkande till lokaler, teknik, scenografi etc.

Syftet med detta arbete var att undersöka vilka möjligheter som finns genom begränsade resurser angående produktion av musikal som scenkonstform, samt mina egna förutsättningar som regissör, producent och konstnärlig ledare. De flesta musikalproduktioner idag görs på stora teatrar med enorma resurser, och därmed har också konstformen kommit att förknippas med en viss storvulnhet. Syftet var här att undersöka huruvida det ens är möjligt att åstadkomma en sevärd och kvalitativ uppsättning med extremt små medel. De kvaliteter som jag valde att koncentrera mig på enligt mina subjektiva premisser var trovärdighet, sammanhängande berättarteknik samt hög musikalisk standard.

2 Fakta

2.1 Musikalhistoria i korthet

Musik har varit en del av teatern ända sedan dess allra tidigaste dagar; man tror att det förekom musikaliska inslag vid teatrarna redan i antikens Grekland och Rom (Gänzl, 1997). Vilket i så fall skulle vara ursprunget till den musikteater vi är bekanta med idag, med tusenårig utveckling och omskapelse.

Att redogöra för de historiska skeendena som format musikalen till det den är idag så långt tillbaka i tiden är dock ämne för en uppsats i sig. Därför går vi direkt in i mitten av 1800-talet, och då främst Europa. Lättsammare operetter och sångspel började bli oerhört populära på scenerna i Paris och Wien, samtidigt som varietéföreställningar och ”musical comedys” började spridas bl.a. i London. Amerikanska kompositörer tog fasta på sammansmältningen av dessa uttryck, och började vid sekelskiftet 1900 tillsammans med textförfattare skapa mer dramatiskt enhetliga verk, där berättelsen kunde fungera som en pjäs men bars framåt av sång och musik. De musikaliska inslagen inspirerades till en början mycket av jazz, blues och den tidens populärmusik. Många av våra dagars jazzstandards kommer ursprungligen från olika amerikanska musikalerna. *Show boat (Teaterbåten)* av Jerome Kern (musik) och Oscar Hammerstein II (text) premierade 1927, och anses vara den allra första musikalen utifrån de premisser som råder idag. Temat i handlingen var sociala motsättningar framför allt mellan svarta och vita, något som var väldigt vanligt i de första musicalerna under 1920- och 1930-talet och dessutom ett aktuellt ämne i dåtidens USA (Bordman, 2011).

En av historiens mest framgångsrika musikalerna är *West Side Story*, med musik av Leonard Bernstein och text av en då mycket ung Stephen Sondheim (som senare kom att bli en av USA:s främsta upphovsmän av musikalerna, de flesta av vilka han stått bakom både musik och text). Den hade premiär redan 1957, och kom ut som Oscarsbelönad film 1961 (Bordman,

2011). Trots att *WSS* musikaliskt låg nära den gamla tidens jazzinfluerade musikalerna lade den grund för nya influenser. 1969 fick den brittiska rockgruppen The Who sitt internationella genombrott med musikalerna/rockoperan *Tommy* (filmatiserades 1975). Några år senare gjorde britterna Andrew Lloyd Webber och Tim Rice skandal med sin ”rockopera” *Jesus Christ Superstar* (Bonniers Musiklexikon, 2003).

Under 1980- och i viss mån 1990-talet dominerades utbudet av nyskrivna musikalerna av europeiska upphovsmän, främst sir Andrew Lloyd Webber och fransmännen Claude-Michel Schönberg och Alain Boubil (de senare står bakom t.ex. *Les Misérables* 1985, och *Miss Saigon* 1991) (Gänzl, 1997). Under den här epoken förändrades de musikaliska influenserna igen, och rocken fick ge vika för det mer dramatiska och symfoniska idiom som många fortfarande förknippar med musikalerna. Under senare delen av 1990-talet och under början av 2000-talet svängde trenden återigen, och de senaste årens verk har till stor del dominerats av popinfluerad musik (Bordman, 2011).

Musikalen som den ser ut idag och dess historiska bakgrund anses vara ett genomamerikanskt fenomen, och där Europa har monopol på operan så är musikalen dess amerikanska motsvarighet inom musikteater.

2.2 Musikalerna i mindre format

Storslagna produktioner med massiva scenerier, symfoniorkester och stor ensemble är något som alltid förknippats med musikalen som scenkonstform. Det är arvet från operan och operetten som hänger kvar i det. Av naturliga skäl är det oftast den typen av föreställningar som blivit mest kända och därmed satts upp flest gånger på väletablerade teatrar. Det finns dock många exempel på förhållandevis småskaliga uppsättningar som gjorts, varav jag väljer att här lyfta fram två:

Den 30 november 2006 hade *Sweeney Todd* av Stephen Sondheim premiär på Värmlandsoperan i Karlstad. Den hade två gånger tidigare gått upp på Värmlandsoperan, samt visats i både Göteborg och Malmö. För regin i denna uppsättning stod Vernon Mound (1954–2010), brittisksvensk opera- teater- och musikalregissör och de sista tio år av sitt liv professor samt konstnärlig ledare vid musikalprogrammet på Högskolan för scen och musik i Göteborg.

Denna uppsättning av den dramatiska och oerhört blodiga historia som är *Sweeney Todd* skilde sig markant åt från hur den hade producerats tidigare; den spelades på teaterns lilla scen, hela scenografin bestod av enbart vita, helkaklade väggar som ramade in scenytan, ensemblen var liten, rekvisitan utgjordes av enbart några stolar och diverse småsaker. Och samtliga skådespelare befann sig på scenen, hela tiden. Hela föreställningen var oerhört symbolisk och metaforisk, där berättelse, musik och uttryck fick stå för hela upplevelsen i avsaknad av bombastisk scenografi, utstuderad kostym, stor ensemble och omfattande scenerier. Effekten (upplevelsen) av denna uppsättning var slående, och recensionerna lysande.

1991 hade den svenska musikalen *Vem har inte drömmar?* av Alexander Moberg (text) och Thomas Sundström (musik) premiär på Teater Plaza, Stockholm. Hela ensemblen bestod av tre skådespelare, som spelade samtliga roller, och endast några få musiker stod för hela det orkestrala inslaget. Innan premiären hade den instrumentala musiken spelats in i studio, och fanns tillgänglig som bakgrunder. *Vem har inte drömmar?* hade två huvudsakliga syften; att berätta en historia, och att skapa en musikal i ett format som skulle ha inneboende möjlighet att sättas upp var som helst; på en större scen, en liten estrad, eller på gatan. Inspelningen av bakgrunder skulle möjliggöra föreställningen att sättas upp även om musiker saknades (Sundström, 2012).

2.3 *The Last Five Years*

Musikalen handlar om ett par i 20-årsåldern bosatta i New York, hur de träffas, blir förälskade, gifter sig och slutligen efter fem år går skilda vägar. Han (Jamie) är en hyllad författare som precis fått sitt stora genombrott, hon (Cathy) arbetar som servitris och kämpar för att slå igenom som skådespelerska. Den dramaturgiska formen liknar närmast en sångcykel, där det görs nerslag i de olika perioderna i paret förhållande genom solosånger.

Det förekommer i stort sett ingen talad dialog, utan handlingen drivs framåt enbart genom de olika sångerna. Till det kommer tidsaspekten; vi träffar Jamie i sin första sång då han och Cathy precis har träffats, fem år tidigare. Han berättar sedan historien i kronologisk ordning, fram till föreställningens sista låt då skilsmässan är ett faktum. Cathy i sin tur sjunger sin

första sång, som också är föreställningens öppningslåt, i nutid och går sedan med sin berättelse bakåt i tiden, till den tidpunkten då hon och Jamie träffades. De möts på mitten av sina respektive tidslinjer, i en bröllopsscen. Där sker även föreställningens enda duett. Musikalens orkestrering är för sammanhanget väldigt ovanligt då den är skriven för piano, akustisk gitarr, elbas, en violin samt två celli.

Bakom både historia, text och musik står Jason Robert Brown (född 1962), amerikansk kompositör, arrangör och dirigent. Efter en förhållandevis kort utbildning, två års studier i komposition vid Eastman School of Music i Rochester New York, arbetade han som pianist och arrangör i diverse olika konstellationer. Sitt genombrott som musikalkompositör fick JRB med *Parade* (premiär 1998), till vilken han komponerade musiken och året därpå vann en Tony Award för. Detta genombrott blev möjligt tack vare att Stephen Sondheim (en av USA:s erkänt mest framhållne musikalskapare), som ursprungligen var tänkt att skiva musiken, tackade nej till uppdraget. Innan framgångarna med *Parade* hade JRB redan komponerat musikalen *Song for a New World*, till vilken han även skrev texterna. Den hade urpremiär hösten 1995, och har sedan dess producerats ett hundratal gånger över hela världen. Vid sidan av sina många uppdrag som kompositör, textförfattare, arrangör, dirigent och kapellmästare undervisar även JRB vid University of Southern California i musical theatre performance och komposition. Han reser även runt till olika länder och håller master classes för musikalartister, senast i Stockholm 6 - 8 december 2012.

The Last Five Years är en delvis självbiografisk historia, som inspirerades av JRB och hans dåvarande hustru, skådespelerskan Theresa O'Neills äktenskap. O'Neill ska efter premiären ha hotat med att stämna JRB för de alltför stora likheterna mellan pjäsens handling och deras verkliga förhållande. Det finns dock inga källor som bekräftar att någon juridisk process någonsin ägde rum.

The Last Five Years premierade i Chicago 2001 och sattes 2002 upp off-Broadway i New York. Den vann det årets Drama Desk Award i kategorierna *Outstanding Music* och *Outstanding Lyrics*, samt nominerades till samma pris i kategorierna *Outstanding Musical*, *Outstanding Actor*, *Outstanding Actress*, *Outstanding Orchestrations* och *Outstanding Set Design*. Trots att den lades ned efter endast två månader har den sedan dess vunnit stor

popularitet och satts upp ett hundratal gånger i ett tiotal länder runtom i världen. I Sverige har den bland annat gått på Göteborgsoperan 2010 med åtföljande turné.

En amerikansk nypremiär av föreställningen är planerad till mars 2013, även denna gång off-Broadway, och ska regisseras av Jason Robert Brown själv.

3 Metod

3.1 Förarbete och planering

Då jag fattat beslutet att sätta upp en musikal, var nästa steg att välja verk. Eftersom begränsningarna gällande ekonomi, tid, lokaler och teknik var stora kunde omedelbart de till formatet största uppsättningarna ratas (i *The Phantom of the Opera* används bl.a. en enorm takkrona, flyttbar trappa och en gipselefant i naturlig storlek).

De styrande premisserna i sökandet efter lämplig föreställning var följande: Det skulle inte krävas många skådespelare/sångare eller en fullskalig orkester, det skulle inte krävas stor och utstuderad scenografi eller avancerad ljus- och ljudutrustning, samt att trots materiella väldigt begränsade ramar skulle den musikaliska och dramaturgiska kvalitén vara så hög som möjligt

The Last Five Years har i flera år hört till en av mina favoritmusikaler, på grund av musiken med det för sammanhanget mycket ovanliga instrumentariet, det vardagliga och realistiska temat, de välskrivna texterna och den berättartekniska utformningen. Den har länge legat och grott i bakhuvudet, och jag insåg ganska snabbt att den uppfyllde alla de krav som ställdes på den uppsättning jag nu skulle producera. Den var den första musikal som jag kom att tänka på, och det krävdes aldrig att jag tog andra föreställningar beaktande.

Valet av musikal var nu klart. Nästa steg blev att ta ställning till frågan om rättigheter. Regissörer och producenter med erfarenhet av liknande produktioner och under liknande förhållanden ombads att ge sin syn på saken. Då de rekommenderade att köpa rättigheter kontaktades det London-baserade produktionsbolag som äger rättigheterna till föreställningen. De informerade om att rättigheterna för *The Last Five Years* i Skandinavien fanns tillgängliga, och meddelade kostnaderna för dem. Efter en lång tids funderande, och många olika argument vägande för och emot varandra beslutades det slutligen att det inte var aktuellt att köpa

rättigheter till den här produktionen. Det skedde i direkt samband med den ideologiskt ställningstagande delen av projektet; är det möjligt att producera en musikal av konstnärlig kvalitet med minimala resurser? (se rubriken *Syfte* i bilaga 1).

Då jag bestämt mig för att inte köpa rättigheter uppstod ur det ett problem; att få tag i material (noter och libretto). Libretto var lätt att hitta. Bra noter visade sig vara betydligt svårare att få tag på. Efter en lång tids sökande fick jag genom ett internetforum tag i samtliga stämmor. Trots att det egentligen utan tvivel var korrekta noter (av samma typ som hade följt med köpet av rättigheter), lades mycket tid ned på att korrekturläsa varje instrumentstämma parallellt med genomlyssning av musiken för att kontrollera att allt stämde. Hade *The Last Five Years* varit en musikal med mycket talad dialog hade det tillkommit ytterligare problem med att få tillgång manus, utan att behöva köpa rättigheter. Men tack vare formatet på föreställningen var det efter att libretto och noter införskaffats väldigt lite text som saknades. Här kom ett nytt ställningstagande in i bilden; skulle det göras ansträngningen att försöka få tag i de saknade textpartierna, eller skulle det regisseras runt det? En kompromiss valdes, då somliga repliker finns att finna på inspelningar av musikalen (www.youtube.com) och andra inte är absolut nödvändiga för förståelse av handlingen eller för den dramaturgiska aspektens skull.

3.2 Strukturering och sammansättning

Vid den här tidpunkten var det dags att engagera skådespelare och musiker, samt att boka föreställningslokal. Mina förstahandsval av skådespelare, två personer som jag sett på scener och själv arbetat med tidigare, tackade ja. Vid det här laget var ännu ingen pianist kopplad till projektet, men för att inte låta det hindra instudering och repetition med skådespelarna lades det ned en del tid på att hitta funktionella, inspelade bakgrunder till samtliga sånger. Den största delen av repetitionerna med skådespelarna skulle senare visa sig genomföras till bakgrunder, vilket inte var planerat men trots allt fungerade bra.

Arbetet med att knyta lämpliga musiker till musikalen pågick under större delen av terminen, och var växelvis väldigt effektivt och trögt. Det ojämförligen största arbetet handlade om att hitta rätt pianist, vilket inte skedde förrän i mitten av november. Allt sceniskt regiarbete med skådespelarna hade då skett till bakgrunder, och skulle komma att fortsätta i stort sett

terminen ut, då musikerna i allmänhet och pianisten i synnerhet hade oerhört lite tid att disponera för repetitioner.

Ytterligare ett moment som upptog oproportionerligt mycket tid och energi under hela terminens första hälft var lokalfrågan. Vi skulle enbart hinna med en enda föreställning, och då ville jag att så många som möjligt skulle ha möjlighet att se den. Det enda alternativet som då fanns på KMH var Stora Salen. Att få tillgång till den lokalen för en konsert på initiativ av en enskild student visade sig vara svårare än jag trodde, i synnerhet om man hade begränsningar i fråga om datum och dessutom ville ha hjälp med ljus och ljud.

Repetitioner med samtliga inblandade skedde vid ett tillfälle innan jul, samt två kvällar i rad innan föreställning. Därutöver repeterade pianisten ensam tillsammans med skådespelarna två gånger i december. Det var allt. Fördelarna med det här arrangemanget var att risken minskade för att de inblandade skulle hinna ”glömma bort” mellan gångerna, eftersom de kom så tätt inpå varandra, och att musikerna skulle få mer tid att studera in sina respektive stämmor innan repetition. En repetition med enbart stråkmusikerna hade ägt rum i mitten av höstterminen, så de hade redan fått en bild av somliga svårigheter som behövde ägnas mer tid åt. Det fanns vid den här tidpunkten inget annat val än att försöka se positivt på händelsernas utveckling, och känna lugn i att de människor som nu var knutna till projektet var skickliga, hängivna och professionella och att den begränsade repetitionstiden därmed skulle vara mer än tillräcklig.

3.3 Konstnärligt arbete och kreativa processer

Den konstnärliga och kreativa sidan av arbetet startade i samma ögonblick som *The Last Five Years* var vald som material. Utmaningen låg aldrig i att skapa en vision av projektet, snarare att rationalisera all inspiration samt lyckas anpassa den in i de givna förutsättningarnas ramverk.

Jag har i arbetet med skådespelarna utgått ifrån två huvudteser:

- All nödvändig information finns i materialet (text och musik)
- Instinkt och impuls måste få verka fritt

Med den första punkten menar jag att såväl jag i egenskap av regissör som skådespelarna måste våga lita på materialets hållbarhet och att det inte ligger viktig information dold någon annanstans än i text och notbild. Att tolka är en sak, att gissa och konstruera något annat. Vågar man lita på att man innehar all väsentlig information som finns att utgå ifrån, då kan man också riskfritt arbeta med instinkt och impuls (se punkt två).

Innan vi började repetera sceniskt hade jag inte gjort särskilt många regimässiga val, bortsett från det som gällde de dramaturgiska ramarna för föreställningen. Bilden av den färdiga helheten hade jag klar för mig, men gällande framställningen av varje enskild sång hade jag endast vaga begrepp om hur jag ville ha det. Det var en medveten, men ändå riskfylld ingång, vilken jag aldrig hade valt om jag hade måst arbeta med mindre rutinerade och självgående personer än just dessa två. Jag ville att repetitionerna skulle vara ett jämlikt utbyte av tankar och åsikter kring materialet och karaktärerna, där ett resultat får växa fram i symbios med det utbytet. Det kändes viktigt, att inte skådespelarna skulle komma till repetitionerna och enbart gestalta den inre bild som jag själv hade, utan att vara med och forma den *tillsammans* med mig. Jag strävade efter att de skulle uppleva att vi arbetade med interpretation, där deras egna instinkter och impulser i förhållande till materialet får verka fritt och att min funktion i sammanhanget främst skulle vara att hjälpa dem vidare om de körde fast någonstans. Detta tillvägagångssätt är helt grundat i mina egna tankar och erfarenheter, det är alltså inte en arbetsmetod som jag läst mig till någonstans. Även jag skulle få arbeta instinktivt. Med det ska inte sägas att vi bara har provat olika saker hela tiden, att allt har varit föränderligt och ingenting har bestämts. Fasta scenerier och anvisningar finns det gott om i föreställningen, men jag har hela tiden försökt att sätta dem utifrån de impulser som skådespelarna redan hade. Min uppgift som regissör i det här projektet har sammanfattningsvis varit att vägleda, klargöra, renodla, väcka nya frågeställningar, betrygga och slutligen upprätthålla.

Det visade sig ganska snart efter att vi börjat repetera att jag, trots allt, hade en ganska klar bild av den detaljorienterade gestaltningen av varje sång. Jag var bara inte medveten om det tidigare. Nackdelen med att arbeta på det sättet jag beskrivit ovan är att man som konstnärlig ledare inte är helt säker på vad man vill ha, men väldigt säker på vad man inte vill ha. Och det

man vill ha blir man inte medveten om förrän man får se det, det går inte att beskriva i förväg. Plötsligt gör skådespelaren vissa saker, och då vet man bara att det är helt rätt. Svårigheten som då uppkommer blir att få skådespelaren i fråga att göra samma sak igen. Oftast är de inte medvetna om allt de gör i det här arbetssättet, just för att det baseras på instinkt och impuls. Saker händer ”naturligt”. Ska de sedan upprepa det händer det lätt att det känns påklistrat och ”onaturligt”. Dock skedde det inte alls många gånger under gestaltungsarbetet, skådespelarna hade tvärtom väldigt lätt att hitta tillbaka till det jag bad dem behålla. Jag tror att det dels beror på att de är skickliga i det de gör, dels att vi hela tiden utgått ifrån känsla och de impulser som föds ur känslöstämningen. Hittar man bara tillbaka till samma känsla och inte kväver impulser, så händer oftast samma sak upprepade gånger, med mindre variationer.

För vidare redogörelse för hur det konstnärliga regiarbetet har gått tillväga, se bilaga 2.

3.4 Att knyta ihop säcken

Den absolut mest påfrestande perioden under arbetet var de sista veckorna innan föreställning. Det uppstod en enorm stress inom mig som projektledare över att många saker (t.ex. allt som rörde tekniken) till stor del stod bortom min kontroll, och att det var väldigt svårt att bilda sig en uppfattning om kvaliteten på det vi arbetade med eftersom alla bitar inte föll på plats förrän i allra sista stund. Under hela höstterminen hade jag ägnat mig åt att, bildligt talat, plocka ihop massor av små enheter och lägga i en säck, men utan möjlighet att knyta ihop den förrän precis i slutet. Ju närmare föreställningsdag vi kom desto mer fylld blev säcken, och tillslut kändes det som att allting svämmade över. Något som hjälpte mig under den här perioden var tanken att så här hade förmodligen varenda regissör och producent i hela världen känt i slutfasen av konstnärliga projekt, i alla tider. Jag var också oerhört tacksam mot mig själv att jag hade valt att arbeta med en så pass förhållandevis liten föreställning.

Att vara beroende att andra människor för att få saker gjorda, och frustrationen det medförde, var något som jag framförallt mot slutet kämpade hårt med att hantera. Det i kombination med vetskapen att allting ändå till absolut största del enbart berodde på mig själv, gjorde att jag upplevde mig tappa greppet om helhetsbilden och de stora perspektiven. När allting plötsligt

måste ske omedelbart och samtidigt (att knyta ihop säcken) kan det vara svårt att lita på att man uträttar saker i rätt prioriteringsordning, och med siktet inställt åt samma håll hela tiden. Jag fick också uppleva hur betungande det kan vara att vara ensam ansvarig för allting, och svårigheten med att skilja på sak och person i arbetet med människor som man känner privat.

4 Resultat

I skrivande stund har föreställningen av *The Last Five Years* ännu inte gått upp på KMH; det sker om knappt två veckor. Anledningen är en kombination av de medverkandes tidsbrist (vilket resulterade i väldigt få möjliga föreställningsdatum under december – januari) och den höga efterfrågan på Stora Salen som konsert- och repetitionslokal.

En svårighet som uppstod, och som jag var oförberedd på, var att lyckas sammanföra skådespelarnas och musikernas olika arbetssätt och tempo vid repetitioner där samtliga medverkade. Egentligen borde det inte ha varit några problem; musiker är i regel vana vid få, korta och intensiva repetitioner nära inpå en konsert/föreställning, medan skådespelare arbetar under en längre period med texthantering, gestaltning, uttryck och scenerier, precis som vi har arbetet under mitt projekt. Åberg (2011) talar om de olika instuderings- och repetitionsmetoderna och jämför dem med varandra. Skillnaden ligger i att en musikal ställer högre krav på orkestern, framförallt i fråga om timing. Detta blir särskilt tydligt i en musikal som *The Last Five Years*, där det inte finns någon dirigent (varken i min eller i originaluppsättningen).

Det är oerhört svårt att utvärdera ett projekt och analysera resultatet när mål och syfte baseras på mjuka värden (se rubrik 1.2). Begrepp som ”bra”, ”dålig” och ”kvalitativ” förblir i det här sammanhanget subjektiva, och därmed är det utifrån syftet omöjligt att avgöra om det uppfyllts eller ej. (**Hänvisa till Syfte, vilka kvaliteter handlar det om?**) Att själva produktionen alls genomfördes var en del av syftet, men förutom det så kan jag inte säga om resultatet blev som förväntat eller inte. Huruvida resterande del av syftet har uppfyllts kommer jag inte kunna avgöra ens efter föreställningen, eftersom det som sagt grundar sig i subjektiva värderingar. Därmed måste jag tyvärr ge min handledare rätt i påståendet att slutresultatet inte på något sätt speglar framgången med projektet (såvida det inte mynnar ut i ingenting alls, dvs). Jag lutar mig tillbaka mot min kunskapsinhämtning och de erfarenheter jag bär med mig efter höstterminen, och får anse det vara tillräckligt.

5 Diskussion

På det stora hela har arbetet flutit på bra under terminen, men givetvis hade jag kunnat hantera vissa saker annorlunda. T.ex. var jag med facit i hand alldeles för dåligt insatt i hur rutinerna kring användandet av KMH:s konsertlokaler såg ut, något som gjorde att jag ett flertal gånger övervägde att flytta hela projektet från skolan och sätta upp föreställningen någon annanstans.

Jag borde också ha varit tydligare inför övriga medverkande med syftet med projektet, och att själva tanken bestod i att arbeta efter snäva ramar. Det hade nog besparat dem, och därmed mig, en del känslor av att föreställningen borde kunna bli ”bättre”.

Mina förväntningar bestod i att lyckas ”dra väldigt mycket kanin ur väldigt lite hatt” (Nachmanovitch, 1990), vilket har visat sig vara farliga förväntningar. För vad definierar egentligen ”mycket” kanin; är det kaninens storlek och volym, eller dess fysiska form, kvalitet på pälsen eller kanske rasen?

Ju längre in i projektdimman jag har arbetat mig, desto viktigare har det varit att minnas mitt ursprungliga syfte med projektet. Något som jag ganska sent i processen plötsligt upptäckte hade börjat mattas av, mycket p.g.a. min ständigt höga ambitionsnivå och osunda prestationsångest. Någonstans på vägen så hade jag omedvetet gått från att arbeta efter mina omgivande förutsättningar som ett undersökande arbete i fråga om resultatet, till att enbart uppleva begränsningarna som en stor belastning och ett hinder för vad jag verkligen ville åstadkomma. När jag insåg att detta hade hänt fick jag kämpa hårt resterande tid för att aktivt påminna mig om vad syftet med arbetet var, och inte dras med (ned) i prestationskravens hets. Detta var något jag inte hade förväntat mig, men som jag kanske borde ha insett med stor sannolikhet skulle kunna hända. Förmågan att tillämpa *bricolage* (Nachmanovitch, 1990, sid 88) och *resiliens* (se Maria Lundströms rapport) i mitt konstnärskap är något jag hädanefter alltid kommer att sträva efter, och det är nog det viktigaste jag tar med mig från detta projektarbete.

Referenser

Bonniers Musiklexikon (2003). Stockholm: Albert Bonnier.

Bordman, G. (2011) *American musical theatre; a chronicle*. New York: Oxford University Press.

Deer, J. (2008) *Acting in musical theatre; a comprehensive course*. Cornwall: TJ International.

Gänzl, K. (1997) *The Musical; a concise history*. Dexter: Thomson-Shore.

Lilliestam, L. (2009) *Musikliv: vad människor gör med musik – och musik med människor*. Göteborg: Ejeby.

Nachmanovitch, S. (1990) *Spela fritt; improvisation i liv och konst*. Göteborg: Ejeby.

Åberg, S. (2011) *Spegling; vana, minne och analogiskt tänkande*. Stockholm: Dialoger.

Hemsidor

www.jasonrobertbrown.com, 18/10 2012

www.goteborgsoperan.se, 18/10 2012

www.pianofiles.com, 29/8 2012

Muntliga källor

Brown, Jason Robert, seminarium och masterclass i samarbete med Musikalliansen, Stockholm december 2012.

Bilaga 1 - Synopsis

Sara Pucek Lry4

Självständigt arbete HT 2012

Att vara konstnärlig ledare för en musikalproduktion

Bakgrund

Ett av mina största intressen har sedan barndomen varit musikteater. Ända sedan jag i 10-årsåldern för första gången hörde inspelningen av den svenska uppsättningen av *Phantom of the Opera* har musikal varit det konstnärliga uttryck som jag känt mig mest dragen till, och hade i många år siktet inställt på att som vuxen kunna arbeta som professionell musikalartist. Tack vare skolgång i musikklasser under högstadiet och estetiskt program under gymnasiet fick jag möjlighet att utveckla mina kunskaper i den riktning jag önskade, parallellt med diverse kurser och ideellt arbete i olika produktioner. Senare genomgick jag tre års musikalartistutbildning. Lagom tills jag var klar med studierna hade jag genomgått en attitydförändring till musikteaterbranschen, mycket tack vare att jag genom utbildningen fått inblick i hur den ser ut i Sverige och vilka uppoffringar som krävs av dem som bestämt sig för att arbeta med det. Vid det här laget prioriterade jag annorlunda än vad jag tidigare gjort, och gjorde valet att inte längre satsa på en karriär som musikalartist. Strax efteråt påbörjade jag mina studier vid Kungliga Musikhögskolan.

Fakta

Musikalen har sitt ursprung i två till synes väldigt olika historiska scenmusikaliska företeelser; 1800-talets kabaréaktiga föreställningar i främst USA, där uttrycket ”musical comedy” myntades runt sekelskiftet 1900, samt de i förhållande till operan lättsamma operetterna som började få stort genomslag i Europa under sent 1800-tal (Gänzl, 1997). Den

första stora amerikanska musikalen enligt den form som vi är bekanta med var *Showboat* (*Teaterbåten*, 1927) med text av Oscar Hammerstein II och musik av Jerome Kern. Många hävdar att musikalen är Amerikas svar på operan, om nu de bägge bör eller ens kan jämföras (Orrey, 1972). Under första halvan av 1900 – talet stod i varje fall amerikanska upphovsmän bakom de största framgångarna bland musikaler, såsom *Oklahoma!* (Richard Rodgers och Oscar Hammerstein II, 1943), *Annie Get Your Gun* (Irving Berlin, 1946), *Kiss Me, Kate* (Cole Porter, 1948), *My Fair Lady* (Frederick Loewe och Alan Jay Lerner, 1956) och inte minst *West Side Story* (Leonard Bernstein och Stephen Sondheim, 1957) (Nordström, 2003). Denna amerikanska dominans stälptes helt på ända när Andrew Lloyd Webber (numera adlad till sir) tillsammans med Tim Rice 1968 premierade med sin första musikal *Joseph and the Amazing Technicolour Dreamcoat*, och året därpå med *Jesus Christ Superstar* som blev Lloyd Webbers stora genombrott. Under 1970- och 1980-talet kom de flesta stora musiksuccéerna från Europa (även om amerikanen Stephen Sondheim bedrev ett massivt och framgångsrikt musikalkomponerande på andra sidan Atlanten), mycket tack vare Lloyd Webbers stora produktionsarbete. Värt att nämna är även fransmännen Claude-Michel Schönberg, Alain Boublil och Herbert Kretzmer, som stod bakom en av tidernas största musikal; *Les Misérables* (1980), vilken för övrigt har världspremiär i julhelgen som Hollywoodproducerad långfilm. Under 1990 – talet och även de första åren av 2000 – talet började trenden återigen svänga mot väst, och idag har de flesta nya musikaler som sätts upp amerikanskt ursprung. En trend som gjort sig gällande på senare år är dock att det blir vanligare att producera ”gamla” föreställningar, snarare än att satsa på nya verk. Detta slår hårt mot nya upphovsmän som försöker slå sig fram i denna bransch av gigantiska och enormt påkostade produktioner, och leder även till att de mindre föreställningarna saknar spelrum, och därmed sällan får chans att visas (Gänzl, 1997).

Syfte

Syftet med projektet är att producera och konstnärligt projektleda en befintlig musikal av så hög konstnärlig kvalitet som möjligt med de medel som finns att tillgå inom ramen för kursen och på KMH.

Frågeställningar

Då jag är fast besluten att genomföra projektet inom KMH:s väggar, uppstår en del problematik som jag inte var förberedd på; såsom lokalfrågan och teknik. Normalt sett när man repeterar in en föreställning har man tillgång till det spelutrymme där den ska framföras. Det kommer inte jag ha. Om jag ens lyckas få tillgång till den enda lokal på KMH som är tänkbar (Stora Salen) så kommer vi sällan, om ens någonsin, kunna repetera där. Dessutom är den egentligen inte särskilt ändamålsenlig för den här typen av produktion.

De konkreta frågor som uppstår är:

- Hur ska jag välja musikal?
- Hur ska jag få tag i materialet?
- Hur ska jag kunna anpassa föreställningen efter de praktiska förutsättningar som råder (såsom scenutrymme?)
- Kan jag leda en musikalisk instudering?
- Har jag de verktyg och kunskaper som krävs för att kunna producera och regissera en musikal helt själv?
- Hur kan jag entusiasmera de medverkande till något som kanske är obekant för dem?

Metod

Mycket av arbetet ligger förstås i all förberedelse av praktisk natur som måste göras, såsom att hitta lämplig musikal för just mitt ändamål och de premisser jag jobbar utifrån (i första hand storleken och formatet på föreställningen, som måste vara begränsat), få tag i material, engagera skådespelare och musiker, planera repetitioner, boka lokal, dra upp riktlinjer för scenerier, regi och ljus, etc. När jag har hittat och bestämt musikal så kommer det krävas att jag gör en noggrann instudering av såväl partitur som texter, likaså sökande efter inspiration och referenser på hur den har gjorts tidigare och på andra platser.

Min plan är att i största möjliga mån försöka hitta medverkande som delvis är väldigt skickliga musiker och scenisk bevandrade sångare, men som jag även vet är lätta och trevliga att arbeta med, pålitliga och som tar eget ansvar. Jag kommer sträva efter att försöka hålla nere antalet repetitioner av praktiska skäl, och då krävs att de medverkande kan sköta mycket av instuderingen på egen hand.

Då jag har relativt stor erfarenhet av att driva och medverka i projekt av det här slaget, kommer den största utmaningen ligga i den konstnärliga utformningen av det, dvs musikalisk instudering och regi. Jag ämnar söka mig tillbaka till min mentala bank av tidigare upplevda musikalerna (jag har sett ett trettiotal i såväl Sverige som utomlands, samt medverkat i ett antal på olika nivåer), söka referensmaterial på nätet samt förhoppningsvis få någon form av handledning av regissörer inom musikteater som jag känner. Detta, i kombination med att penetrera materialet, bör ge mig de förutsättningar jag behöver för att kunna producera, iscensätta och regissera en musikal i mindre format.

Jag kommer att föra loggbok över allt arbete som bedrivs kring produktionen, och försöka jobba utefter min givna tidsplan. I slutet av kursen kommer jag jämföra det färdiga resultatet med anteckningarna för att på så vis förhoppningsvis kunna spåra orsaker till vad som har fungerat och inte fungerat och hur det stämmer in på mitt förväntade resultat.

Förväntade resultat

Jag förväntar mig att kunna genomföra det planerade arbetet och i slutet av terminen ha producerat en föreställning som gick planenligt och helt enligt mina förhoppningar. Jag anser att kvaliteten på slutprodukten (föreställningen) speglar hur vägen dit har sett ut, och eftersom det är jag som är ytterst ansvarig för alla delar i projektet så kommer föreställningen i sig bli en slags utvärdering av det förberedande arbetet. Jag förväntar mig att trots mina goda föresatser så kommer den praktiska sidan av arbetet periodvis inkräkta på den kreativa, och att jag kommer kontinuerligt få jobba aktivt med att balansera dem mot varandra. Jag förväntar mig att den mänskliga faktorn kommer att, som alltid, vara en problemskapare, men också det som kommer att tillföra arbetet mening och glädje.

Jag förväntar mig att gå ur arbetet vid terminens slut med vetskapen om att jag är många erfarenheter rikare som jag kommer att ha nytta av i mitt framtida yrkesliv, och ha utökat mitt nätverk av professionella och engagerade människor.

Referenser

Blom, Rune (1988). *Evita, Cats, Fantomen och de andra: en bok om den nya musikalen*. Stockholm, Sveriges Radio.

Nordström, Sixten (2003). *Stora operetter & musikaler*. Stockholm, Dialogos.

Gänzl, Kurt (1997). *The Musical; A Concise History*. Lawrence, Electra by Blue Heron Inc.

Järvefelt, Gunnar (1990). *Operaregi*. Stockholm, Bonnier Fakta.

Bilaga 2 – Tankar om regiarbete

Att arbeta med sjungen text

I talteater har skådespelarna förhållandevis stor frihet, beroende på regissör, att arbeta med texten i fråga om tempo, rytm, betoningar osv. I den teaterformen existerar texten någorlunda fri, och formas i första hand enbart av skådespelarens och regissörens val. I musikteater är texten förhöjd av musik, och hårt styrd utifrån hur den är noterad och den omgivande musiken arrangerad. Musikalartisten har inte lika stor möjlighet till egna val i arbetet med text, just för att de flesta beslut är redan fattade av kompositören. Till och med möjligheten att arbeta med olika klangfärger och lägen i rösten är begränsad, då upphovsmannen redan har bestämt i vilka omfång texten ska framföras samt vilken genre och stil det spelas i. Här ligger en av musikalartistens stora utmaningar; texten uttrycker vad som ska sägas, vad som ska berättas, musiken förstärker och förhöjer detta och sätter samtidigt en inramande stämning för scenen och karaktären. Alla information om vad det hela handlar om har man som åskådare egentligen redan fått tack vare dessa två faktorer. Att se en musikalartist ytterligare framhäva händelseförloppet genom att agera enbart på vad texten och musiken redan så uppenbart säger kan vara direkt plågsamt. För att inte tala om hur det nedvärderar publikens uppfattningsförmåga. Skådespelare inom musikteaterfacket måste hitta andra saker att spela på, för att inte riskera att betraktas enbart som gestaltare, likt en mimare som illustrerar intill en högläst saga. Man kan även vända på det och tänka sig att musikalartist torde vara världens enklaste skådespelaryrke, just för att all information redan finns på papper. Det borde egentligen bara vara att göra som det står, så är det klart. Det förutsätter dock att författare och kompositör har lyckats åstadkomma ett material som håller för att ”bara göras”, utan att det blir konstigt. Det finns många exempel på att det är möjligt, i synnerhet i de fall där en och samma person står bakom både text och musik. Jason Robert Brown är en person som lyckats med detta, Stephen Sondheim likaså. Trots att det är så oerhört viktigt inom konstarten, och trots att det bevisligen går att göra, finns det skrämmande många exempel på hur text och musik får verka alldeles oberoende av varandra. I de flesta fall yttrar det sig i att texten får stå

tillbaka för musiken, och i värsta fall bli fullständigt utan mening. Ta till exempel den sista sången i *Grease*: ”we go together, like ramalamadamramdingelidingdong, remember forever like shoobadoabidabidobapdidobido”. Men vad som är än värre än denna typ av språklig och musikalisk segregering är när en text uppenbart har försökts formpassas in i komponerad musik, där resultatet blir i bästa fall funktionellt i fråga om stavelser och melodilinje, men betoningarna blir direkt felaktiga och gör det nästan omöjligt för skådespelaren att frasera korrekt. Exempelvis höjdpunkten i sången ”Memory” från *Cats*, där textraderna lyder; ”touch me it’s so easy to leave me all alone with my memory of my days in the sun”. Det finns säkerligen många olika sätt att uttrycka den meningen. Melodilinjen tvingar dock fraseringen till att bli följande (här påvisat genom skiljetecken i brist på notbild): Touch me. It’s so easy to leave me. All alone with my memory. Of my days in the sun”. Det här är enligt mig ett av de mest plågsamt uppenbara exemplen på hur fatalt misslyckat det kan bli i musikal när inte text och musik samverkar in i dess minsta beståndsdelar. Ordföljden visar tydligt att orden ”...leave me all alone...” bör läsas som en sammanhängande mening. Kompositören har dock valt att frasera på ett sätt att man uppfattar en tydlig punkt, mitt i meningen. Alternativt (vilket i just det här fallet är det troligaste) så fanns redan musiken färdigkomponerad, och textförfattaren tog inte tillräckligt stor hänsyn till melodin när han skrev texten.

I arbetet med att gestalta en musikalsång tvingas skådespelaren hela tiden balansera mellan att ta hänsyn till upphovsmannens tanke och mening och att hitta sin egen tanke och mening (häri ligger en av skillnaderna från opera, där sångaren aldrig tar sig några egna friheter utanför notbilden) . I exempel som de ovanstående tvingas man kanske acceptera att det skrivna inte alltid är spelbart enbart i sig, utan kräver mer tolkning och personlig interpretation. Andra gånger, som exempelvis i *The Last Five Years*, så är text och musik så uppenbart nära samverkande, att musikalartisten snarare bör iaktta stor försiktighet innan hen gör några förändringar. Jason Robert Brown hävdar själv att i stort sett all information som krävs för att kunna framföra hans sånger ”korrekt” finns i notbild och text (Jason Robert Brown, 2012). Svårigheten skulle i sådana fall vara att läsa av och tolka informationen ändamålsenligt. Vid de tillfällen i arbetsprocessen då det har uppstått frågetecken eller tvekan kring vad texten egentligen säger, vad karaktären menar och känner, har jag konsekvent återvänt till det rent musikaliska för att få vägledning. Ingenting är slumpmässigt, varenda detalj är meningsfull och fyller en funktion i sammanhanget, och musiken talar som sagt till oss på samma sätt som orden gör. ”Vad säger musiken här?” är en fråga som ställts många gånger under arbetets

gång, och något som lösgjort situationer där det sceniska arbetet kanske har stagnerat. JRB menar också att musiken skall fungera som ett soundtrack till karaktärens stämningläge och tankegångar, och samtidigt en sorts omedvetet undermedvetenhet som föder nya tankar och känslor hos karaktären och på det sättet driver handlingen framåt. Han summerar det på följande sätt:

”Never be ahead of the music, always let the music be ahead of you”

(Jason Robert Brown, 2012)

Det kan verka enkelt på gränsen till simpelt och självklart, men meningen sammanfattar hela principen om hur musiken inom musikal alltid bör vara den huvudsakliga dramaturgin varpå allting annat vilar. Musikalartistens och regissörens viktigaste uppgift blir då att på bästa sätt ta tillvara den insikten och förvalta den under gestaltningsarbetet.