

Kurs: **DA1005 Självständigt arbete 30hp**

2014

Konstnärlig Masterexamen i komposition 120hp

Institutionen för komposition, dirigering och musikteori

Handledare: Kent Olofsson

Joel Engström

Musikdramatiska möten

Tankar kring arbetet med kammaroperan

Mayday Payday

Skriftlig reflektion inom självständigt, konstnärligt arbete

Innehållsförteckning

| | |
|--|-----------|
| Förord | 2 |
| Synopsis | 3 |
| Varför | 6 |
| Hur stark är "ensam"? | 6 |
| Musikdramatiska möjligheter | 7 |
| Alternativa vägar | 8 |
| Val av ämnet | 9 |
| Mina tankar | 9 |
| I samarbete med Hanna Borglund | 10 |
| Kristi sista frestelse | 12 |
| But if not | 13 |
| Hur | 15 |
| Generell tidslinje | 15 |
| Musikaliska förlagor | 16 |
| Ett klangrum i rörelse | 17 |
| Förhållande mellan musik och text | 21 |
| Röstbehandling | 22 |
| Instrumentation | 22 |
| Scenografi, kostym och ljus | 25 |
| Regi | 26 |
| Motiven | 27 |
| Den fjärde väggen | 27 |
| Slutord | 29 |
| Bilagor | 31 |
| Engström: Mayday Payday | |
| -Videoinspelning från föreställning på Folkoperan den 26 april på cd-skiva | |
| -Partitur (pdf) | |
| -Libretto (pdf) | |
| Engström: But if not (pdf och ljudfil) | |
| Engström: Metric Dance (pdf och ljudfil) | |
| Referenser | 31 |

Förord

I have decided that the question "Is it music?" is the wrong question to ask. The more important question to me is "Is it interesting?" and I follow this question in my work. I allow my creativity to push me in directions that are simply interesting to me, not worrying about the likeness of the result to some notion or paradigm of what music composition is supposed to be.¹

Detta citat är hämtat från en kort föreläsning given av tonsättaren Mark Appelbaum där han som inledning ställer frågan till publiken, "vad är musik". Jag tycker att hans poäng är viktig och jag vill plantera denna tanke som en slags bakgrundsfärg för min text och mina tankar om opera.

Ordet *opera* kommer från pluralformen av latinets *opus* som betyder "verk" eller "arbete". Om vi ser till endast ordet så indikerar det egentligen ingenting om innehållet som sådant. Men efter flera århundraden har begreppet kommit att bli fast vedertaget för att beskriva en genre och en viss typ av scenmusikalisk berättarteknik. Det kan onekligen sätta vissa ramar för vad en opera kan vara eller inte vara för att anses få bli kallad sådan. Men när det gäller nya konstverk anser jag att vår uppgift som publik inte är att kategorisera eller bedöma utifrån efterkonstruerade kriterier utan endast att vara lyhörda för vad som är intressant. Jag är egentligen inte intresserad av att skriva *opera* i meningen att försöka återskapa ett visst idiom även om studier av dess repertoar och historia kan ge mig djupare insikt om det jag gör. Jag är intresserad av *verket* och det som sker i dess fortlöpande utformning.

Denna text är en reflektion och återblick på mitt examensprojekt på masterutbildningen i komposition vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm. Resultatet av projektet var kammaroperan *Mayday Payday* för 2 röster och 9 musiker med en duration på ca 35 minuter. Min huvudsakliga handledare under masterutbildningen har varit Karin Rehnqvist som är professor i komposition vid KMH. Övriga handledare har varit Christofer Elgh, Johan Hammerth och B Tommy Andersson, alla lärare på institutionen

¹ Mark Appelbaum: "The mad scientist of music." TedxStanford 2012
http://www.ted.com/talks/mark_applebaum_the_mad_scientist_of_music#t-940925

för komposition, dirigering och musikteori samt Kerstin Perski – pjäsförfattare, librettist och musikdramatiker som jobbat med flera tonsättare, bl.a. Hans Gefors och Karin Rehnqvist. Verket framfördes vid två föreställningar på Folkoperan i Stockholm den 26 april och var en del av Stockholm Stads Kulturnatt samt KMHS festival ”ljudO ljud 2014”. Regi gjordes av Linda Mallik och på scenen sjöng Frida Josefin Österberg och Thomas Sepp. Dirigent var Emil Eliasson och scenografi och kostym gjordes av SaraLo Serra. Mask gjordes av Amelia Cazorla och repetitör var Amanda Elvin.

Synopsis



Frida Josefin Österberg som Isa. Foto: Alexander Ekroth-Baginski

Librettot, som är skrivet av Hanna Borglund, utspelar sig i en semi-post-apokalyptisk värld. Likt syndafloden har landet drabbats av en ohejdad översvämning och vattnet tycks sippra upp ur marken såväl som falla oupphörligt från skyarna. Klasskillnader i samhället har gjort att de rika, som alla bor i den stora staden, har skyddat sig med en enorm dammkonstruktion runt staden för att hindra vattenmassorna. Dock har ingen hänsyn tagits till de människor som bor utanför stadsgränsen vars hem nu sakta försvinner under vattenytan. Det snart hemlösa folket mobiliserar sig i proteströrelsen ”Mayday Payday” och börjar en fredlig men massiv kampanj för att bli insläppta i

staden och för att hitta gemensamma lösningar på katastrofen. De möter dock militant motstånd från regimen i staden som hoppas på att tysta ned dem och att de ska falla bort i glömska. När demonstranterna märker att deras kamp inte leder till någonting och de inser sin totala maktlöshet börjar de ge sig av en efter en om de inte redan blivit bortförda av polisstyrkorna. Till slut är det bara en liten grupp kvar, ledda av det unga kärleksparet Isa (mezzosopran) och Simon (baryton). De för ett ledarskap baserat på läror av frihetskämpar som Gandhi och Martin Luther King och citerar friskt från deras uttalanden. De slår nu läger vid foten av dammen.

Här börjar verket och vi får först möta Isa och Simon i en kortfattad prolog där Isa sjunger om en dröm om ett gyllene land med evig tillväxt men som krossades av en damm som skiljde folket åt och en flod som steg och sipprade ur marken. Sedan tar dramat fart med att deras sista följare, på scenen illustrerad av orkestern, blir bortförda av polisen under dramatiska omständigheter lämnandes Isa och Simon kvar som de enda två som nu återstår av kampen för en rättvis värld. Dramat cirkulerar sedan kring att även Simon, som fram till nu stått vid Isas trogna högra sida, börjar tvivla och de två för en ideologisk och filosofisk kamp kring vilken väg som är den rätta för att förändra världen. Simon börjar antyda att det krävs mer radikala medel för att få folk att lyssna men Isa vägrar. Hon menar i princip att genom att ta till hårdare verktyg så har de inte längre någonting att säga. Att möta våld med våld tjänar ingenting till för ingenting har egentligen då förändrats hos människan. I Simons uppgivenhet försöker Isa trösta honom och påminner honom om drömmen de delar. Det är en dröm om ett tryggt hem med gardiner i fönstret, tavlor på väggarna och doft av potatisgratäng. De kliver in i denna dröm och hela stämningen på scenen förändras till ett varmt gult ljus mot det förut kalla, blåa. Simon låter sig ryckas med i denna dröm men endast för en stund. Verkligheten hinner ikapp honom och illusionen spricker. Han bestämmer sig nu för att ta saken i egna händer och tänker se till att deras dröm blir verklighet men på sitt eget sätt. Han lämnar Isa ensam på scenen utan att säga vad han tänker göra.

Isa försöker fortsätta sin mission på egen hand och vänder sig nu till publiken, d v s oss rika i staden på den säkra sidan av dammen. Hon tilltalar oss med vänlig och nyfiken ton och kliver t o m ned från dammen och ut bland stolarna. Hon delar ut blommor och frågar vad vi drömmer om, försöker få oss att inse att vi är likadana och står på samma

sida. Hon blir dock avbruten av att Simon kommer in tillbaka på scenen och fifflar med någonting i en ryggsäck, med ryggen vänd mot publiken. Han verkar nu mer beslutsam än tidigare och Isa blir orolig. Hon kravlar sig tillbaka upp på scenen och konfronterar Simon. Ju mer hon förstår vad Simon är på väg att göra desto mer desperat och uppeldad blir hon. Simon visar nu väskan för oss dock med innehållet fortfarande okänt, och ger henne en utläggning om det handlar om att rädda deras liv nu, deras dröm om ett eget hem. Han ber henne att glömma de stora orden av Gandhi och Jesus och se verkligheten som den är. Isa förstår nu att hon förlorat Simon och att han svikit deras kamp. Hon anklagar honom för att vara en feg svikare vilket gör henne mycket ont eftersom hon älskar honom och är rädd att hon inte klarar kampen utan hans stöd. Men hennes vädjande kan inte rucka Simons beslutsamhet. Han placerar ryggsäcken mitt på scenen framför publiken och sjunger en kort aria om hämnd. Isa frågar honom om han älskar henne. Hon frågar även om han skulle älska henne om hon gjorde honom illa. Därpå försöker hon med våld ta väskan ifrån honom men lyckas inte. Hon börjar skrika till oss i publiken att springa för våra liv och avslöjar att väskan innehåller en bomb. I och med nämnandet av ordet *bomb* triggas larmet och vakterna öppnar eld mot dem. Simon blir träffad och dör sedan i Isas famn varpå vattennivån slutligen dränker orkestern och deras byar i bakgrunden, ljuset släcks och verket slutar med abrupt tystnad.

Varför

Att skriva och producera kammaropera innebär ett stort åtagande på både konstnärliga, praktiska och ekonomiska plan men samtidigt stora möjligheter för ett rikt konstnärligt uttryck. Det har varit en mycket händelserik process från de första tankarna jag formulerat till vårt slutgiltiga resultat på Folkoperan. Även om utvecklingen av story och gestaltning ibland tagit mycket oväntade vändningar så känner jag att kärnan av det som var min utgångspunkt bevarats väl.



Thomas Sepp som Simon. Foto: Alexander Ekroth-Bagisnki

Hur stark är "ensam"?

Mayday Payday är mitt andra musikdramatiska verk under min utbildning vid KMH. Det första verket hette *Det positiva bruset* och tog upp debatten kring arbetslöshet och fas-3 politiken. Librettot skrevs av Hanna Borglund och regi gjordes av Linda Mallik. Senare under samma år jobbade jag åter med Linda Mallik i en nyskriven teaterproduktion, *Olycksfågeln's dotter*, med manus av Rebecka Cardoso på Teater Halland.

När jag i maj 2013 började fundera på mitt examensarbete och tankarna väcktes om att skriva kammaropera så var det inte i första hand p g a att formatet i sig kändes rätt eller att jag hade ett konkret uppslag, utan den största drivkraften till idén med *Mayday Payday* var att få jobba med Hanna och Linda igen, liksom sångarna Frida Josefin

Österberg och Thomas Sepp. För mig var det tydligt att den viktigaste ingrediensen till ett lyckat konstverk är goda samarbetspartners. Jag ser inte mig själv, varken nu eller då, som utpräglad opera-tonsättare och hade inget konkret uppslag för ett drama men chansen att få ge näring till de konstnärliga samarbeten som planterats oss emellan i tidigare projekt och ge dem möjlighet att växa kändes stor och lockade starkt. Dessutom kände jag en stark tilltro till dessa personer och deras konstnärliga förmågor vilket gav mig mycket mod och kraft genom produktionens gång.

Den största upplevelsen jag tog med mig från vårt första samarbete var den sprudlande kreativitet som uppstod när en stor produktionsgrupp, varje medlem med sitt eget specialområde, samlas för att gemensamt söka ett uttryck och berätta en story. Att vara tonsättare innebär annars ofta ett mycket långt isolerat arbete och en kortfattad och intensiv realiseringsperiod med en ensemble, ett samarbete som tenderar att bli mer operonligt desto större orkestern är. Det jag upplevde i opera var att själva realiseringen efter den isolerade kompositionsprocessen var en mycket längre resa och även en där jag själv kände mig mer engagerad än någonsin. Jag kände ödmjukhet och lättnad inför tanken att det inte i första hand är musiken, d v s mina egna kreativa prestationer som står i centrum utan att vi alla är en bidragande i vår gemensamma framställning av verket. Vi når även ett resultat som hade varit otänkbart om det endast funnits en ensam upphovsperson. Vi kompletterar varandra med våra olika vinklingar och expertis.

Musikdramatiska möjligheter

Mina tidigare kompositioner har alla varit konsertanta stycken för både små och stora konstellationer. Även om min upptäckt av opera har varit mycket betydande för mig och intresserar mig stort så känner jag inget behov av att göra avkall på konsertmusiken. De konkurrerar för mig inte konstnärligt med varandra och jag känner att jag kan uttrycka mig inom bägge områden. Men musiken kan ta väldigt olika former och jag upplever att jag har ett annat tankesätt och en annan arbetsrutin för de två olika slagen. Det känns inspirerande att ha tillgång till två olika kanaler där musiken förblir mitt språk men där jag har möjlighet att uttrycka både musikaliska och utommusikaliska tankar av t ex existentiell eller politisk natur. Dessa tankar ser jag som en del av mitt konstnärskap

jämsides musiken i sig och genom opera upplever jag en mer konkret koppling mellan mitt konstnärliga arbete och verkligheten vi lever i.

Alternativa vägar

Det finns såklart även andra former av musikdramatik än opera som t.ex. hörspel, musikal eller programmusik. Man kan spekulera i vad som hade hänt med verket om jag valt att gestalta *Mayday Payday* i någon av dessa. Ett *hörspel*, eller ljudteater om man så vill, skulle per definition inte innefatta några visuella element. Genom att koncentrera kommunikationen till *ett* sinnesintryck kan det dynamiska omfånget inom det mediet expanderas eftersom mottagaren kan rikta all sin uppmärksamhet till det och därav uppfatta mindre nyanseringar i struktur och karaktär. *Musikal* erbjuder både auditiva och visuella upplevelser där det visuella ofta gränsar till spektakulärt. Den skarpa strukturering av sångnummer som börjar och slutar vid en viss tidpunkt kan ge tydlighet och pregnans men kan även riskera att rubba ett dramatiskt tidsflöde. Den totala motsatsen till just denna aspekt av musikal kan tänkas vara ett konsertant stycke med en lång, stadig och linjär process, t ex minimalistiska stycken som *In C* av Terry Riley. För konsertmusik kan ju naturligtvis också beskrivas innehålla ett drama även om den inte förtäljer en konkret historia. Någonstans mitt i mellan dessa två ytterligheter kan vi hitta *programmusiken*. Med programmusik menar jag här alltså den traditionella definitionen av att i symfoniska verk gestalta en utomstående berättelse genom starka karaktärsskiftningar och/eller tillhörande textavsnitt. Programmusik, när den spelas live, kan delvis erbjuda visuella intryck men kanske inte nödvändigtvis som verktyg för själva historieberättandet. Det eventuella textmaterialet styr över till vilken grad storn är definierad eller överläts till åhöraren att skapa. Programmusik kan på så sätt beskrivas som inbjudande för åhöraren att själv delta i berättandet av storn. För att kunna berätta en historia med enbart ljud och försäkra sig om en viss grad av konkretisering krävs dock en gemensam språkgrund i form av välkända musikkarakterer med mer eller mindre självklara konnotationer. Om dessa blir för starka finns risken att det övergår i komik eller pastisch, men samtidigt kan det vara effektiva verktyg om man medvetet vill uppnå just detta.

Någonting som jag tycker saknas i alla dessa former men som jag kan uppleva i opera är den stora bredd av uttryck som i *symbios* berättar varsin del av samma historia. Jag ser

det som att musik, text, regi, scenografi, mask och skådespeleri hjälper oss att betrakta verket ur olika perspektiv. Likt olika filter genom vilka det centrala uppslaget passerar för att skapa just de byggklossar som krävs för att färdigställa verket och framställa ett drama.

Val av ämnet

Mina tankar

När jag sökte efter ett tänkbart uppslag för operan, för det var verkligen ett sökande i brist på en klar utgångspunkt, föll jag tillbaka på tankar om mig själv och min uppväxt. Jag är uppvuxen i ett kristet hem i Torsby i norra Värmland. Min pappa har varit pastor i Missionskyrkan (numera Equmenia) i över 20 år och även min morfar och morfars far var predikare. Jag växte upp i en värld där gudsgestalten och berättelserna från bibeln var en självklar del av verkligheten men dock aldrig något som var aktivt påtvingat. Jag vill minnas att jag redan från början var inne i en liberal kristendom och förstod de kristna värderingarna snarare som det mest sunda och medmänskliga sättet att leva utan någon stark kausal koppling till metafysiska koncept som himmel och helvete. Jag minns t.ex. att jag runt 4 års ålder trodde att polisen (snarare än djävulen) skulle ta mig om jag svor för mycket.

Jag deltog i mycket av kyrkans verksamheter som t.ex. scouterna och blåsorkestern och åkte på många ungdomsläger med kristna förtecken. Men paradoxalt nog så talade vi väldigt sällan om tro i hemmet. Det kändes ofta som om det vardagliga församlingslivet och de sociala trygghetsrutinerna stod i vägen för det andliga samtalet. Det andliga samtalet är ofta utmanande och kan kännas otryggt. Kanske fanns en grundläggande konflikträdsla varpå man undvek att uttrycka sina egna åsikter om ett så personligt ämne?²

² Med detta vill jag inte säga att det endast genom diskussion och intellektuella reflektioner kan uppstå andliga möten mellan människor. Att dela sin tro med andra kan ta många olika uttryck utöver det verbala och är olika för alla människor. Jag talar endast för mig själv och försöker härleda min egen förvirring och osäkerhet jag idag kan känna.

Sedan vuxen ålder har jag mer och mer börjat ifrågasätta både min egen kristna tro och hur den miljö jag växt upp i påverkat den och mig. Jag går tidvis från att vara liberal kristen till agnostiker men framför allt känner jag att jag inte ägnat denna fråga nog uppmärksamhet i mitt liv. Det handlar om frågan om tro. Vad tror jag på? Varför tror jag? Är det viktigt med tro? Är det viktigt vad andra tror? Detta blev min ingång till arbetet med *Mayday Payday*. Jag ville gestalta tro och tvivel genom att presentera en personlig bild av vad tro skulle kunna innebära idag och samtidigt ställa en öppen fråga till publiken om vad de själva tror på.

Min förhoppning var att väcka tankar om tro och andlig medvetenhet. Jag upplever att det debattklimat som råder idag kan vara mycket aggressivt och nedtryckande inte minst i frågor om tro, och framför allt religion. Jag tror att vi därigenom tenderar att kväva en mycket viktig del av vad det innebär att vara människa. För mig är det viktigt att inte låta våra åsikter om religion och doktrin, vare sig de är grundade i sanning eller fördomar, stå i vägen för våra tankar om tro och andlighet. Jag ser alltså religion och tro som skilda ting, det ena skapat av människan i hennes strävan efter förståelse av det andra, det ogripbara och transcendentala. Och genom att gestalta tro på scen, som en del av mitt eget sökande efter vad jag personligen tror på, vill jag försöka lätta på det tabu vi kan känna när vi önskar uttrycka oss om tro.

I samarbete med Hanna Borglund

Jag tog dessa tankar till Hanna Borglund, nyexaminerad dramatiker från Stockholms Dramatiska Högskola, tillsammans med en förfrågan om hon skulle vara intresserad av att skriva ett libretto innehållande några av dessa frågeställningar. Efter gemensamt arbete landade vi i den kristna kärleksideologin och valde att konfrontera den med rationalismen.

Kärleksbudskapet inom kristendomen är såklart mångfasetterat och tolkningsbart men den aspekt jag syftar på när jag hädanefter använder begreppet är den gränsöverskridande kärleken. En kärlek som är villkorslös och fundamental och som innesluter alla människor. En kärlek som inte delar upp oss till *vi* och *dem*, som strävar efter att människan ska förändras och övervinna sina tillkortakommanden. I konflikten med rationalism, d v s att endast se till empiriska och vetenskapliga fakta och utifrån det

dra logiska slutsatser, riskerar denna kärlek att kvävas och drömmarna om en förändrad människa blir tabubelagda.

Det som händer i vårt drama i samband med denna konflikt, och som Hanna format på ett starkt sätt, är att rationalismens obarmhärtiga orubblighet visar sig. Karaktären Isa som kämpar för kärleksbudskapet talar för döva öron. All hennes strävan verkar inte leda till någonting. Ingen reagerar mer än att försöka få tyst på henne genom våld, och hennes önskan anses vara orealistisk. Frågan ställs då hur mycket hon är beredd att offra för att fortsätta sin kamp trots att allting pekar på att hennes mål är ouppnåeligt. Till hennes käresta, Simon, den trofaste, lämnar henne och säger till henne att hon har fel. Det är den sista personen Isa förväntar sig ska ge upp. Men Isa väljer att fortsätta och offerar Simon, som hon älskar, för kärlekens skull. Dramat slutar dock ouplöst och vi får egentligen aldrig veta vem av dem som hade rätt. Vi får aldrig se om Isas kamp till slut lönar sig och för mig är detta en signifikant poäng eftersom det hänvisar till en populär tolkning av vår verklighet som jag själv stöder: Vi kommer förmodligen aldrig få veta svaret på de stora frågorna om Gud och andlighet eller om människan faktiskt kan överkomma sina onda brister. Vi bör inte heller förvänta oss någon kortsiktig belöning eller upplösning i frågor som går långt djupare än att kunna besvaras med ett rakt och enkelt svar. Genom det öppna slutet så lämnas även frågeställningen i dramat över till publiken som ett möjligt incitament för diskussion.

Vi väljer att inte föreslå någon objektiv sanning därför att vi vill lyfta fram riktningen och inte målet. Jag påstår att den objektiva sanningen i varje situation aldrig kan ha någon påverkan på vårt agerande om vi inte samtidigt har tro. Om jag t.ex. inte tror på mina ögon som säger mig att en bil kommer mot mig så kommer jag inte känna behovet av att flytta mig ur vägen. Därför spelar den objektiva sanningen ingen roll i våra beslut eftersom det är vår tro som till slut styr våra aktioner. Vår tro, eller vår verklighetsuppfattning är alltså vad som formar oss, och om vi vill kämpa för att förändra någonting så måste vår tro vara så pass stark att vi upplever en verklighet där förändring faktisk är möjlig.

Kristi sista frestelse

1988 var det premiär för Martin Scorseses filmatisering av de kontroversiella boken ”Kristi sista frestelse” (Last temptation of Christ) från 1953 skriven av Nikos Kazantzakis. Den porträtterar Jesus i en kamp mot olika frestelser som rädsla, tvivel, depression, motvillighet och lust. Berättelsen ger en mycket annorlunda bild av Jesus och sätter figuren Messias i ett nytt perspektiv. Filmen innehåller även en tydlig klausul att den inte följer eller är baserad på de bibliska berättelserna om Jesus utan på Kazantzakis roman. Trots det skapade den stora protester hos många kristna, mycket p.g.a. att Jesus gestaltades delta i sexuella aktiviteter. Men på en djupare nivå handlade det om att Jesus beskrevs att *inte* vara utan synd, vilket han också säger om sig själv i filmen.³ Jag tror att Kazantzakis vill säga att historien om Jesus inte handlar om en speciell figur som levde för 2000 år sedan utan om oss alla, hela mänskligheten. I denna Jesus kan vi kanske känna igen oss själva i vårt egna eventuella sökande efter Gud eller mening med livet. Det kan tjäna som tröst och inspiration i en längtan efter att bli hel som människa.

Den före detta ärkebiskopen, K G Hammar skriver i sin bok *Ecce homo*⁴ om sin bild av Jesus och att det gudomliga i Jesus låg i det att han var en *hel* människa, utan brister och fylld av helig kärlek. När vi ser på Jesus kan vi använda den *hela* människan som förebild och mål för vår strävan. Men är det möjligt? Kan vi någonsin förändra oss som människor och bli *hela*? Jag tror att det är precis detta som kan vara innebörden av att vara troende. Att våga tro att det faktiskt är möjligt, därför att det en gång gjorts. Att Jesus som föddes som människa, faktiskt var *hel* och fylld av den gudomliga kärleken.

I förproduktionen av *Mayday Payday* pratade vi länge om en speciell scen ur Martin Scorseses filmatisering som kom att lägga grunden för vår frågeställning. Det är en dialog mellan Jesus och Judas där Judas försöker övertyga Jesus om att starta det uppror mot romarriket som alla väntar på. Han ber Jesus att plocka upp yxan och leda folket. Men Jesus svarar att vore han en yxa så skulle han hugga, men han är ett hjärta och det

³ Jesus säger i filmen bl.a. att ”Lucifer bor inom mig” vilket går emot den fundamentala synen i kristendomen att Jesus var det oblemfläckade lammet som offrades i vårt ställe så vi kunde gå fria

⁴ K G Hammar: *Ecce Homo* (2000 Arcus förlag)

enda han kan göra är att älska. Judas menar att Jesus försöker bygga ett hus från taket och nedåt; *för att själen ska kunna befrias måste kroppen först vara fri från förtryck*. Jesus argumenterar precis tvärtom; *det är själen som utgör husgrunden. Om inte den är fri kan vi inte uppnå någonting*. I andra ord kan man säga att Judas vill skära bort de ruttna grenarna i samhället medan Jesus menar att rötan kommer inifrån oss alla och kommer att växa ut igen om vi inte först renar vårt inre.

But if not...

Gud som subjekt eller objekt? I mitt eget liv är jag subjekt. I meningen ”jag tror på Gud” är Gud objekt (grammatiskt). Men i en verklig relation är båda subjekt och båda kan acceptera att den andre är subjekt.⁵

Den amerikanska pastorn och frihetskämpen, Martin Luther King höll 1967 en predikan vid Ebenezer Baptist Church i Atlanta med titeln ”But if not”. En ljudupptagning av denna predikan går att hitta via internet.⁶ Titeln kommer från en berättelse i Daniels bok i Bibeln om de tre Israeliterna Schadrach, Meshach och Abed-nego som är fångar hos den Babyloniska kungen Nebuchadnezzar. Nebuchadnezzar kräver att de avsäger sig sin hebreiska gud och istället dyrkar en guldstaty han låtit göra. De tre männen vägrar och säger att även om den gud som de tror på inte existerar så kommer de aldrig buga inför ondska. Även om den gud som de följer inte kommer att belöna dem för att göra det rätta så kommer de ändå att göra det rätta.

Martin Luther King förklarar i predikan att meningen med denna berättelse ligger i hur vi bör se relationen mellan Gud och Människa. Det är ett kärleksförhållande som inte är baserat på antaganden, tjänster och gentjänster. Det är inte en relation där vi skall förvänta oss belöning eller där vissheten om ett himmelrike är den motivation som styr våra handlingar. Dr. King menar att likt en nära vänskapsrelation eller i ett äktenskap så måste relationen mellan Gud och Människa vara grundad på ordet ”fastän”. *Fastän* saker går fel och olycka drabbar mitt liv sätter jag fortfarande min tilltro till Gud. Och kanske ännu viktigare, inte -gud- som ikon och gestalt utan GUD som idé, riktlinje och

⁵ K G Hammar: *Samtal om Gud*. 1997 Arcus förlag.

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=pOjpaIO2seY>

princip.⁷ De tre männen höll alltså fast vid sin tro på att rätt fortfarande är rätt och att i rätten bor GUD. Dr King säger mot slutsatsen av sin predikan att

...om du handlar rätt endast för att komma till himmelen så gör du inte rätt. Du måste göra rätt därför att det är *rätt* att göra rätt. Du måste älska därför att det är *älskvärt* att älska.⁸

För mig är detta kärnan av karaktären Isa när de bägge står ovanpå dammen och har hela världen emot sig. Ingen förutom hon vågar längre tro på att det de kämpar för faktiskt är möjligt. Hon är dock inte en arrogant martyr som inte har någonting att förlora för hon uttrycker också rädsla och sorg när hon faktiskt förlorar Simon. Men hon står fast i sina principer därför att hon, likt Martin Luther King, har en dröm; en dröm om att människor en dag faktiskt ska se varandra och att hatet skall försvinna. Hon drömmer om ett hem med gardiner och potatisgratäng.



Frida Josefin Österberg. Foto: Alexander Ekroth-Baginski

⁷ K G Hammar presenterar i sin bok *Samtal om gud* (1997, Arcus förlag) två aspekter av de tre bokstäverna G U D. Skrivna med versaler, GUD, syftar han till det faktiska mysteriet, den ogripbara entitet och kraft som kan visa sig genom våra andliga erfarenheter och som är det vi egentligen söker och talar om. Skrivna med små bokstäver, -gud-, syftar han till den ikonografi och igenkänningsbara avbildning som existerar och som människan skapat för att kunna prata om GUD. För om GUD kunde rymmas inom människans begreppsramar vore hen inte särskilt märkvärdig eller ens möjlig att överordnas människan. Mysteriet GUD kvarstår men människan behöver -gud- i sin strävan att förstå och de två bör, enligt KG Hammar, inte förväxlas. Han har själv sagt i en intervju att ”-gud- är den mest innehållsrika metafor som människan någonsin kommit på”.

⁸ M L King: *But if not*, predikan vid Ebenezer Baptist church i Atlanta 1967. <http://www.youtube.com/watch?v=pOjpaIO2seY> (2014)

Hur

När några kritiker kallade detta synsätt för nedvärderande av texternas sanningsanspråk blev min vän, poeten, upprörd. Hon skrev poesi så hon, inte för att säga något som var mindre sant än det som uttrycktes på redogörande prosa. Hon skrev poesi för att säga något som var mera sant, som kunde nå djupare i läsare och lyssnare, som tvingade till engagemang och delaktighet, som egentligen låg bortom ordens förmåga att bära men som ändå kunde antyd, påbörjas och kanske inspirera till en fortsättning. Det handlade mer om sanning på de personliga relationernas plan och inte om yttre sakförhållanden.⁹

Eftersom jag ej kan tala för varje kreatörs ursprungliga intentioner eller uppfattning om verket vill jag, i en sammanfattad redogörelse av de viktigaste momenten i vår realisering av *Mayday Payday*, endast berätta om mina egna upplevelser och slutsatser grundat både på själva arbetet jag sett dem utföra och på de samtal vi har haft.

Generell tidslinje

När jag ser tillbaka på hela processen med både *Mayday Payday* och *Det positiva bruset* så gläds jag över hur jag och librettisten, Hanna Borglund som upphovspersoner till ett verk kan plantera frön hos andra. Vi sår en tanke om ett färdigt verk och ser hur det växer i händerna på regissören som med gröna, varsamma fingrar formar och beskär. Vi ser också hur scenografen, kostymören och maskören berikar plantjorden med näring vilket gör bladen gröna och fulla i lyster och låter solen skina på dem. Om plantan mår bra bär den sedan god frukt genom sången och gestaltningen som vi alla kan ta del av och som även kan så nya frön hos de som äter av den. Och precis som ett frö till utseendet inte alls liknar det fullvuxna trädet så känner jag hur musiken och de dramaturgiska tankar som jag bidragit med har växt mitt framför mig till någonting större och oändligt rikare än jag kunnat föreställa mig.

Hela produktionen med *Mayday Payday* var relativt sammanpressad jämfört med normala operaproduktioner. Under försommaren 2013 började tankarna växa hos mig om vad mitt examensarbete skulle bestå utav och jag bestämde mig för musikdramatik baserat på de människor jag ville involvera i projektet. I juni tog jag kontakt med Hanna

⁹ K G Hammar: *Samtal om Gud*. Arcus förlag, s.99

Borglund, nyutexaminerad dramatiker från Stockholms dramatiska högskola, för att skriva ett libretto. Något senare under sommaren kopplades även Linda Mallik in för att göra regi. Ingenting var ännu beslutat om verkets innehåll eller synopsis men vi hade regelbundna möten där vi gemensamt försökte hitta ett passande uppslag för att gestalta de tankar som jag tidigare beskrivit under rubriken ”val av ämne”.

Sångarna Frida Josefin Österberg och Thomas Sepp tillfrågades i augusti så vi visste att dramat skulle innehålla minst två röster. Librettot skulle presenteras i början av oktober för att bereda god tid för komponerandet vilket jag räknade syssla med från oktober till januari. Februari skulle sedan ägnas åt individuell förberedelse för sångare, repetitör och regissör inför de musikaliska och sceniska repetitionerna med start i mitten av mars. Men det visade sig att vi var tvungna att lägga mer tid på förarbetet och att för oss själva tydligare definiera vad som skulle sägas innan en sammanhängande berättelse kunde framställas. Det dröjde därför till slutet av november innan librettot kunde presenteras och tiden blev knapp för den musikaliska kompositionen. Men jag lyckades med endast en smärre försening, sett från min egen tidsplan, att sammanställa verket och i retrospektiv är jag glad att vi ägnade extra tid åt de tidiga faserna och konceptuella diskussionerna. De var essentiella för verkets slutgiltiga relevans och gav det, enligt min åsikt, ett större djup.

De sceniska repetitionerna satte igång i mars och vi hade 15 repetitioner med repetitör och 4 repetitioner med orkester inklusive genrepet den 25 april. Två föreställningar hölls sedan den 26 april på Folkoperan kl 14 och kl 20. Tyvärr så hade vi dock ej tillgång till Folkoperans scen innan den 25 april på grund av dekor-rivning av deras tidigare produktion. Samtliga rep innan den 25 april hölls därför i Kungliga Musikhögskolans lokaler.

Musikaliska förlagor

Det har funnits tre för mig påtagliga förlagor närvarande i komponerandet av *Mayday Payday*. Den första tjänade som ett incitament till sången och handlade om Martin Luther King. Jag hade blivit intresserad av Martin Luther Kings berättarteknik och starka dramaturgi i de tal han höll som finns bevarade. En intressant iakttagelse är att detta var det första som fångade min uppmärksamhet innan jag började intressera mig

för talens faktiska innehåll. Främst ville jag ta till vara på hans sätt att frasera, att bygga upp spänning och passionerade betoningar i en tal-estetik som kan kännas ovan både i vår tid, men kanske framför allt för oss här i Sverige. En återkommande struktur i hans tal är att med små, stigande intervall öka spänningen och lagra energi som sedan får utlopp vid det viktiga ordet eller den viktigaste punkten i meningen för att efteråt sjunka tillbaka i ett viloläge. Likt en bågskytt som spänner bågen sakta och vid maximal spänning gör en kort paus för att sedan avfyra sin pil. Visar nedan ett exempel på hur jag sökt denna effekt. Pausen innan höjdpunkten är den viktigaste detaljen för att åstadkomma maximal anspänning, d v s att vi blir lämnade svävandes i luften, otillfredsställda innan den välkomnande upplösningen.

Vi är in - ga flyk - ting - ar. Det här är vå - rt he - m.

Engström: *Mayday Payday*. Isa (mezzo) klaverutdrag s.9-10 partitur s.14-15

För mig hade detta dock ingen betydande prioritet i verket som helhet utan tjänade endast som en inspiration till röstbehandlingen och i slutresultatet är inte dessa tankar särskilt framstående. Jag behandlade i stället detta ämne i större utsträckning i ett stycke för dubbelkör som jag komponerade parallellt med *Mayday Payday* och som jag även inkluderar i detta dokument s bilagor.¹⁰

Den andra inspirationen kommer från Henri Dutilleuxs första symfoni från 1951. Symfonin består av en *Passacaille*, *Scherzo molto vivace*, *Intermezzo* och *Finale con variazioni*. Här var de främst de rytmiska elementen och atmosfärerna som tilltalade mig. Stämningen kändes rätt för den post-apokalyptiska värld som Isa och Simon i *Mayday Payday* befinner sig i. Jag ville åt det suggestiva i *Passacaille* och *Intermezzo* och den eldiga, oupphörliga linjen i *Scherzo molto vivace*.

Ett klangrum i rörelse

Jag har länge varit intresserad av polytonalitet och harmoniska dubbeltydningar. Jag strävar ofta efter ett samspel mellan spänning och avspänning i harmonik men med ett

¹⁰ Engström: *But if not* – för dubbelkör.

flytande toncenter. Rika färgningar av klara ackord som likt ett kalejdoskop transformeras mellan olika paletter. Exempel på denna effekt upplever jag själv bl.a. hos Stravinskij, Poulenc, Ives, Berg och inte minst Messiaen. Tankarna kan även leda till Mahler och den högromantiska musiken där den höga frekvensen av modulationer och kromatiska ledtoner nästan gränsar till upplösning av tonarten, men en viktig skillnad är att det i det exemplet ej handlar om simultana tonaliteter, *polytonalitet*, utan linjära progressioner. I samma anda har jag även intresserat mig för polyrytmik och skrev förra året ett stycke för ensemble recherche baserat på mina erfarenheter och undersökningar av Conlon Nancarrow's etyder för självspelande piano.¹¹ Effekten av både polytonalitet och polyrytmik upplever jag i grunden som densamma och det är en påtagligt fysisk upplevelse. När de musikaliska linjerna vävs in i varandra i allt komplexare mönster blir det svårare att skilja dem åt, vilket strider mot den naturliga reaktion vi ofta har när vi lyssnar på att vilja sortera och systematisera våra sinnesintryck. Jag upplever då ett tillstånd av avslappning. Eftersom jag inte längre kan följa alla linjer samtidigt men ändå är tvungen att acceptera deras närvaro infinner sig en känsla av konstant oförutsägbarhet, som om jag hörde stycket för första gången trots att jag lyssnat på det många gånger tidigare.

I *Mayday Payday* låter jag sången och musiken ibland glida mot två olika men kanske snarlika ton-center som t.ex. en musik med e-dur karaktär och en sånglinje med a-dur karaktär. Man kan ana konturerna av dessa ton-center genom ledtoner och korta kadenser. Jag finner det intressant att jag däremot aldrig riktigt hör dem som två separata lager utan att det i deras friktion uppstår en ny harmonisk grund där de existerar simultant och som då har möjlighet att moduleras i dubbelt så många riktningar tack vare att jag gehörmässigt befinner mig på två olika ställen samtidigt inom kvintcirkeln.¹²

Messiaens sju olika modi med begränsad transposition¹³ kan ses som sammanvävningar av olika toncenter där en symmetri av hela och halva tonsteg skapar naturliga broar

¹¹ Engström: *Metric Dance*. Stycket inkluderas i detta dokument's bilagor.

¹² Eftersom min musik håller sig inom det västerländska tolvtons-systemet blir begrepp som ”dur/moll” och ”kvintcirkel” relevanta men tankegångarna tycker jag på intet sätt är begränsade till just denna systematisering av frekvenser.

¹³ Olivier Messiaen: *The technique of my musical language*, Alphonse Leduc, Editions Musicales, Paris 1944.

mellan dem. Det tredje moduset som består av tonserien hel-halv-halv har t.ex. tolv möjliga rena dur och moll-treklanger (ej inräknat omvändningar) inneboende i skalrörelsen medan en ren dur eller moll-skala endast har sex stycken. Jag har inte haft som mål att göra detta till en central punkt i mina kompositioner utan ser det som ett hjälpande verktyg och tankesätt under arbetets gång. I följande exempel, på nästa sida, från klaverutdraget har jag utgått från två transpositioner av Messiaens tredje modus.¹⁴ Jag upplevde stora variationsmöjligheter i harmoniken och valde att spela på dessa med en återkommande vilopunkt i ett F sext-ackord som en slags kadens.

¹⁴ Vill understryka ordet *utgått* då det varit en startpunkt för materialet men som sedan kommit att bryta fritt från det vid behov.

Drömmen
tranquillo

376 **X** ♩ = 82 *p dolce*

ISA Ser du vårt hem? Vårt hem, ser du det? Gar - di - ner-na i

SIM. Det är ingen idé.

X ♩ = 82 *pp molto sostenuto*

Pno.

384 *mp* *p* *p dolce*

ISA fönstret ser du dem? Ser du? De är blom - mi - ga. På di-na mål-ning-ar på

SIM. So - len ski - ner ge-nom dem...

mp *p*

Pno.

392 *mp* **Y** *pp* *mf*

ISA väg - gar - na. Kän - ner du dof - ten? Med mas - sa ost

SIM. Po - ta - tis - gra - tång...

mp *pp* *mp*

Pno.

400 *p* *pp*

ISA Hör du? Ra - di - on... de spe - lar vår låt...

mf *p*

Pno.

Ed.

Engström: *Mayday Payday* Klaverutdrag s.27

Förhållande mellan musik och text

Librettot är en plan för musiken. Inte en direkt skiss på den verkliga musik som jag skriver, utan tanken på musik som ska göra helheten till en fantasieggande musikdramatisk upplevelse.¹⁵

Innan jag på allvar kunde ta tag i själva tonsättandet kände jag ett behov av att göra en grundlig dramaturgisk plan, ett musikaliskt synopsis baserat på studier av librettot. Ända sedan Wagner har opera och inte minst filmmusik präglats av användandet av ledmotiv, *leitmotiv*. Ett ledmotiv i Wagners musik är en fras eller melodi som är kopplad till en viss karaktär eller affekt i dramat och kan dyka upp som självständigt musikaliskt element eller i kombination av andra. Hans Gefors beskriver sitt arbete med bilradiooperan *Själens rening genom lek och skoj* i sin doktorsavhandling¹⁶ från Lunds Universitet och listar upp en rad olika slags musik, eller *musiker*, som han kallar det (med betoning på andra stavelsen), som han använde sig av i verket. Den principiella funktionen av *musiker* och *leitmotiv* upplever jag som densamma med den enda egentliga skillnaden att en *musik* innefattar den totala upplevelsen av en ljudvärld eller musikalisk karaktär snarare än enbart bestämda tonföljder. Genom en dramaturgisk steganalys¹⁷ kan jag i librettot placera olika *musiker* för att accentuera, sträcka ut eller motsäga de affekter som finns närvarande. Beroende på mitt val skapas då olika undertexter vilket blir den styrande kraften i dramat. Ännu starkare blir denna effekt om en *musik* redan hunnit bli etablerad hos lyssnaren att tillhöra en viss karaktär eller affekt. Musiken kan då tydligt härleda lyssnaren i konkreta referenser.

Även om jag försökt att arbeta efter denna princip fann jag det något svårt att konsekvent använda mig av fördefinierade *musiker* i *Mayday Payday*. Mycket kan nog skyllas på den korta och stressfyllda arbetsperioden vilket inte gav mycket utrymme för eftertanke. Men det finns ändå spår av dem. Det finns en harmoniskt grundad *musik* för den kalla, postapokalyptiska världen och utsatta situation som Isa och Simon befinner sig i. Det finns en rytmiskt grundad *musik* för den ideologiska debatt de för mellan sig.

¹⁵ Gefors: "Operans dubbla tidsförlopp - Musikdramaturgin i bilradiooperan *Själens rening genom lek och skoj*" Lund Universitet, Doctoral studies and research in fine and performing arts no. 7

¹⁶ Gefors: "Operans dubbla tidsförlopp"

¹⁷ Gefors: "Operans dubbla tidsförlopp" – Om steganalys s.79-91.

Det finns en harmoniskt grundad *musik* för den dröm de delar om att en gång få leva i ett fridfullt hem med tavlor på väggarna och doft av potatisgratäng och det finns en långsamt ringande *musik* för våldet och den sista utvägen som Simon till slut väljer. Flera *musiker* kan sedan kombineras och överlappas och blir ibland likt egna rollfigurer på scen som sångarna antingen reagerar med eller emot.

Röstbehandling

I librettot kan man urskilja två huvudsakliga typer av språk som också skapar perspektiv för storyn. Konflikten i dramat ges på två olika nivåer, en makro- och en mikro-nivå och det är språket som till stor del styr vilket som är i fokus. Dammen, vattnet, förtrycket och demonstrationen tillhör den materiella makro-världen och behandlas med ett ideologiskt, något predikande språk, framför allt hos Isa. Hon använder stora ord som lätt kan uppfattas som artificiella för den som inte tror på dem. Ofta citerar hon stora talare och frihetskämpar som Martin Luther King och Ghandi. Men i konflikten med Simon kastas hon tvärt mellan de stora makro-orden till de personliga och vardagliga mikro-orden. De pratar om sitt hem och sin relation och söker varandra, söker överstiga den *inre* damm som skapats i deras förhållande. Sångligt försöker jag understryka makro-orden med en starkare koppling till mina audiella tankar om Martin Luther King och hans tal som jag beskrivit under rubriken ”Musikaliska förlagor”.

Jag kände en osäkerhet över till vilken grad orkesterspelet kunde stötta sången utan att täcka den. Jag tog därför ofta beslut om att låta sången vara sin egen kontrapunktiska linje i relation till musiken för att öka dess pregnans. Nackdelen med det blev då att det var svårare för sångarna att studera in eftersom musiken erbjöd väldigt lite material att ”greppa tag” i. Detta var dock absolut ingen oöverkomlig utmaning och sångarna klarade den galant, men det är en tanke jag kommer ta med mig in i nästa projekt.

Instrumentation

Orkestern bestod av nio musiker: Kristian Möller på klarinett, Jörgen Pettersson på saxofon, Ivo Nilsson på trombon, Jonny Axelsson på slagverk, Anders Kilström på piano, Alexander Rydberg på fiol, Sara Wallin på viola, David Råberg-Schrello på cello och Bård Ericson kontrabas. Dirigerade gjorde Emil Eliasson. Även här vill jag

poängtera att valet av instrument och dirigent starkt påverkades av viljan att samarbeta med duktiga och inspirerande människor som vi tidigare varit i kontakt med och fått ett gott intryck av. Jag har skrivit för liknande ensembleuppsättningar tidigare så jag kände mig någorlunda trygg med uppgiften. Under november-januari komponerade jag nästan uteslutande i klaverutdrag och inte förrän slutet av januari var jag redo att ta mig an instrumentationen. Av naturliga skäl var jag tvungen att prioritera klaverutdraget framför partituret då sångare, repetitör, regissör och scenograf skulle få en chans att i god tid börja sin instudering innan de sceniska repetitionerna i mars. Likt tidigare projekt tenderar jag dock att endast delvis färdigställa ett stycke i particellform för att sedan fortsätta mitt komponerande i och med instrumentationen. Det positiva med detta är att jag kan ägna tid åt form och struktur på större skala innan jag zoomar in och utarbetar materialet. I retrospektiv kan jag dock se en nackdel i att inte låta instrumentens självständighet, dess karaktärer och klangbilder vara en central utgångspunkt i mina kompositoriska tankar. Jag löper en risk att konstruera en idé om en musik som skaver mot ensemblens idiomatik, något som i och för sig kan leda till intressanta men tveklöst ovissa resultat.

Av ekonomiska skäl var vi tvungna att använda oss av ett upprätt piano i stället för en konsertflygel. Jag fick då en tanke som kopplade till det lilla, vardagliga som behandlas i storyn när Isa och Simon drömmer om sitt gemensamma hem. När jag växte upp hade mina föräldrar, liksom de flesta musikaliskt orienterade familjer, ett piano ståendes i vardagsrummet. Pianot har för mig därför alltid kommit att förknippas med hemmet, det intima och skyddade, informellt och personligt. Genom att börja och sluta hela verket med solospel i pianot ville jag föreslå en bild av att vi börjar och slutar i våra egna vardagsrum. Det är där, i mikro-världen, som jag tror vi kan tillämpa det vi upplever på scenen för att kunna påverka det som händer i makro-världen.

Även om instrumentationen ofta kommer i ett senare skede för mig så betyder det inte att jag på något sätt underskattar värdet eller nödvändigheten av det arbetet. Tvärtom så ägnar jag mycket tanke åt att instrumentera i enlighet med musikalisk form och uttryck. I musikdramatik blir även instrumentationen ett användbart berättarmedel, en aspekt som jag kanske inte utnyttjat till fullo i detta projekt men som jag ändå jag burit med mig. Variation kan skapa flöde och riktning, och med frekvensen och omfånget av

variationen kan man skapa form. James Tenney beskriver i sin avhandling *Meta/Hodos* hur alla olika parametrar kan konstruera form baserat på att vi som lyssnare upplever någons slags kontinuitet eller diskontinuitet. För att illustrera hur vi upplever kontinuitet visar James Tenney på vilka faktorer som avgör hur vi uppfattar och delar in våra sinnesintryck i grupper:

Applied to auditory or musical perception...

[...] the *factor of proximity* might be formulated as follows: *in a collection of sound-elements, those which are simultaneous or contiguous will tend to form clangs, while relatively greater separations in time will produce segregations – other factors being equal.*

[...] the *factor of similarity* might be formulated as follows: *in a collection of sound-elements (or clangs), those which are similar (with respect to values in some parameter) will tend to form clangs (or sequences), while relative dissimilarity will produce segregation – other factors being equal.*

[...] Although the factors of proximity and similarity are not the only ones involved in the organization of perceptual units, they are the most basic–i.e. the most effective–and the most frequently decisive in the determination of clang- and sequence-unity.¹⁸

Balansen i ensemblen och framför allt gentemot sången visade sig vara ett återkommande problem. Stråket tenderade att försvinna under tuttipartier då framför allt trombon, saxofon och slagverk var de dominerande klangkropparna. Även om jag till viss mån förutsett detta, delvis eftersom stråkmusikerna fortfarande är studenter och övriga är erfarna professionella frilansare, så var skillnaden starkare än jag väntat mig. Kanske kan jag ha överskattat sångens klangliga särskiljning gentemot instrumenten eller det faktum att orkestern var placerade längst bak på scenen medan sångarna höll sig längst fram, närmast publiken. Som lärdom från detta projekt tar jag med mig vikten av att bereda plats för sången och framför allt orden i musiken.

¹⁸ James Tenney: *Meta/Hodos, A phenomenology of 20th-Century Musical Materials and an approach to the study of form* (först publicerad 1964). Frog Peak Music. Sidorna 29, 32-33.

Scenografi, kostym och ljus

Scenograf för projektet var SaraLo Serra som tidigare jobbat på bl.a. Folkoperan och med regissören Linda Mallik. SaraLo kom med i produktionen under januari och blev introducerad till librettot och det färdiga klaverutdraget som innehöll några få scenanvisningar. Men viktigare var att det från librettot gick att utläsa vilken stämning och vilka sinnestillstånd vi rörde oss i. Simon och Isa befinner sig i störyn ståendes ovanpå den damm som byggts för att skydda de rika. Bakom dem försvinner deras hem under en konstant stigande vattenmassa. Det är blött, kallt och eländigt. SaraLo presenterade två huvudsakliga representationer för vatten. Den ena var att täcka scengolvet med stor transparent täckplast som med sin skrynkliga textur gav fragmenterande reflektioner i ljuset och påminde just om en orolig vattenyta till havs. Mot slutet av verket anordnades även en hisskonstruktion för att fira upp en vertikal vägg av plast mellan orkestern och sångarna som symbol för den totala översvämningen. Den andra representationen var stora vattendroppar som monterades från taket gjorda av vattenfyllda kondomer. Eftersom kondomer är tillverkade för att vara extremt elastiska och hållbara och att vattenmassan i varje kondom låg mellan 1-2 liter fick de en mycket vacker och säregen form. Tyngden av vattnet gjorde att de tånjdes ut till ca 8 decimeter långa droppar med en tjock kärna. En av dropparna designades även att vid ett särskilt moment spricka genom en liten adapterad sprängladdning styrd av ett 9 volts batteri. Längst fram på scenen monterades ett staket av fem metall-stolpar och två horisontella vajrar med en diameter på 6 mm. En diskussion fördes länge om att använda taggtråd vilket både hade varit en fin referens till vår teologiska utgångspunkt och även gett eftersökt ”ovänligt” intryck, men av säkerhetsskäl kunde vi tyvärr inte följa upp den tanken.

Kostymerna var enkla och vardagliga. Det var regnrockar, stövlar och slitna kläder. Färgschemat följde en estetik kopplat till det politiskt aktiva ryska punkbandet ”Pussy Riot” med klara lysande färger. Både sångarna och orkestern använde sig av detta och itrådde även huvor med urklippta hål för mun och ögon. Ljussättningen, som gjordes av Mats Andreasson, hade tre övergripande teman. Ett kallt, blått ljus för den hårda realismen. Ett varmt, gult ljus i drömsekvenserna. Och ett klart, vitt ljus i uppenbarandet av våldets väg och bomben som Simon anordnat.

Regi

E. T. A. Hoffmann, though both a poet and a composer, postulated as the ideal operatic action one that was comprehensible through mime alone, in which it would not matter if the words necessary to sustain the singing remained largely incomprehensible.¹⁹

Regissören Linda Mallik har tidigare gjort både stora och små opera och teaterproduktioner och var en pålitlig kraft i hela denna produktion. Hon gav mig stort stöd och var en behövlig hjälp i sin naturliga ledarroll som regissör. När jag inte räckte till på grund av bristande erfarenhet kunde hon täcka upp vid rodret och hon var även en god mentor för mig i denna ännu något ovana värld av musikdramatik och dess institutioner.

Jag upplever att Lindas sätt att arbeta präglas av en konstant öppenhet gentemot text och musik och i mötet med sångare, dirigent, librettist och tonsättare. De sceniska repetitionerna kunde ofta bestå av djupa reflekterande samtal mellan regissör och sångare som jag följde med stort intresse. Det slog mig att det för sångarna är en mycket lång resa när man tar på sig en ny roll och ska gestalta på scen. Ännu tydligare var det att detta var en resa jag själv inte gett mig in på i komponerandet, mer än ytliga ramverk för rollerna men då med fokus på affekter snarare än fulla psykologiska analyser. Karaktärerna blev nu tydligare framför mig och jag började mer och mer förstå vad dramat egentligen handlade om, vilket till och från under en lång period varit dolt för mig. Jag vill nu inte påstå att det från ord och musik inte kan skapas karaktärer. Texten och musiken utgör för mig en självklar definiering av en idé till en karaktär, men jag upplever inte att jag själv gått lika djupt in i frågeställningen om vilka dessa karaktärer är som jag nu upplevde sångarna och regissören göra framför mig. Teoretiskt sett kanske jag kunde ha gjort den resan som en del av mitt komponerande (även om det hade tagit lång tid) men jag tror att risken skulle blivit stor att musiken (d v s jag) då tagit för stora dramaturgiska beslut i ett stadie då verket fortfarande saknar stora delar av sin utformning. Om dessa beslut visar sig vara i en icke önskvärd riktning kan situationen bli låst och dramat o-flexibelt och svårt att gestalta.

¹⁹ Carl Dahlhaus: *What is a musical drama?*, s 104

Motiven

Det visade sig heller inte vara helt självklart vilka Simon och Isa är. Under de sceniska repetitionerna hamnade vi flera gånger i motsägelser och var tvungna att begrunda de val och reaktioner som karaktärerna går igenom. Den svåraste figuren var Isa. Det handlade om en skör balans mellan att vara en stark ledargestalt som vägrar att ge upp men som samtidigt är rädd att göra det hon gör. Det fanns en balansgång i deras relation till varandra, då det var tvunget att tydligt framgå att de älskade varandra medan de samtidigt hamnar i gräl och går emot varandras viljor. I verkets klimax offerar dessutom Isa sin älskade Simon för den högre ideologiska kärleken genom att hon avslöjar hans planer att spränga dammen och ”förråder” honom. Simons motiv kändes enklare att förstå. Han har länge följt Isa på hennes väg men nu tappat tålmodet och tar saken i egna händer. På ett sätt ligger det helt i uppslagets natur att vi enklare sympatiserar med Simon än med Isa därför att Simons väg är just den lätta och, i många mening, rationella. Isa står just för det svåra och något ogripbara alternativet och det ligger en stor utmaning däri, både för publik och gestaltare. Är det naivt att drömma om det omöjliga?

Den fjärde väggen

Både libretto och regi hade som en central punkt att bryta den s.k. fjärde väggen d v s den osynliga väggen mellan scen och publik. I texten riktar sig både Isa och Simon direkt till publiken som alltså sitter på den säkra sidan av dammen. Likheter med den rika, skyddade staden som isolerar sig från resten av världen är många med att just sitta bekvämt i ett skyddande, anonymt mörker i en salong och endast vara åskådare. Att bli förströdd och slippa ansvar. Vid ett tillfälle kliver t o m Isa ut i publiken och trotsar då verkligen själva dammkonstruktionen. Hon tilltalar dem personligen, rakt i ögonen och delar ut blommor till dem frågandes vad de drömmer om. Detta upplever jag som en av de viktigaste sekvenserna därför att den binder samman alla tre världar, makro-, mikro- och den ”riktiga” världen hos oss i salongen. Dramat blir levande och verkligt, inte någonting som låter sig iakttas på avstånd och underprioriterat till enbart ”förströelse” Detta är för mig en viktig punkt. Våra tankar som konstnärer och det liv vi lever genom vårt arbete handlar om vår verklighet. Återigen bör jag nämna att jag såklart inte kan tala för någon annan än för mig själv men jag känner mig starkt övertygad om att man

som konstnär oavsett bransch och medium aldrig uttrycker någonting ”på låtsas”. De frågor vi ställer och uttryck vi formar är del av våra liv och reflektioner baserat på vår verklighetsuppfattning. Det är en blottning av en annan människas tankar och idéer vi ser och hör i ett konstverk och som publik måste vi sträva efter att respektera och erkänna dessa tankar på samma sätt som vi måste respektera och erkänna en annan medmänniska.

Slutord



Frida Josefin Österberg och Thomas Sepp. Foto: Alexander Ekroth-Baginski

Det finns många sätt att berätta en historia. Vissa är raka och konkreta och andra mer abstrakta och antydande. Och varje sätt att berätta kan beskrivas som unikt och olika medium och konstformer kan agera som filter genom vilka samma innehållskärna kan formas till olika gestalter.

Genom ny teknik och konstant prövande inom och utanför existerande ramar utvecklas även nya konstarter och nya under-kategorier inom dessa. Vi hittar nya sätt att kommunicera medan vissa glöms bort eller förändras med tiden. Många konstarter har även överlevt ibland flera århundraden eller t o m årtusenden, som t ex teater och poesi. Nyare former som t ex film, serietidningar och förinspelad musik har antingen ersatt äldre former eller hittat ett sätt att samexistera med dem. Ur ett evolutionärt perspektiv kan man resonera att de former som blivit ersatta och fallit bort har gjort det p g a att deras nya konkurrenter fyllt liknande samhällsfunktion eller behov men genomförts

med effektivare medel.²⁰ Men hur vi väljer att använda ordet ”ersätta” är subjektivt och svårhanterligt. Det finns många konstarter som fortfarande lever i allra högsta grad men som kanske inte har den allmänna plats i samhället de en gång besittit. Har dessa blivit ”ersatta” och borträknade från vad vi anser ha någon betydande roll i kulturlivet eller fyller de fortfarande en unik funktion? Ibland kanske funktionen inte per automatik bor i kategoriseringen. Därför anser jag att vi, likt Mark Appelbaums uttalande, bör sträva mot att inte sätta etiketter på det vi ser och hör, utan istället reflektera över om det vi såg och hörde intresserade oss. Att känna till bakgrund och sammanhang tycker jag kan vara viktigt för att djupare *förstå* ett verk, men aldrig för att *bedöma* det i godtyckliga begrepp som kvalitet eller relevans.

För att definiera vad som gör en konst unik kan vi ställa frågan efter ett verk presenterats, ”kunde detta gjorts på annat sätt?”.²¹ Jag tror att vi oftast kommer få svaret ”nej” därför att det är presentation/genomförandet av ett innehåll, inte innehållet i sig som utgör konstverket. Uppslaget till ett verk kan bibehållas och användas i andra former men verket i sig kommer förbli summan av *alla* dess byggstenar och beröringspunkter.

²⁰ Detta är såklart en förenklad syn på det då jag väljer att endast tala om kommunikativ funktion. I verkligheten spelar långt fler aspekter in som t ex ekonomi och även förändringar i vårt sätt att leva.

²¹ Frågan ställs då med en underförstådd mening att uppnå exakt samma resultat eller kommunikation.

Bilagor

Engström: Mayday Payday (2014) kammaropera

-Videoinspelning från föreställning på Folkoperan den 26 april på cd-skiva

-Partitur (pdf)

-Libretto (pdf)

Engström: But if not (2014) – stycke för dubbelkör

Engström: Metric Dance (2013) – stycke för kammarensemble. Skrivet efter studier av Conlon Nancarrow.

Referenser

Mark Appelbaum: *The mad scientist of music*. TedxStanford 2012

http://www.ted.com/talks/mark_applebaum_the_mad_scientist_of_music#t-940925
(2014)

But if not. Predikan av Martin Luther King. (1967)

<https://www.youtube.com/watch?v=pOjpaIO2seY> (2014)

Kristi sista frestelse. Roman av Nikos Kazantzakis från 1953 och filmatiserad av Martin Scorsese 1984.

K G Hammar: *Ecce homo* (2000) och *Samtal om Gud* (1997). Arcus förlag.

Olivier Messiaen: *The technique of my musical language*. Alphonse Leduc, Editions Musicales, Paris 1944.

Hans Gefors: ”Operans dubbla tidsförlopp - Musikdramaturgin i bilradiooperan *Sjärens rening genom lek och skoj*” Lund Universitet, Doctoral studies and research in fine and performing arts no. 7 (2011)

James Tenney: *Meta/Hodos, A phenomenology of 20th-Century Musical Materials and an approach to the study of form* (först publicerad 1964). Frog Peak Music.

Carl Dahlhaus. *What Is a Musical Drama?*

Cambridge Opera Journal, Vol. 1, No. 2 (Jul., 1989)

Terry Riley: *In C*. (1964)

Conlon Nancarrow: *Studies (#1 - #51) for player piano*

