# Att berätta med klassiker

– Operaverkstans arbete med klassisk opera för unga

# Att berätta med klassiker

– Operaverkstans arbete med klassisk opera för unga

Åsa Mälhammar
En rapport skriven på uppdrag av Operaverkstan, Malmö 2011
Grafisk form Pia Lindgren, Malmö Opera
Foto Petra Thyrvin Carlsson, Lars Fembro, Anders Mattsson, Roos & Tegnér, Charlotte T Strömwall, Johan Tötterström
Illustrationer Magnus Bergström, Ola Persson

# Operaverkstan vid Malmö Opera

…startades 2002 som ett projekt finansierat av en unik donation från Sparbanksstiftelsen Skåne. År 2006 permanentades Operaverkstan som en sektion av Malmö Opera med inriktning på musikdramatik för och med barn och ungdomar. Sektionen har en öronmärkt årsbudget med finansiering från Malmö Stad och Region Skåne, samt en egen scen som kallas Verkstan, med anslutande kontorslokaler.

Operaverkstans konstnärliga ledare är sedan starten Maria Sundqvist: musiker, kapellmästare, regissör, librettist, dramaturg, pedagog m m. Fasta medarbetare är Lars Fembro, pedagog och skådespelare, och David Johansson, producent och projektledare (Christine Thouloise producent t o m juni 2008).

Under sin snart tioåriga verksamhet har Operaverkstan producerat 20 föreställningar (räknat t o m första halvåret 2011), där varje säsong har innehållit minst en större och en lite mindre föreställning som turnerat. Därutöver bedrivs en varierande kulturpedagogisk verksamhet såsom temakvällar, fortbildning av lärare och studiebesöken *Titta bakom kulisserna*. Totalt 12 993 personer bevistade Operaverkstans föreställningar och aktiviteter under 2010 (inkl genrep). Man underhåller även ett omfattande kontaktnät i form av musik- och kulturskolor, fria grupper, nätverk och kollegor på institutioner i Sverige och utomlands.

Operaverkstans föreställningar har gott renommé som professionella, lustfyllda och angelägna. Verksamheten anses vara en föregångare i både pedagogiskt och konstnärligt hänseende. Ledaren Maria Sundqvist har bland annat belönats med Svenska Dagbladets Operapris (2007), Kvällspostens Thaliastatyett (2007) och Lunds kommuns kulturpris (2008). Operaverkstan har även fått Region Skånes särskilda kulturutmärkelse (2010) för en ”unik och mångfacetterad konstnärlig verksamhet som väckt uppmärksamhet långt utanför Skåne och Sverige.”

KAPITEL 1
Inledning 9

Sex operaklassiker 10
Barnen och klassikerna 12
Konstnärlig forskning 12
Ingen musik ”för svår” för unga 13
Skapa estetiskt referensbibliotek 15

KAPITEL 2
Att göra klassikerna tillgängliga 17

Ledsagare och ramhandlingar 18
Gränslös scen i folklig tradition 19
Fritt spelrum i epok och kostym 21
Operaverkstans frisinnade kostymör: Tina Sederowsky 22

KAPITEL 3
Ung sympati och musiken som tema
Om urvalet av klassiker 26

Åldersidentifikation och orättvisor 27
”Vann rätt låt?” Wagner som barnopera 29
Sången som uttrycksform och innehåll 30

KAPITEL 4
Får man peta i mästerverk?
Om hanteringen av klassiker 32

Musikalisk bearbetning med berättelsen i centrum 33
Vid Operaverkstans snickarbänk: Eva Hallberg 34
Den lättsinniga skatan: Hur Pippo blev Giannetto 35
Mästersångaren: Med respekt och personlig förankring 37
Fyra ledande teman 38
… som skall fogas samman 39
Att ge musiken gestalt. Arbetet med den instrumentala aspekten 41
Tal, rop & koloratur. Rösten som instrument och skådeplats 42

KAPITEL 5
Summering och framåtblick 45

Referenser

Produktionsfakta
Klassiker 2002–2010 48

# KAPITEL 1
# Inledning

2012 har Operaverkstan funnits i tio år. Det börjar bli angeläget att samla upp, dokumentera och reflektera över de erfarenheter som den konstnärliga ledaren Maria Sundqvist och många andra som arbetat på Malmö Operas mest experimentella verkstadsgolv har gjort under dessa år.

Tre huvudsakliga mål har Operaverkstan haft sedan starten 2002:

- Att spela samtida opera för barn och ungdomar
- Att spela klassisk opera för barn och ungdomar
- Att involvera barn och ungdomar i produktionerna

Något av en kärnverksamhet har arbetet med samtida opera varit. Sedan starten har man producerat tio nya operor komponerade mellan 1993 och 2011, räknat från *Stadsmusikanterna* (musik Jonas Forssell, libretto Maria Sundqvist) till och med *Grannfejden* (libretto Maria Sundqvist, musik av ensemblen). Fem av dessa tio nyskrivna operor har varit Operaverkstans beställningsverk och alltså fått sitt uruppförande där, antingen på den egna scenen Verkstan, eller på Malmö Operas stora scen. Arbetet med samtida musikdramatik finns dokumenterad i rapporten *Opera aperta – det öppna verket* från 2010.[1]

Ambitionen att involvera den unga publiken har genomsyrat alla delar av verksamheten. Både i nya och klassiska operaverk har barn i förskoleåldern och upp till gymnasieungdomar funnits med på, bakom och framför scenen. Däri har Operaverkstan varit en del av en europeisk trend, som visar att målgruppens egen aktivitet på unga operascener har ökat under det senaste decenniet.[2]

Vi kommer i det följande att få åtskilliga inblickar i hur barn och ungdomar möter och medverkar i opera. Denna rapport har dock sitt fokus inriktat på arbetet med klassiska verk. Vi skall försöka beskriva *varför* och *hur* Operaverkstan spelar klassiker för barn, och inte minst dokumentera klassikerproduktionerna med fotografier och fakta. Uppgifter om produktionerna, publiksiffror och så vidare har samlats i en separat faktadel.

Rapporten är disponerad efter tre centrala frågeställningar:

– Hur går Operaverkstan till väga för att förmedla klassiker: *Hur* spelar man?
– Hur väljer man de verk som ska sättas upp: *Vad* spelar man?
– Hur anpassar man verken för en ung publik: *Hur* bearbetar man?

[1] Se Åsa Mälhammar, *Opera Aperta – det öppna verket. Tonsättartävling och konstnärlig arbetsprocess på Operaverkstan vid Malmö Opera 2007–2009*, internt utgiven av Malmö Opera 2010. Kan hämtas på www.malmoopera.se
[2] Aurélia Gaudio och Reseo, *Overview. Productions for young audiences in Europe. Survey conducted by Reseo. September 2009*, Bryssel 2009, sid 35, sid 39. Se även Mälhammar 2010, sid 36.

# SEX OPERAKLASSIKER

Operaverkstan har hittills bearbetat och satt upp följande "operaklassiker"

2003 *Bastihan & Bastihon* – W A Mozart, *Bastien und Bastienne*, 1768
MUSIKALISK BEARBETNING Thomas Lewandowski, Marie Wall-Almqvist
DRAMATURGISK BEARBETNING, ÖVERSÄTTNING Maria Sundqvist

2004 *Den tjuvaktiga skatan* – G Rossini, *La gazza ladra*, 1817
MUSIKALISK BEARBETNING Eva Hallberg
DRAMATURGISK BEARBETNING, ÖVERSÄTTNING Maria Sundqvist

2006 *Prästen och hans dräng Balda* – D Sjostakovitj, 1934
ANIMERAD KORTFILM elever vid Unga Filmfabriken i Malmö och Malmö kulturskola

2007 *Prövningarna* – W A Mozart, *Die Zauberflöte*, 1791
Skolprojekt på Sundsbroskolan, Malmö,
i samarbete med Operaverkstan

2010 *Mästersångaren* – R Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, 1868
MUSIKALISK BEARBETNING Eva Hallberg
DRAMATURGISK BEARBETNING Maria Sundqvist, Lars Fembro, Eva Hallberg

2010 *Vivaldis vinter* – A Vivaldi, *"L'inverno"* i *Le Quattro Stagioni*, 1723,
scener ur *Griselda*, 1735, musik ur *Gloria* (RV 589), omkr 1715
ARRANGEMANG Sofia Söderberg Eberhard
MANUS Maria Sundqvist

Av dessa frågeställningar ligger tyngdpunkten på den tredje. Särskild vikt har lagts vid att konkretisera bearbetningsprocessen med hjälp av exempel på ändringar och resonemang under arbetets gång.

Som framgår av sammanställningen (på föregående uppslag) har i de flesta fall både musik och libretto bearbetats. Rapporten kommer att beskriva hur och i vilken omfattning detta gjorts, men först en kommentar till urvalet.

Gruppen produktioner som här räknas som ”klassiker” förenas av att de med regelbundenhet spelas och sätts upp på scener runtom i världen. De ingår alltså i en välkänd repertoar, och/eller innehåller delar som ofta spelas i fristående form. Ouvertyren till *Den tjuvaktiga skatan* är exempelvis mer igenkänd än någon enskild aria ur operan, och i Vivaldis fall är det snarare vissa teman ur *De fyra årstiderna* än arior ur operan *Griselda* som är igenkända och reproduceras på samlingsskivor med klassisk musik etcetera.

Gruppen förenas också av att operorna har ett antal år på nacken och alltså har hunnit få en viss position i musikhistorien. Det äldsta verket av klassikerna är av Vivaldis hand (*Gloria*), medan det yngsta, *Prästen och hans dräng Balda*, kan kallas en modern klassiker, eller 1900-talsklassiker.

## Barnen och klassikerna

Operaverkstans tre grundläggande ambitioner stod klara och formulerades 2002 i samband med att man sökte pengar för att starta verksamheten. Maria Sundqvist har berättat om hur resonemanget kring klassiker för barn gick:

> *Den ansökan jag och dåvarande chefen för Malmö Musikteater, Stefan Sköld, skrev till Sparbanksstiftelsen Skåne handlade om att göra samtida opera för barn och unga. Men det fanns också en idé om att titta på klassiker. Inte utifrån tanken om att klassikerna med någon slags självklarhet måste spelas för en ung publik, så att de skolas in i operans värld, utan snarare med utgångspunkt i en vilja att undersöka operans konventioner.*[3]

Klassikerarbetet motiveras av lärande och lust, men med en tonvikt på lust – att nyfiket och fritt få undersöka operan som konstform och samhällelig företeelse. Av formuleringen framgår alltså att inskolningsuppgiften inte kommer i första hand, och det är en reservation som skall ses mot bakgrund av att förväntningarna på barnkulturens fostrande uppgift traditionellt varit mycket starka. Inte minst har tanken på att fostra en framtida publik alltid funnits med i beräkningarna från institutionernas och bidragsgivarnas sida. Men framtida publik är inte något som Maria Sundqvist anser att man kan planera sin verksamhet efter: ”Opera för dagens publik, inte för morgondagens” är ett motto som ofta hörs på Operaverkstan.

## Konstnärlig forskning

Att den kunskapsförmedlande funktionen ändå finns med i Operaverkstans klassikerproduktioner kan var och en som besökt någon av föreställningarna se. I regel finns många lärdomar om kompositörens liv och epok att ta med sig hem tillsammans med operaupplevelsen.

Institutionens huvudsakliga inriktning på samtida opera innebär inte att klassikerarbetet är något pliktfyllt. Klassikerna och de nyskrivna verken, menar Maria Sundqvist, stimulerar varandra ömsesidigt.
– Det är viktigt att visa förankringen i traditionen. Att spela klassiker är ett sätt att skapa intresse och respekt för nyskapandet, säger hon när vi träffas för att se tillbaka på den tid som gått sedan målsättningarna formulerades.
– Vi har en bejakande hållning till de klassiska verken och ser dem som ett sätt att dra omsorg om kulturarvet och allmänbildningen. I den meningen är vår drivkraft också politisk, konstaterar hon.

Maria har sin starkaste förankring i modern musik, men berättar att hon samtidigt har ett personligt och ”ömsint” förhållningssätt till de gamla kända verken. Hon väljer musik som hon själv tycker om och drivs av sin egen nyfikenhet. Hon har en envis vilja att ta reda på varför klassikerna är så bra, vad som gör att de ideligen dyker upp på operahusens repertoarer.

Att gå in och bearbeta en operaklassiker vill hon gärna betrakta som en form av förutsättningslös konstnärlig forskning, där redovisningen sker i form av en föreställning som ”bevisar” verkets värde och relevans.

I denna strävan kan bearbetningarna bli riktigt närgångna.
– Det är mitt alibi för att få peta i musiken, säger Maria förnöjt, men påpekar att det inte är klåfingriga ändringar för ändrandets skull det är frågan om:
– Jag har inte något särskilt behov av att tillföra något, utan vill framför allt vara en del av verkets klang- och föreställningsvärld. Och detta är ett handgripligt sätt att lära sig, förklarar hon.

## Ingen musik ”för svår” för unga

I undersökningen av operans konventioner är ofta barn och ungdomar till stor hjälp. Det är den stora vinsten med Operaverkstans målsättning att engagera unga i produktionerna. När det gäller klassikerarbetet är det särskilt värdefullt att de unga kommer med en ny generations angreppssätt på allt från publik- och framförandeceremoniel till intrig och tematik i det enskilda verket. ”I barnoperans värld reflekteras /…/ vuxenoperans konventioner” skriver teaterforskaren Karin Helander i en uppsats från 1998 om barnoperan i Sverige.[4]

Tradition konfronteras med förnyelse, och inom ramarna för operornas allmänmänskliga dramer om kärlek, död, hämnd, avund kan man med de ungas hjälp lyfta fram detaljer och situationer som engagerar, tjusar och oroar just i denna tid. När Operaverkstan söker efter de mest angelägna berättelserna tillsammans med barn som varit provpublik, barn som ska medverka eller till och med själva

[3] Ylva Gislén, *Opera för nya öron. Tre år med Operaverkstan*, Malmö 2006, sid 11. Kan hämtas på www.malmoopera.se

[4] Karin Helander, ”’Vi hörde inte alltid vad ni sa när ni sjöng’ – tankar om barnopera”, artikel i Helanders egen antologi *Från sagospel till barntragedi. Pedagogik, förströelse och konst i 1900-talets svenska barnteater*, Stockholm 1998, sid 238.

Elin Lundström som skatmor tillsammans med skatbarn från förskolan.
*Den tjuvaktiga skatan* 2004

skapat delar av föreställningen (som i skolproduktionerna), finns en god chans att få syn på det som gör att klassikern är levande musikdramatik.

Operaverkstans kontaktyta med barnens och ungdomarnas sfär är bred. När en produktion inleds är det i första rummet Lars Fembro som representerar de ungas perspektiv. Han har ett förflutet på Kulturskolan i Malmö och för ett kontinuerligt samtal med lärare och elever där. Även med ungdomskulturhuset Drömmarnas Hus i malmöstadsdelen Rosengård och dess ledare Liza Fry, brukar Lars och Maria bolla idéer kring verkval, teman, format och så vidare. På så sätt pågår undersökningen av verkets karaktär och gestaltningsmöjligheter parallellt.
– Det är fruktbart att se på klassiker tillsammans med barn och ungdomar. Alla idéer om att viss musik skulle vara för svår eller komplex faller. Man ser att musiken går rakt in, säger Maria.

Hon påpekar att de barn som medverkar inte bara lär sig sina egna sångpartier, utan ofta all musik som ingår i föreställningen. Pojkar kan gå och tralla på koloraturarior utan någon som helst tanke på att det skulle vara särskilt höga, svåra eller för all del könsbundna melodier.

Ett annat exempel på musikens kommunikationsförmåga gav Rossinis musik till *Den tjuvaktiga skatan*. Varje föreställning inleddes av en förinspelad uppspelning av den kända ouvertyren. Violinerna har ett snabbt och karaktäristiskt triolmotiv som även fanns med i den bearbetade scenmusiken.



Där fungerade det som en signal för de små skatungarna att göra entré. Vid ett tillfälle noterade ett av skatbarnen dock samma motiv i en aria som Ninetta sjöng, och rusade in på scenen …

I denna uppsättning var föreställningen helt ny varje gång för de alternerande skatbarnen. De var mycket små, i förskoleåldern, och rytmikpedagogen Elin Lundström, alias Skatmor, hade förberett ett nytt lag om 5 – 8 barn till varje speltillfälle.
– Det blir en enorm närvaro, ett starkt ”här och nu” med dessa skatbarn. Dessutom har man inte total kontroll. Det sätter också sin prägel på föreställningen, säger Maria.

## Skapa estetiskt referensbibliotek

Det finns ett annat pedagogiskt värde som springer ur Operaverkstans konstnärligt inriktade arbetsmetod. Maria har uttryckt det som att de successivt arbetar med att utöka ett ”referensbibliotek av möjliga konstnärliga uttryck”.[5] Med andra ord kan man säga att Operaverkstan inriktar sig på att förmedla det kunnande de är bäst på, alltså praktisk musikdramatik och hela dess brokiga palett av uttrycksformer: musikaliska-akustiska, visuellt-rumsliga, kroppsliga och framför allt vokala. Uttrycksmedlen läggs då inte på bordet som sådana, utan används efter vad som bäst kan lyfta fram det enskilda verkets karaktär. Ofta visar sig epokens typiska uttryck vara bäst ägnade att lyfta fram ”sitt” verk. På det sättet förmedlas likväl epokkunskap, fast på ett indirekt, konstnärligt

[5] Gislén 2006, sid 12

Anders Granström som Vivaldi och regissören Maria Sundqvist.
Från repetitionsarbetet av *Vivaldis vinter* 2010

motiverat sätt. Det viktiga är att uttrycken är förankrade i det utvalda verkets stil och innehåll – att man arbetar verkcentrerat – så att de inte endast blir en katalog för uppvisning.

Maria Sundqvist är bergfast i sin tro på att barn och ungdomar kan ta till sig musikdramatikens mest komplexa och avancerade uttryck. 2002 fick hon pris av svenska ASSITEJ (en internationell sammanslutning för scenkonst för barn och ungdomar) för ”sin tilltro till barns och ungdomars förmåga att tillgodogöra sig sceniska uttryck med avancerade musikaliska förtecken.”[6] Åren precis före Operaverkstans start, 1998–1999, hade hon inom ramarna för Otålighetens Teater bland annat satt upp ett dadaistisk allkonstverk av Kurt Schwitter, *Ursonaten* (1932), liksom en bearbetning (kallad *Nattvandraren*) av Arnold Schönbergs atonala sångcykel *Pierrot lunaire* (1912). Dessförinnan hade hon skrivit libretto till Jonas Forssells opera *Stadsmusikanterna* (uruppförd som *Purpurporten* på GöteborgsOperan, 1995). Den operan beskrivs av Karin Helander som ”kodbrytande”, bland annat vad gäller textens traditionella roll att vara handlingsbärande. I äldre tider kunde man höra krav på att orkestrar måste dämpas eller reduceras numerärt för att barnen skall kunna höra texten. Att uppfatta texten har alltså likställts med att förstå och ta till sig opera, vilket skvallrar om ett skolmässigt och intellektualiserat synsätt på operakonsten. Karin Helander tar upp denna inställning som en av en lång rad normativa ”koder” för barn- och ungdomsopera, koder som både hunnit etableras och ifrågasättas under 1900-talets gång. *Stadsmusikanterna*, menar dock Helander, bröt radikalt med många av dem. Så här beskriver hon operans verkningsmedel: ”Formen var absurd, lätt surrealistisk, fritt associerande. /…/ Handlingen skulle förmedlas genom musiken och det visuella”[7]

Det är med dessa erfarenheter och med denna starka tilltro till barnens förmåga att ta till sig musikdramatik som Maria Sundqvist och Operaverkstan har närmat sig klassikerna.

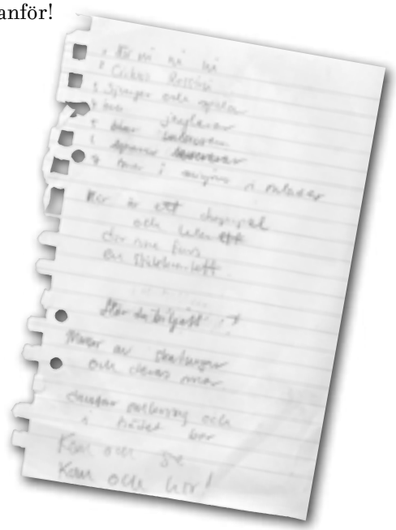
Maria Sundqvist i *Ursonaten*

[6] Ibid. sid 11
[7] Helander 1998, sid 257



## KAPITEL 2
# Att göra klassikerna tillgängliga

Hör ni-ni-ni
Cirkus Rossini
sjunger och spelar
och jonglerar.
/…/
Här är ett dragspel
och klarinett,
därinne finns en stråkkvartett
– har du biljett?
/…/
Kom och hör,
kom innanför!



I Malmö Operas luftiga foajé mässar Isak (Lars Fembro) högljutt att föreställningen av Giacchino Rossinis *Den tjuvaktiga skatan* snart skall börja. Han har ackompanjemang av dragspel och klarinett, gycklare och akrobater – Cirkus Rossini i full aktivitet.[8]

Den sedvanliga inringningen har ersatts av en marknadsutropare av den typ som fanns på gator och torg i äldre tider, då det gällde för teatersällskapen att locka in publiken till sina föreställningar. Det var villkoret bland annat för Commedia dell'arte-sällskapen i Paris, vars förfinade form av folklig teater Operaverkstan har använt sig av i bland annat Thomas Lindahls (musik) och Maria Sundqvists *Dollys Beauty Shop*, *en Opera Commedia*, 2006.

I presentationen av sina föreställningar anknyter Operaverkstan på detta sätt gärna till teaterns grundläggande existensvillkor. Det handlar om att vilja berätta och visa något, och att få människor att stanna upp för att lyssna och titta – samt betala för det. ”Har du biljett?” är i det här fallet en skämtsamt retorisk fråga. Så länge barnen är i skolåldern är de normalt avskiljda från den del av teaterbesöket som består i initiativet att köpa biljett. De drivs långt i uppmärksamhet av sin naturliga nyfikenhet, men det är ändå en hjälp i

[8] Detta scenario är hämtat från en föreställning på Malmö Operas stora scen 2007, men upplägget var detsamma vid premiären på Barnens scen i Folkets park 2004.

förståelsen av teaterbesöket att faktiskt sätta ord på varför de har intresse av att lyssna och titta. Det gäller särskilt för skolföreställningar, dit barnen i regel inte har kommit på eget initiativ.

När alla bänkat sig i salongen för att se *Den tjuvaktiga skatan* dyker Isak upp igen. Från scenens mitt presenterar han sig som handelsman och säger att han minns en gång då han köpte en silversked av en piga, men det skulle han inte ha gjort – och den historien skall vi nu få höra. I själva operan spelar Isak sedan så att säga rollen av sig själv.

## Ledsagare och ramhandlingar

Lars Fembro har i fyra av klassikeruppsättningarna haft en ledsagande eller introducerande funktion av det slaget. I *Den tjuvaktiga skatan* och dessförinnan i *Bastihan och Bastihon* hade han en ledsagande roll som var placerad i en nyskriven ramhandling. I den senare utgår ramhandlingen från det faktum att Mozart blott 12 år gammal fick en operabeställning av den berömde magnetisören Anton Mesmer. Det blev *Bastien und Bastienne*, och den ska ha premiärvisats i Mesmers trädgård i Paris. Det är detta speciella tillfälle som blir ramhandlingen till själva operan. Publiken möter alltså Lars Fembro som Doktor Mesmer, vilken tillsammans med pojken Mozart visar upp, kommenterar och till och med ingriper i operan som spelas upp.

I *Mästersångaren* var det i stället frågan om en befintlig roll som lyftes fram för att få en ledsagande funktion. ”Stadsvakten” markerar i Wagners originalverk hur kvällen fortskrider medelst utrop vid jämna klockslag. Även i Operaverkstans version har Stadsvakten denna uppgift, men bland annat med hjälp av en ”sidekick”, en ung akrobat som Stadsvaktslärling, får rollen en mer framträdande ledsagarfunktion.

Mer av introduktör var Lars Fembro däremot i den senaste klassikeruppsättningen, *Vivaldis vinter.* Kostymerad som Gondolijär berättade han inför varje föreställning om Antonio Vivaldi och 1700-talets Venedig. Till sin hjälp hade han i Verkstans foajé en utställning med fotografier, föremål och rörliga bilder från Venedig. I själva föreställningen fungerade i stället skådespelaren Anders Granström som publikens ledsagare. I en berättande talroll som den åldrade, tillbakablickande Vivaldi bidrog han starkt till att suggerera fram miljö och atmosfär i den gamla staden på vattnet.

Lars Fembro som handelsmannen Isak
*Den tjuvaktiga skatan* 2004

Anders Granström som Vivaldi och Hillevi Björnsson som flickan
*Vivaldis Vinter* 2010

Greppet att skriva till ramhandlingar innebär att flera fiktiva ”lager” bestående av skilda tidpunkter och kanske spelplatser adderas ovanpå varandra. Det som då händer kan vara knepigt att redogöra för i teorin, men har i själva verket en ursprunglig och stark förankring i den folkliga teaterns spelstil. Där är avsiktliga illusionsbrott, spel över rampen och direkt publiktilltal legio. Och det är barnen helt med på.
– Små barn bryr sig inte om verbal information så det är ändå svårt att ge information i tal eller sång. Det bästa är att gestalta, säger Maria.

Ramhandlingens informationsinnehåll riktar sig alltså inte i första hand till barnen. Den har ändå funktionen att bygga upp en atmosfär, att ge en indikation om tid och rum som barnen kan ta till sig efter förmåga. Maria förklarar att en ramhandling dessutom ger en något distanserad, avspänd spelstil där Lars Fembro får utrymme att styra som pedagog och improvisera utifrån publikens reaktioner.

Viktigt är slutligen också att ramen skapar naturliga tillfällen att förklara vad opera är. ”Berätta med sång och musik” är nyckelorden när Lars Fembros Isak introducerar *Den tjuvaktiga skatans* intrig för publiken. Med referens till sitt minne av Ninetta och silverskeden säger handelsmannen Isak, innan han slår ut med händerna:

> Det är den historien vi skall berätta för er här nu, men vi skall göra det med sång och musik, som en opera. För opera, det vet ni ju, det är när man sjunger i stället för att prata. Allt blir så mycket… härligare då.
> Spel opp!

## Gränslös scen i folklig tradition

Ledsagaren är alltså någon som för in publiken från vardagen till den fiktiva tid och plats där operan utspelar sig. Tanken därbakom har Maria Sundqvist förklarat med att ”pedagogiken inte ska in i föreställningen, utan ska ligga i paketeringen och tillgängliggörandet.”[9] Det pedagogiska ramverket kan alltså ses som ett sätt att föra publiken in i operan, men också att värna om atmosfären och särprägeln i operans originalberättelse. Man kan påpeka att till produktionens ramverk hör även diverse kring-

[9] Gislén 2006, sid 13

Pigorna underhåller i foajén innan föreställningen. Från repetitionen av *Den tjuvaktiga skatan* 2004

aktiviteter såsom utställningar och Operaverkstans välbesökta *Titta bakom kulisserna*-arrangemang.

Parallellt med att ledsagaren för oss in i ett särskilt fantasitillstånd inleds flera av uppsättningarna med en motsvarande rumslig förändring. Operaverkstans introduktionsarbete inbegriper nämligen en uppluckring av gränserna mellan scen och sittplatser, skådespelare och åskådare, precis som i den folkliga teaterns tradition. I Isaks ”inrop” till *Den tjuvaktiga skatan* refererar han tydligt till de bägge platserna, där inne i salongen (”finns en stråkkvartett”) och här utanför (”finns dragspel och klarinett”), och på motsvarande sätt finns i anslutning till föreställningarna en uppmaning att följa med in. Inte sällan är det gycklare och akrobater eller mindre grupper av kostymerade sångare och musiker som börjar uppträda på de platser där publiken strömmar till och fortsätter att uppträda intill eller på scenen ända till dess att själva föreställningen ska börja. Så gick det också till när *Mästersångaren* spelades på Pildammsteatern, en öppen friluftsscen i Pildammsparken i Malmö. Att skådespelarna dessutom blandar sig med åskådarna genom att göra entré och sorti genom publiken, eller bara gå ut bland sittplatserna under pågående skådespel, hör till bilden av den folkliga teaterns avsiktligt oskarpa scengränser.



Denna uppdrivna grad av synlighet är en väsentlig del i tillgängliggörandet av operan. Synligheten inbegriper även musikerna som så gott som alltid finns med på scenen i Operaverkstans uppsättningar. Det är en praktisk lösning som passar mindre ensembler och scener som saknar orkesterdike. Den har samtidigt ett pedagogiskt värde i det att den visar upp vilka instrument som åstadkommer musiken som hörs i salongen. Det är i grunden en kammarmusikalisk situation som, menar Maria Sundqvist, ger många vinster rent musikaliskt.

– Det blir en större närvaro. Jag tycker själv det är väldigt fint och laddat att se samspelet mellan musiker, hur de andas i musiken och på ett plan visualiserar musiken. Så istället för att det bara är något klingande så är det något man kan se, deras energi och fokus, säger hon.

En annan positiv effekt är att kontakten med publiken, men även mellan artisterna generellt stärks. Därtill kommer att musikerna inte bara är synliga utan även ser, och därmed står i dynamisk kontakt med publikens reaktioner.

Synliga musiker är det vanliga i barnoperasammanhang, men inte lika vanligt är det att musikerna också är kostymerade. Det är regel i Operaverkstans produktioner. I kostymering blir musikerna en fullt ut integrerad del av föreställningen, vilket är ett sätt att göra dygd av nödvändigheten. Utifrån sina praktiska förutsättningar löper man alltså linan ut och gör konst i stället för kompromisser.

## Fritt spelrum i epok och kostym

Visuellt präglas Operaverkstans klassikerföreställningar ofta av ett humoristiskt och lite fräckt förhållningssätt till verkets epok. Epoken kan prägla grundstilen och enskilda detaljer, men därutöver lämnas spelrum för andra infall som kan ha enbart symbolisk anknytning till verket. Ett exempel är de fantasifulla hushållsredskap som stråkkvartetten i *Den tjuvaktiga skatan* bar som huvudbonader. Utstyrseln är ju inte på något sätt tidstypisk, men har en fullt logisk symbolik eftersom ett hushållsföremål, en silversked, är avgörande för händelsernas utveckling i Rossinis opera.

I många av sina uppsättningar har Operaverkstan anlitat Tina Sederowsky på Malmö Operas skrädderi som kostymör. De har samarbetat i hela sju produktioner, varav tre varit klassikeruppsättningar: *Bastihan och Bastihon*, *Den tjuvaktiga skatan* och *Mästersångaren*. Hon kan alltså betraktas som Operaverkstans egen kostymör och i intervjun som här följer ger hon en inblick i hur den kreativa processen kan se ut. Hon berättar bland annat hur hon bär sig åt för att – inom budgetens ramar – få fram kostymer till så många som 90 medverkande barn och ungdomar.

Orkestern i fantasifulla hattar.
*Den tjuvaktiga skatan 2004*

# OPERAVERKSTANS FRISINNADE KOSTYMÖR

Tina Sederowsky har skapat kostymer till sju av Operaverkstans uppsättningar. Tre av dem har varit stora klassikerproduktioner: *Bastihan och Bastihon* (2003), *Den tjuvaktiga skatan* (2004) och *Mästersångaren* (2010). Möt Operaverkstans "egen" kostymskapare!

Tina Sederowsky arbetar på Malmö Operas skrädderi. Med bland annat en designutbildning från Beckmans i bakfickan började hon där för tio år sedan. Under den perioden har Operaverkstan anlitat henne som kostymör för nämnda klassiker och ytterligare fyra produktioner: *Stadsmusikanterna* (2003), *Varieté* (2003), *Skuggspel* (2005) och *Dollys Beauty Shop* (2006). Dessutom hade hon skapat kostymer till flera av Maria Sundqvists uppsättningar redan innan Operaverkstan startades 2002.

Tina vet numera att det ställer vissa krav att kostymera för Operaverkstan. Resurserna är inte överdrivet stora, samtidigt som det med all barn- och ungdomsmedverkan ofta är en väldig mängd artister som behöver scenkläder. I *Mästersångaren* framträdde exempelvis cirka 80 personer på scenen. Därtill kommer musikerna som i regel är med på scenen, kostymerade. Det är villkor som triggar Tina Sederowskys kreativitet.
– Ju fler som skall kostymeras desto bättre tycker jag nästan, säger hon.

Tina Sederowsky

## Resurser i förråden

Effektivt och rimligt vad gäller kostnader blir det genom att Tina, från det att hon för tio år sedan började arbeta på skrädderiet, har intresserat sig för förråden. Hon har inventerat och jobbat med att bygga upp ett kostymarkiv, så hon kan dem utantill. När det är dags att skapa kostymer vet hon till exempel att det finns 35 ärmhållare som kan piffa till skjortor, och att det ligger 30 meter av ett tjockt tyg i blommigt 70-talsmönster i en vrå. Denna rulle, liksom en med kanariegult nylontyg, märkte hon vid ett tillfälle på en ren impuls upp för Operaverkstans räkning.



Knepet är att använda befintligt material, och med hjälp av det variera kostymer utifrån en viss grundstil. På det sättet kan en mängd scenkläder skapas på rimlig tid och till begränsade kostnader. Smarta lösningar som "perukhatten" underlättar dessutom ruljansen bakom scenen. Perukhatten var en hög frisyr av 1700-talsmodell som tillverkades till *Bastihan och Bastihon*, där musikerna bar blåa, hårlika hattar à la Marge Simpson (från den tecknade amerikanska TV-serien *Familjen Simpson*) Den var gjord så att sångarna i brist på påklädare själva lätt kunde få på sig de höga perukerna. Idén återanvändes i *Den tjuvaktiga skatan*.

Att kostymera orkestern är en punkt där Operaverkstan inte kompromissar. Trots att det från början sällan är klart hur mycket av den som kommer att synas i en uppsättning kostymeras samtliga i orkestern. Det har till och med hänt (i *Dollys Beauty Shop*) att ateljén har sytt upp kostymer till musikerna. Tina berättar att musikerna brukar vara mycket förtjusta över att på detta sätt få en visuell funktion.

## Frisinnat tidstypiskt

Tina Sederowskys inställning till teaterkostymering tycks ha passat Operaverkstan bra. Hennes stil är fräck, lite punkig och mycket fantasifull.
– Jag har aldrig velat ta epoken på allvar, utan alltid gjort något fel, ruskat om den. Det får inte bli för snyggt, förklarar hon.

Maria Keohane som Ninetta och Jonas Bjerkén som borgmästare iförd perukhatt. *Den tjuvaktiga skatan* 2004

Kristina W Svensson som Lucia och pigor med pastellfärgade mössor. *Den tjuvaktiga skatan* 2004

Som exempel nämner hon de grovvirkade, pastellfärgade mössor med långa, löst knutna hakband som pigorna i *Den tjuvaktiga skatan* bar. Tina tyckte att de behövdes för att "sätta sprätt på" de i grunden enkla, brunmurriga 1800-talsklänningarna som hade funnits i mängd i förrådet. Det kunde inte hjälpas att de udda mössorna orsakade lite knorr bland de unga aktriser som skulle bära dem.

Trollkarlen Colas kostymering i *Bastihan och Bastihon* kommenterades i en recension av Matti Edén i Kvällsposten 22/5 2003 som "högst frisinnat tidstypisk". Det är en beskrivning som kan gälla många av Tinas skapelser. För att tidstrogen kostym skall bli intressant som sådan anser hon att den skall vara utförd "med stor ackuratess" i skrädderidetaljer.

Någon särskild anpassning av kostymerna till en ung publik har Tina aldrig försökt sig på, åtminstone inte medvetet, menar hon. Uppsättningarna har däremot ibland plockat upp olika symboler och tecken från barnens kultursfär. Omkring 2003 pågick den första stora Harry Potter-vågen och därför fick trollkarlens lärjungar i *Bastihan och Bastihon* självklart bära runda Harry Potter-glasögon.

Thomas Hildebrandt som trollkarlen Colas, *Bastihan och Bastihon* 2003



## "Tråkig" epok blev gul

– Maria har alltid varit positiv till alla galna idéer. Jag har aldrig fått höra att "det går inte", säger hon. Men när Maria Sundqvist ringde upp på våren 2009 och presenterade projektet *Mästersångaren* var det Tina som ville dra sig ur. Hon kände först att hon omöjligt kunde bli inspirerad av en så "tråkig" epok som medeltiden. När Maria sedan förklarade att hon hade funderat på kortleken *Löjliga familjen* som en bild för skråväsendet var Tina genast med på tåget. Så småningom fick bagar-, skräddar- och skomakarskråna alla sina egna grotesk-humoristiska attribut och stilar.

Något som satte en visuell särprägel på *Mästersångaren* var ett av Tinas gamla förrådsfynd i Malmö Operas skrädderi. När dagen för det kreativa teamets första möte uppe på Operaverkstans kontor kom, tog Tina med sig en oanvänd kostym som hon hade hittat i förrådet. Den var helt och hållet kanariegul…

– Under det mötet skapade jag hela konceptet till uppsättningen, berättar hon.

Den knallgula färgen visade sig nämligen stämma förträffligt med uppsättningens dramaturgiska inriktning på midsommar, ungdom och hela den friska fläkt av förnyelse som Walther von Stolzing blåser in i den lilla traditionsbundna staden Nürnberg. Det gula blev en ledfärg i föreställningen. Och operans hjälte, Nils Olssons Walther, lyste som solen själv i sin kostym – helt i kanariegult.

*ÅM*

*Mästersångaren* 2010

## KAPITEL 3

# Ung sympati och musiken som tema

## Om urvalet av klassiker

Hur ser det då ut långt före publikens möte med operaklassikern, i det skede där Operaverkstan bestämmer sig för att ta upp ett verk i sin repertoar? Vad krävs av en äldre, känd opera för att den skall ha något att säga en ung publik?

Identifikation tycks vara ett nyckelord när det gäller att fånga ungas intresse, och det gäller nog generellt i kultur för barn. Tanken att barnen skall kunna hitta roller att identifiera sig med fanns redan när en av landets första operaklassikeruppsättningar för barn gjordes. Det var 1985 och Staffan Aspegren satte upp *Trollflöjten* på Lillan i Göteborg. Maktkampen mellan Sarastro och Nattens drottning betraktades där ur Paminas perspektiv. Frimureriet tonades ner och tolkningen fick betydligt mer nutidsrealistiska drag genom att Pamina framställdes som skilsmässobarn. Mozarts sagoaktiga sångspel har sedan varit en återkommande klassiker på barnoperans scener. Året efter Aspegrens uppsättning spelades *Trollflöjten* på Folkoperan i Stockholm, där den i Claes Fellboms tolkning i stället hyllade musikens makt.[10]

Omsider gjorde Operaverkstan sin *Trollflöjten*. Det var en skolproduktionen som kallades *Prövningarna* med hänsyftning på Taminos eld- och vattenprov i originaloperans andra akt. Den sattes upp 2007 med hjälp av cirka 250 högstadieungdomar från Sundsbroskolan strax utanför Malmö. De var verksamma i alla delar av produktionen. Maria Sundqvist berättar att deras tolkning och världsbild fick påverka gestaltningen så att operan iscensattes som ett datorspel med Sarastro och Nattens drottning som konkurrerande spelledare. Kompletterande medier och mycket av den visuella framtoningen i ungdomarnas kostym, smink och scenografi var hämtat från fantasy- och dataspelsvärlden. För Marias del kom inspirationen till denna version från Philip Zandéns uppsättning av *Trollflöjten* på Malmö Opera 1997. I den utspelade sig dramat i en diktatoriskt styrd skolvärld där de unga kontrolleras av vuxna. Där stod alltså en generationsmotsättning i centrum, en problematik som även gick att se i *Prövningarna*.

Alexandra Frid Giertz som Nattens drottning
*Prövningarne* 2007

[10] Helander 1998, sid 244 f.



## Åldersidentifikation och orättvisor

Den rakaste vägen till identifikation är förmodligen ålder, att publiken är i samma eller närliggande ålder som dem de ser på scenen. Det är ett av de många värden som ligger i att barn och ungdomar medverkar i en operaföreställning; de unga fångar varandras intresse.

Möjlighet till fördjupad identifikation finns om det i operan även finns unga rollfigurer som spelar upp och gestaltar hur det är att vara ung. Det kan vara frågan om att bli tagen på allvar, lyckan över att kunna något bättre än en vuxen eller frustrationen över att inte bli trodd eller anklagad för något man inte gjort. Det är fallet i två av Operaverkstan klassikeruppsättningar: *Bastihan och Bastihon* respektive *Den tjuvaktiga skatan*.

Mozarts operakomedi är i sig en standardfars där kärleksparets förvirring egentligen kan drabba i vilken ålder som helst. Den kan till och med handla om en liten pojke och flicka vars vänskap får en fnurra på tråden, som i den föreställning som 7-åringarna i en småländsk lågstadieklass gjorde utifrån Operaverkstans manus 2007. I Operaverkstans bearbetning är det dock framför allt Maria Sundqvists nyskrivna ramhandling med en ny roll i form av den 12-årige kompositören Wolfgang Amadé Mozart, som förbluffar Doktor Mesmer och (den vuxna) publiken genom att skriva en opera. Det är ingen sångroll, men den ges stort utrymme genom att Mozart på ett

Iris Bjerkén som piga i *Den tjuvaktiga skatan* 2007

12-årigt barns vis har små hyss för sig och dessutom ingriper i handlingen till sin nyskrivna opera.

Känslan av skriande orättvisa är däremot något som driver dramat framåt i *Den tjuvaktiga skatan*.
– Orättvisa är något som engagerar barn väldigt starkt, säger Maria Sundqvist.

Hon fann Rossinis opera intressant för att den hade ungdomar i viktiga roller. I centrum står Ninetta, tjänsteflickan som blir orättvist anklagad för att ha stulit sin matmors silversked. De andra tjänsteflickorna hjälper till att ställa allt till rätta, liksom hennes älskade Giannetto, en vacker yngling, tillika son i huset där Ninetta tjänar. Operan bearbetades kraftigt både dramaturgiskt och musikaliskt. Dess grundläggande intrig, som slutar i seger för ungdomarnas känsla för rättvisa och kärlek, går dock tillbaka på orginalet.

Elever från Lars Erik Larsson-gymnasiet i Lund som barnhemsbarn. *Vivaldis vinter* 2010

Den senaste i raden av klassikerbearbetningar handlar om föräldralösa barn. Föreställningen *Vivaldis vinter* sammanfogar musik ur olika verk med hjälp av en biografiskt baserad ramhandling: Antonio Vivaldi var musiklärare på barnhemmet Il Pio Ospedale della Pietá i Venedig, där spädbarn överlämnades anonymt för vård och uppfostran i kristen anda. Flest lämnades in på vintern. Många av barnen hade fått med sig ett halverat föremål, ett brev, en bild eller ett krucifix som en diskret nyckel till deras identitet. Det är nästan obegripligt hjärtskärande livsöden för en ung publik av idag, men de balanseras av hoppfyllda återföreningsscener ur operan Griselda där Vivaldi dramatiserade några av barnhemsbarnens öden.

Ett helt annat skäl till att arbeta med Vivaldi var barocken som stil och epok. Maria Sundqvist hade länge varit lockad av att lära sig mer om epoken, som hon inte arbetat med tidigare. För att lära känna barockoperan deltog uppsättningens koreograf Sara Ekman i en kurs i barockens dans och teatergestik vid Vadstena-Akademien. De kunskaper hon tog med sig hem fick sedan sätta rätt tidsprägel på scenerna ur *Griselda*. Barockspecialisten Sofia Söderberg Eberhard engagerades som dirigent och musikaliskt ansvarig. Scenografin var effektiv men enkel, och i stället togs svängarna ut i Leif Perssons tidstroget inspirerade kostymering. Resultatet blev en sinnlig och visuellt överdådig uppvising i barockens estetik och tidsanda.



## ”Vann rätt låt?” Wagner som barnopera

Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* är kanske det mest oväntade verkvalet i sammanhanget. Maria Sundqvist berättar att fröet till idén att spela Wagner för barn såddes när Lars Fembro kom hem från Bayreuth 2004 och utmanade Maria med ett ”Wagner kan du i alla fall inte ge dig på!” Likt en trotsig Pippi Långstrump tänkte Maria att det är precis vad hon kan. Efter att ha tagit del av olika sätt att introducera Wagners musik och sagokrets för en ung publik, som Folkoperans *Lilla Rehnguldet* (2001), Kungliga Operans *Guldringen*, som var Karin Bartoschs delvis nykomponerade koncentrat av de fyra originaloperorna (2008) och Andy Papes helt nyskrivna *Sigurd Drakdödaren* på Köpenhamnsoperan (2006), styrdes hennes intresse mot *Die Meistersinger von Nürnberg*.

Den räknas som Wagners enda komiska opera, ett förhållandevis lättsamt verk med en del folkliga melodier och lyckligt slut. Där fanns också några specifika inslag som gick att anknyta till ungdomars samtida verklighet med *Idol* och andra TV-talangjakter. Sångtävlingen som underhållningsform – ensam, utlämnad sångare kontra elak jury – känns igen från TV. ”Vann rätt låt?” är som bekant en fråga som årligen engagerar många unga. En djupare genklang hos målgruppen erbjöd förstås det traditionsförnyande perspektivet, den unga blick som lärlingarna och framför allt Walther ser på sin omvärld med. Liksom Rossinis opera gav även Wagners verk rikliga möjligheter till ung rollbesättning.

Operaverkstans bearbetning sätter en ung, karsk Walther von Stolzing i blickfånget. Han har sett sig om i världen och anländer med sin obetvingliga lust och talang för sång och poesi till den lilla staden Nürnberg. Han blir förälskad i borgarflickan Eva, men för att få henne måste han vinna stadens sångtävling som styrs av ett strängt och urgammalt regelsystem, den så kallade tabulaturen. Vi ser det unga och vitala som ifrågasätter gamla invanda vanor och ideal. Den nya tid som Walther representerar medför också i slutändan att det blåser in en ny tidsanda i stadens sång och poesi. Samtidigt blir han själv mer ödmjuk inför stadens traditioner, representerade av skräddarmästaren Hans Sachs.

Nils Olsson som Walther i kanariegul kostym, *Mästersångaren* 2010

Parallellen till dagens sångtävlingar gav en ingång i arbetet, men Operaverkstan ville inte imitera fenomenet på ett alltför detaljerat eller, som Maria säger, ”inställsamt” sätt. I själva verket ställer Wagners sångtävling i operan angelägna frågor kring balansen mellan tradition och förnyelse, liksom om förhållandet mellan ord och ton – en av Maria Sundqvists käpphästar.

Identifikationsmöjligheter för de unga fanns på flera håll i motivet ”ung kärlek med förhinder”. En framträdande roll i Operaverkstans version blev skomakarlärlingens. Den ger ett nyanserat porträtt av en snart vuxen människa, lite slängig, både förväntansfull och lätt upprorisk, därtill lagom distraherad av kärleksbekymmer. För att få en stor kvinnlig roll blev skomakarmästare Hans Sachs lärling David omarbetad för sopran: lärlingen Minna (med namn efter Wagners första hustru).

Lärlingsrollerna är som nämnts många i *Mästersångaren*. Förutom att det motiverar ett stort antal unga medverkande ger det en tidsbild av senmedeltidens skråväsende, där utbildningsgången byggde på lärlingsskap och mästarbrev. Stadsvakten har en lärling och inom de tre skråna bagare, skräddare och skomakare finns gott om lärlingar som stolt bär sitt skrås kännetecken. Även i *Bastihan och Bastihon* används idén: Mesmer har flera trollkarlslärjungar.

Carolina Tholander
*Mästersångaren* 2010

## Sången som uttrycksform och innehåll

Flera av de operaklassiker Operaverkstan har satt upp innehåller inslag av uppvisning av musik och sång. Den mytologiska sångarförebilden Orfeus har hittills inte dykt upp på repertoaren, men det verk som på något plan tematiserar musiken eller sången ger så att säga en gratis ingång när operakonst ska förklaras och presenteras för barn och unga.

I *Die Meistersinger von Nürnberg* är sångtemat gestaltat och genomkomponerat av kompositören själv. Sångtävlingen motiverar en sånguppvisning i operan, men även på ett djupare plan spinner tematiken i verket som vi vet kring musikaliska gestaltningsproblem: hur bör lyrik och melodik förhålla sig till varandra och vilket ideal skall råda, tradition eller förnyelse?

*Vivaldis vinter* kretsar likaså kring musikens och sångens betydelse. Handlingsramen innehåller ögonblicksbilder av hur det gick till när Vivaldi skrev operan *Griselda* med den berömde komediförfattaren Carlo Goldoni som librettist. I dessa scener visas *en* aspekt av operahantverket upp, medan musicerandet och musikutbildningen på barnhemmet La Pietá i en annan del av föreställningen framställs som kultiverande och rentav livsnödvändig för de utsatta, föräldralösa barnen. Att barnen, särskilt flickorna, fick musikutbildning ansågs öka deras chanser att gifta sig till ett tryggt liv. De som hade förutsättningar kunde till och med, troligen tack vare Vivaldis skicklighet, bli musiker till yrket. Värdefull var också den framträdandevana som barnhemsbarnen fick vid de välbesökta konserterna, där de musicerade anonymt bakom ett ornamenterat galler uppe på La Pietá-kyrkans galleri.

Barnet och musiken är ett motiv också i *Bastihan och Bastihon*. Ramhandling ger, precis som i Vivaldi-föreställningen, en bild av hur en opera växer fram. Anslaget är minst sagt lättsamt – en aria får segla ner framför välgöraren Mesmers fötter i form av ett pappersflygplan.

I Rossinis operafars är musiken inte tematiserad, men Operaverkstan ger den ändå en speciell betydelse i gestaltningen.
– Jag fick för mig att borgmästaren inte tycker om musik, minns Maria Sundqvist från bearbetningsfasen.

Filip Panic som den unge Mozart.
*Bastihan och Bastihon* 2003

Ur *Prästen och hans dräng Balda* 2006

Friheten att lägga in talade partier utnyttjades därför till att karaktärisera operans skurk. Den elake borgmästaren som prompt vill kasta Ninetta i fängelse, och dessutom utnyttja henne, har enbart talade repliker. Vid ett enda tillfälle sjunger han – av skadeglädje. Hans kostym, toppad med en plastigt blå frisyr, förstärker det stela i rollens karaktär. På det sättet förknippas denna egoistiska och oförlåtande rollgestalt med en ovilja att sjunga.

I fallet *Prövningarna* fanns ingen direkt, uttalad eller iscensatt motivering för operaformen. I den färdiga föreställningen tedde det sig mer som att artisterna på musikalens vis brast ut i sång mellan längre talade och agerade partier. ”Musikalen” förekom också som underrubrik i vissa presentationssammanhang.

När det gäller Sjostakovitj-filmen *Prästen och hans dräng Balda* fanns en viss mystik i projektets förutsättningar som lade något gåtfullt till musiken: här finns ett ”soundtrack”, men filmen är försvunnen! Motivationen låg alltså i en yttre reell ram som man fann och lyfte fram. Det blev en utmaning att fullborda eller återskapa Sjostakovitjs konstärliga vision från 1934. Kanhända uppstod en särskild känsla för tonsättaren och hans epok hos Unga Filmfabrikens elever.

## KAPITEL 4

# Får man peta i mästerverk?

## Om hanteringen av klassiker

Myten om kompositören som ett ensamarbetande geni som inte får störas i sitt skaparflöde är stark. När det gäller beställningsverk vinnlägger sig Operaverkstan om att involvera kompositören i den kreativa processen kring uppsättningen, exempelvis i workshopform där scener ur den blivande operan prövas.[11] Det är ett sätt att kompensera för att tonsättarutbildningarna i Sverige generellt inte lägger någon stor vikt vid musikdramatik och de särskilda krav den ställer på kompositörens arbete.

”Var god stör ej” är också ett vanligt förhållningssätt till de operor man kallar mästerverk. Hållningen kan vara antikvariskt eller musikhistoriskt motiverad, men precis som kring bilden av kompositören innehåller den en god portion mystik, kanhända en tro på att man kommer i direktkontakt med en svunnen epok genom att ta del av operan i exakt den ton- och ordalydelse den en gång avslutades. Idén om verket är fixerad vid dess nedskrivna form, vilket gör att klassikeruppsättningarnas libretto- och partiturtrohet generellt bevakas och värderas högt. Vår tids regikonst förväntas däremot gå i dialog med originalverket för att betraktas som högtstående. Det innebär att exempelvis regilösningar som i avgörande scener uppenbart går rakt emot den riktning som kompositören pekat ut i text och ton inte anses inverka på verket i samma mån som om ett par scener skulle ha strukits eller fått byta plats.

Får man då peta i mästerverk? Tja, man kan hävda att ”en klassiker” har erhållit sin framskjutna plats på repertoaren just för att den *inte* innehåller något överflödigt och att det därför inte finns något i den som kan undvaras. Man kan också argumentera för motsatsen, att en klassiker är av en sådan kvalitet att den bevisar sitt konstnärliga värde i vilken form den än presenteras, hur uppstyckad eller omstuvad den än är.

Ytterligare ett sätt att resonera kunde utgå från det klassiska verkets renommé och popularitet, snarare än från några tänkta inre kvaliteter: ju mer känd en klassiker är, desto bättre håller den för bearbetning. Eftersom man då bär med sig originalet i sin helhet som en imaginär tolkningsbakgrund betyder varje utdrag, varje fragment av verket långt mer än vad som faktiskt förevisas. Det gäller i alla fall för en vuxen, operavan publik. Barn kräver ett sammanhang och kvalitet på plats och ställe, och på den punkten börjar vi närma oss förutsättningarna för Operaverkstans klassikerbearbetningar.

[11] Denna arbetsprocess är utförligt beskriven i Mälhammar, 2010.



## Musikalisk bearbetning med berättelsen i centrum

Ett grundläggande formkrav på en opera för barn brukar vara att den är begränsad i längd; Operaverkstans föreställningar är sällan mer än en timme långa. De flesta klassiker behöver således förkortas. I extremfallet *Die Meistersinger von Nürnberg* har det inneburit en förkortning till nästan ¼ av originalets längd.

Operaverkstans förkortningar och omarbetningar görs idealt utifrån en berättelse som finns i originaloperan, och som man tycker känns tillräckligt bra och angelägen för att lyfta fram. Den skall kunna bilda grunden för en ny musikdramatisk enhet där varje beståndsdel har en gestaltande funktion. Berättelsen skall alltså motivera urvalet av musiken, vilket är en bearbetningsprincip som väsentligt skiljer sig från förkortning genom komprimering eller sammanfattning av originalverket.

En berättelsecentrerad bearbetning som Operaverkstans förutsätter en musikalisk och dramaturgisk genomlysning av verket, liksom goda kringkunskaper. Ofta har Operaverkstan hittat en ingång till arbetet just i de historiska omständigheterna kring ett verk eller en kompositör. En ramhandling som bygger på biografiska fakta kan, som i *Bastihan och Bastihon*, öppna för såväl pedagogiska som identifikatoriska möjligheter.
En översikt av de musikurval och bearbetningar som Operaverkstan gjort med klassikerna visar att Sjostakovitjs *Prästen och hans dräng Balda* undantagsvis förkortades på det enklare sättet. Maria förmedlade den folkliga sagan till filmeleverna i muntlig form, och sedan tog de fasta på och animerade ett antal sånger som sammantaget återgav intrigens viktigaste hållpunkter. Utifrån dessa hållpunkter kortade lärarna även det ca 20 minuter långa originalpartituret till ungefär hälften.

När man gör en mer självständig omgestaltning av ett verk är det en framkomlig väg att binda ihop ett urval sånger med en ramberättelse. Så skapades i grova drag föreställningarna *Bastihan och Bastihon* och *Vivaldis vinter*, med den skillnaden att den senare bygger på musik ur flera originalverk (stråkkonsert, körmusik, opera). I båda fallen stod Maria Sundqvist för musikurvalet. Det arbetet gick hand i hand med dramaturgin och skrivandet av nya svenska texter. Hon utförde även smärre justeringar i notmaterialet, där så att säga fransarna kring urklippen snyggades till. Den typen av små ändringar räknas i detta sammanhang dock inte som musikalisk bearbetning i full mening.

För arrangemang och orkestrering brukar Operaverkstan anlita utomstående krafter. Tomas Lewandowski arrangerade stråkkvartetten i *Bastihan och Bastihon*, och läraren Marie Wall-Almqvist på kulturskolan gjorde arrangemangen till 11-åringarna i träblåsensemblen. I *Vivaldis vinter* var det dirigenten Sofia Söderberg Eberhard som arrangerade bordsorgelackompanjemang till körstyckena ur *Gloria*, liksom musiken för de instrument

som framförde scenerna ur *Griselda* (stråkar, blockflöjt och cembalo).

Bearbetningen av Mozarts ungdomsopera följde originaloperans kronologi, liksom den senare *Trollflöjten*-bearbetningen *Prövningarna*. I det fallet utgick Maria Sundqvist från en bearbetning av Elisabeth Boström som tidigare (2006) hade använts av Wermland Opera, men när föreställningen började ta form låg originalverksförankringen mer i libretto än i partitur. Högstadieungdomarna hade nämligen många musikönskemål, så i slutändan innehöll föreställningen på en stor del annan musik än Mozarts. Delvis i originalinspelningar, delvis live (kompband, 4 stråkar och piano) spelades bland annat musik av ABBA och The Ark. Det förekom även att Mozarts musik blandades med annan. Papagenos *Fågelfångarvisa* arrangerades exempelvis på ett kongenialt sätt ihop med Peps Perssons populära skalåt *Oh boy! (…vilket vackert väder)* som även den inleds med en sorglös flöjtslinga.

## Vid Operaverkstans snickarbänk: Eva Hallberg

Hur försvarar man reduktionen av ett partitur? Maria Sundqvist ställer sig ofta frågan och den aktualiseras varje gång Operaverkstan börjar arbeta med ett äldre verk. Vi skall söka svaret genom att se närmare på hur det gick till när Operaverkstan genomförde två av sina mest omfattande bearbetningar. Operorna var Giacchino Rossinis *La gazza ladra* och Richard Wagners D*ie Meistersinger von Nürnberg*, och i båda fall var det Eva Hallberg som stod för den musikaliska bearbetningen.

Eva Hallberg

Eva Hallberg är verksam som pedagog, arrangör, sångerska, kapellmästare med mera. Samarbetet med Operaverkstan inleddes år 2000, efter att Maria Sundqvist hade sett hennes föreställning *Canto*. Den byggde på sånger i den klassiska bel canto-repertoaren med musik av Donizetti, Bellini och Rossini. Evas bakgrund fanns inom klassisk sång och kammarmusik, men hon hade även skaffat sig operaerfarenhet från roller på bland annat NorrlandsOperan. I början av 90-talet började hon experimentera med konsertformen utifrån en stark vilja att kommunicera med musiken. Hon sökte alternativ till den föregivet oberörbara konsertformen och ifrågasatte sin yrkesroll. Den klassiskt skolade sångarens påbud att, som hon säger, tjäna musiken kände hon sig inte bekväm med.



Ett utlopp för dessa ambitioner att ”sätta musiken på scenen” blev en produktion gjord i konstellationen Mozarts Musor tillsammas med den norska sångerskan och regissören Marit Selfjord. Den hette *Bortbytingen* och var en ”berättarkonsert” där Eva hade sammanställt musik ur Edvard Griegs *Stråkkvartett i g-moll* med Selma Lagerlöfs kända saga, återberättad av en skådespelerska. Det var 1993 och redan då inleddes samarbetet med Maria Sundqvist. Eva Hallberg berättar att det var första gången hon ”klippte och klistrade”, och att hon av den erfarenheten upptäckte sin fallenhet för att koppla ihop musik med berättelser. I efterhand kan hon konstatera att hon på köpet lärde sig musikdramaturgins grunder.

Senare följde egna konsertproduktioner och så småningom tog alltså Maria Sunqvist kontakt inför Rossiniprojektet, förvissad om att de förenades av en experimentell inställning till musik.
– Man måste egentligen vara experimentell i mötet med unga, säger Eva Hallberg när vi träffas i maj 2011 för att tala om hennes partiturbearbetningar för Operaverkstan.

Att samarbetet från början inriktades på musik för en ung publik berodde alltså inte endast på yttre omständigheter i form av Marias upparbetade kontakter. Det bottnade i en gemensam vilja att förnya och frigöra konstmusiken från dess konventioner. Dessutom visade sig Evas bakgrund inom klassisk musik vara ett bra komplement till Marias modernistiska.

Till förutsättningarna hörde med andra ord att dessa kvinnor, som befann sig i den kreativa kärnan i två av Operaverkstans större produktioner, har ett gemensamt utifrånperspektiv på operakonsten. Varken Maria Sundqvist eller Eva Hallberg har utbildningsbakgrund inom operakomposition eller från operahögskolor, utan har förvärvat sitt musikdramatiska kunnande genom gränsöverskridande erfarenheter från bland annat teater, klassisk sång och kammarmusik.

## Den lättsinniga skatan: Hur Pippo blev Giannetto

Gioacchino Rossini var en av de kompositörer som Eva Hallberg använde sig av sceniskt i *Canto*. När Maria Sundqvist såg den hade hon sedan en tid haft ögonen på hans komiska opera *Den tjuvaktiga skatan,* där hon som nämnts upptäckt en engagerande historia om orättvisa och unga människor i viktiga roller.

Den dramaturgiska bearbetningen inleddes med att lyfta fram berättelsen om den oskyldigt anklagade Ninetta. En gemensam musikalisk utgångspunkt fann Eva och Maria i intresset för det folkmusikaliska inslaget i Rossinis musik.
– Jag hade redan när jag gjorde *Canto* upptäckt hur fantastiskt bra folkliga instrument passar till den här musiken, säger Eva Hallberg.

Det var följaktligen musikerna från *Canto* som fick agera gatumusikanter i D*en tjuvaktiga skatan*: klarinettisten Dan Gisen Malmqvist och accordeo-

nisten Håkan Andersson. Deras bakgrund inom folkmusik och jazz gav precis den mix som Eva eftersträvade i bearbetningen.
– Det blev ingången till den här berättelsen om kvinnan av folket och mannen av börd. Det passade väldigt bra att hon blev kompad av gatumusikanterna, och inne hos hans familj var det stråkkvartetten som ackompanjerade. Därför lekte vi med den här polariteten, med ”flickan som inte får vara med” inne i huset, samtidigt som det var ganska kul där ute med de andra musikerna. Där fanns en härlig energi, säger Eva, och sammanfattar:
– Det blev grunden, rent formmässigt, för hur musiken skulle vara.

Från början fanns alltså en gemensam gestaltningsidé för berättelse och musikalisk form. Arbetet med libretto och partitur pågick parallellt. Att arrangera för stråkkvartett respektive klarinett och dragspel var dock inte tillräckligt för att uppfylla de villkor och önskemål som styrde produktionen; i efterhand kan man konstatera att Rossinis komposition (utom ouvertyren) användes som en sorts musikaliskt råmaterial för en nyskapelse med såväl ny styckeföljd som nya roller. ”Musiken håller för den hårdhänta nedbantningen”, lät det i Sydsvenskans recension.[12]

Bland produktionens förutsättningar fanns att man ville ha med Andreas Landin, baryton, samtidigt som den ledande manliga rollen, husets son Giannetto, var skriven för tenor. Men det räckte inte att transponera ner Giannettos partier eftersom Eva och Maria tyckte att de var alltför tråkiga med

Fördomsfri hantering av Rossinis klassiker

sina långa följder av roulader. Rollen är därtill ganska passiv. Betydligt intressantare var då Ninettas unge vän Pippo. Denne yngling har ett mezzoparti med enklare musik och ett rakare uttryck, som Eva beskriver det. En fördel var också att partiet innehåller många duetter med Ninetta. Det var alltså ett bättre musikaliskt stoff att arbeta med, så det transponerades, fick helt ny text och blev Giannettos. (Giannettos ursprungliga parti var över huvud taget inte med i den färdiga bearbetningen.)
– Vi kände att Rossini nog skulle ha gillat det här, säger Eva och återberättar några anekdoter om den begåvade slarvern och festprissen Rossini, som skickade sprudlande glada tonkaskader i strömhopp ut över notbladen.

[12] Carlhåkan Larsén, ”Fördomsfri hantering av Rossinis klassiker”, *Sydsvenskan* 7.4.2004



De upplevde därför kompositörens välsignelse att vara djärva i sin bearbetning. Därmed inte sagt att det var ett lätt arbete. Maria konstaterar i efterhand att hon i synnerhet underskattade arbetet med texterna. För *Bastihan och Bastihon* hade det krävts översättning och vissa justeringar, men här stuvades roller och följdordning om så att sångerna kom i helt nya situationer och därför behövde helt nya texter.

## Mästersångaren: Med respekt och personlig förankring

– Med Rossini kan man vara lite lättsinnig, säger Eva Hallberg när vi leder över samtalet på bearbetningen av *Die Meistersinger von Nürnberg*.

Richard Wagners musik krävde ett annat förhållningssätt. Hos den tyske kompositören är till att börja med de musikdramatiska linjerna från början både långa och starka. Partitur och libretto är tätt sammanflätade bland annat med hjälp av Wagners karaktäristiska ledmotiv som ständigt reflekterar gestalter, känslor och händelser i intrigen. Sångarnas partier har inte orkesterackompanjemang i vanlig mening, utan är inflätade i en polyfonisk kompositionsstruktur som pågår i ett sammanhållet flöde varje akt igenom. Den typiska wagneroperan ligger alltså mycket långt borta från nummeroperan med sitt pärlband av scener med recitativ och aria.

Maria Sundqvist ser tillbaka och räknar ut att det tog sex år från det att idén att bearbeta Wagner för unga dök upp, tills dess att den realiserades. Det aktiva arbetet med *Mästersångaren* pågick sedan från januari 2008 och fram till ett par månader före premiären i juni 2010, det vill säga drygt två år. Maria Sundqvists och Eva Hallbergs arbete skedde under denna period parallellt, med betoning på tema och dramaturgi i början och på musikalisk bearbetning i slutet. Från hösten 2009 var Håkan Andersson engagerad för orkestreringen av det klaverutdrag som Eva hade skapat.

När musikurvalet skulle inledas var det, som alltid, nödvändigt att ha förutsättningarna klara. En ram att arbeta utifrån får man genom att ställa basala frågor kring vad man vill berätta, för vem, hur ser berättelsen ut, vilka musiker och sångare som ska vara med, hur långt får det vara och hur lång tid det får ta. Och som alltid i Operaverkstans arbete gäller det att tänka kvalitativt, att försäkra sig om att man skapar en självständig musikdramatisk helhet och inte bara en förminskad eller till och med stympad version av originalverket.

Eva Hallberg utgick från en vision av den ensamme trubaduren med sin luta, en igenkännbar urtyp med moderna motsvarigheter som singer-songwritern. Utifrån den bilden fick Eva en idé om en övergripande dynamik i operan som innebar att musiken, från den ensamme sångaren, skulle växa till att inbegripa hela staden och dess orkester. En stegring alltså, ett stort crescendo. Idén ställde extra krav på Håkan Anderssons instrumenteringsarbete.

– Det gällde att spara på tonerna så att det inte blev för mycket på en gång, minns Eva.

Klangen skulle bli allt fylligare, och för att fylla ut harmoniskt lade Håkan Andersson till sitt accordeon på slutet. Den blev en del av en 14-mannaensemble som innefattade två valthorn och två tromboner. Recensionsmaterial eller annat som vittnar om orkesterns verkan finns tyvärr inte, men undertecknad vill gärna intyga att det ”lät Wagner” om orkestern, med hornens varma färgning av klangen och andra karaktäristiska inslag.

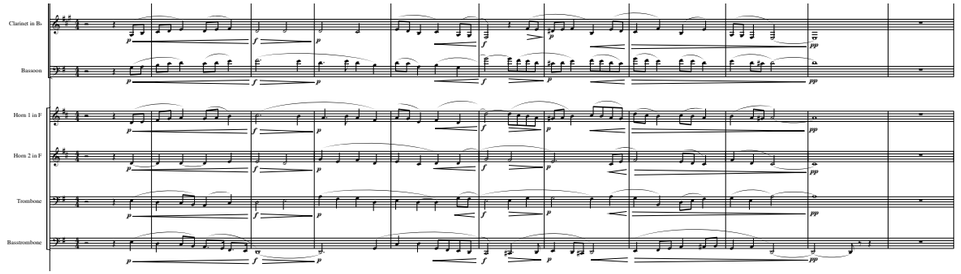
Även lutan kom i slutändan med i form av en ny roll, *Stadslutenisten*, spelad av lutenisten Dohyo Sol.

## Fyra ledande teman

Ett första steg i bearbetningen var att bestämma sig för vilka musikaliska teman som skulle kunna användas för att gestalta det ”nya” dramat. Eva Hallberg berättar att hon ganska snabbt hittade fyra teman som kunde spegla bearbetningens tematisk-dramaturgiska inriktning på förnyelse kontra tradition, ungdom kontra livserfarenhet etcetera.

För att måla upp midsommartiden, som är den svenska motsvarigheten till den tid på året som Wagners opera utspelas vid, försökte Eva hitta de folkliga och ungdomliga inslagen i musiken. Ett användbart sådant var en visa som lärlingarna sjunger, *Johannisnacht* (som på svenska fick heta *På midsommar*). I original är den ett melodiskt skede, så att säga, i det wagnerska musikflödet, och fick därför göras om till ett fristående stycke. I den formen kunde visan sedan användas återkommande, det vill säga lyftas fram som ett ledmotiv som skapar struktur och igenkänning i den nya helheten. Dessutom passade visan bra att framföra till luta.

På liknande sätt lyftes en marsch fram. I *Mästersångaren* förekommer den både i början och i slutet där staden hyllar Hans Sachs. Eva Hallberg berättar att marschens karaktär var ägnad att spegla det lite fyrkantiga hos stadens traditionsbundna invånare. Ett tredje tema som blev till ett nytt ledmotiv var Hans Sachs egen sång *Wach auf, es nahet gen den Tag*, en koralliknande sång till morgonrodnaden och näktergalen. Den sjungs i bearbetningen alldeles i början – av Eva. Det var resultatet av en rockad i ett sent skede, en lösning som kunde ersätta originalets långa och, som man tyckte, psykologiskt problematiska inledningsscen i kyrkan. När Eva sjunger Sachs välkända och omtyckta sång får Walther ett naturligt tillfälle att upptäcka och bli förälskad i flickan som sjunger så vackert. Sången återkommer senare instrumentalt inuti operan, samt i slutkörens hyllning till Hans Sachs.






Ett fjärde tema som Eva tyckte var viktigt för atmosfären i operan var Hans Sachs stämningsfyllda självrannsakan *Was duftet doch der Flieder*. I original hörs detta ariosoliknande solo en gång. I *Mästersångaren* förbereds temat däremot genom att det spelas instrumentalt i förväg, i samband med en pardans som koreograferats i slow motion. Därigenom förknippas sången med ungdom och romantisk kärlek. Senare är sången med i originalversion. Den kan tyckas väl stillsam och lång för en ung publik, men Eva förklarar att den – förutom att den är omistlig i sin skönhet – var viktig att ha med just för att mana fram försommarens speciella, doftfyllda tid. Den har också funktionen att förklara och fördjupa Hans Sachs roll. Den förmänskligar en gestalt som annars mest framstår som en djupt vördad auktoritet.

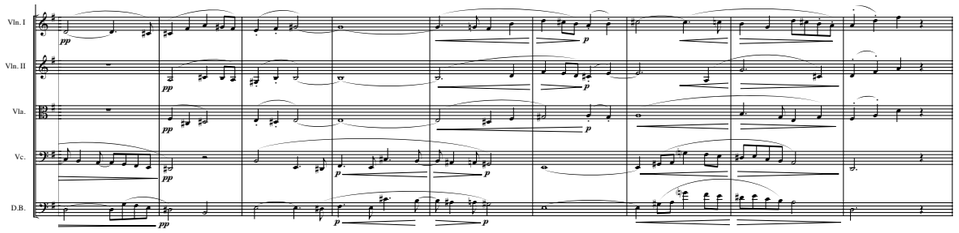
## .. som skall fogas samman

Det finns olika sätt att länka ihop de musikstycken man valt ut i en bearbetning. Det enklaste är att lägga in ett talat parti emellan, exempelvis en dialog som då lätt kompenserar för eventuella uteslutna scener. Ett avbrott i musiken gör dessutom att orkestern utan vidare kan sluta i en tonart eller ett tempo och sedan börja med helt andra förtecken. *Mästersångaren* innehåller talade dialoger, men flera centrala ”musikaliska samtal” finns kvar i sin sjungna, genomkomponerade originalform.

För att få en musikalisk övergång mellan två sånger i olika tonarter kan man lägga till en övergång som modulerar, alternativt transponera den ena. Det var dock Eva restriktiv med i Wagnerarbetet och försökte i stället hitta andra lösningar. Tonartsbyten bör användas på ett genomtänkt sätt, förklarar hon, eftersom de kan signalera en förändring i dramat. Wagner hör dessutom till de kompositörer som gärna använder sig av tonarter för att karaktärisera roller.

Här nedan syns ett exempel på en övergång och sammanfogning i Eva Hallbergs bearbetning *Mästersångaren*. Det visar ett avsnitt ur partituret som innefattar en instrumental introduktion, en kort övergång och sedan inledningen till en namnsdagsvisa som Minna och Hannes (i original David) sjunger till Hans Sachs. I originaloperans klaverutdrag återfinns detta avsnitt i tredje aktens preludium och första scen. Eva Hallberg har hämtat notmaterial från tre olika ställen i detta avsnitt i klaverutdraget, vilket omfattar 15 sidor.

*Mästersångarens* orkester spelar först en instrumental introduktion som är ett tema ur Hans Sachs



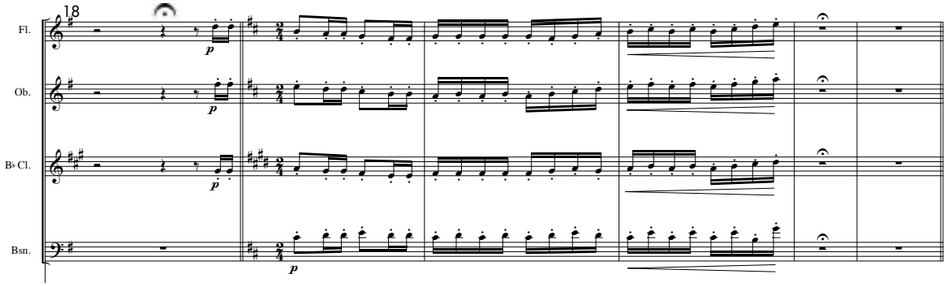
sång till morgonrodnaden, först med melodin i blåsinstrument och sedan med en fortsättning i stråkar (i originalets klaverutdrag från sid 351). Denna del går i G-dur och har ett relativt långsamt tempo på 54–56 slag per minut. Efter en fermat i takt 18 sker ett tonartsbyte, där en snabb övergång på tre takter förbereder namnsdagsvisan (*Am Jordan Sankt Johannes stand,* klaverutdraget sid 360). Övergången och själva visan är ett rörligare scherzo-parti som går i sin originaltonart D-dur, med undantag för den korta övergången som hämtats från en tidigare David-scen (klaverutdraget sid 352) och transponerats upp ett helt tonsteg till namnsdagsvisans D-dur. Visan avslutas sedan med samma snabba övergångsmotiv som inledde den, men i en variation som leder in i nästa scen (klaverutdraget sid 366).

Detta som exempel på detaljlösningar, men de är alltid underordnade större skeenden i musiken, inte minst harmoniska. Eva Hallberg menar att hon utvecklat en sorts ”musikalisk instinkt” för att skapa ny musikdramatik av den musik som skall pusslas ihop.
– Jag är väldigt noga med att försöka få en linje, att skapa flöden i större sjok. Man måste uppleva att det blir en ny helhet, säger hon.

Eva sympatiserar starkt med Operaverkstans inställning att barnen har rätt att se opera som står på egna ben i konstnärlig mening i stället för en förminskad version av något som bara vuxna får se.
– Det ska vara en berättelse i sig självt, och det är klart att det blir ett väldigt stort arbete. Det är på ett sätt som att skriva en ny opera, konstaterar hon.

Den tillmätta tiden för musikbearbetningen visade sig vara knapp, framför allt i den senare produktionen. Eva hade stor respekt för Wagners musik, och det krävdes att hon hittade ett personligt förhållningssätt för att få en egen drivkraft i arbetet.
– Det är väldigt laddad musik att gå in i. Hade vi inte haft de andra erfarenheterna [av omfattande bearbetningar] hade vi nog inte trott det var möjligt, säger hon.
– Jag var tvungen att förankra musiken i mig själv och mina egna erfarenheter, och det blev sångens betydelse: hur får man lov att sjunga, vem bestämmer… Det var frågor som jag hade haft med mig länge, och som Maria också hade jobbat mycket med.

Till sist var det alltså trubaduren med sin luta och sitt sätt att sjunga som blev ingången i arbetet. Även den medeltida trubaduren fanns med i Eva Hallbergs bakgrund i form av trubadurföreställningen *Joy d'Amour*, som hon medverkade i på Vadstena-Akademien 1981.



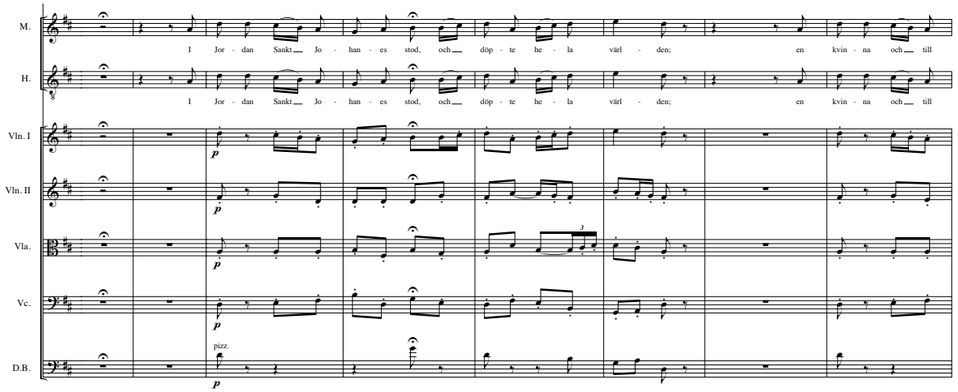

## Att ge musiken gestalt. Arbetet med den instrumentala aspekten

Vi har sett hur viktig berättelsen är för Operaverkstans arbete med klassiker för barn. Avslutningsvis kan det vara intressant att även ge några exempel på hur Operaverkstan arbetat med operans yttre formdrag: det instrumentala och det vokala.

”Att ge musiken gestalt” har varit en av Maria Sundqvists konstnärliga ambitioner i verksamheten. Sceniskt integrerade instrumentalister är ett sätt, men det går att utvidga ambitionen till att även innefatta gestaltning av saker som attityd, förhållningssätt, stil och genre inom musiken.

Betoningen av det folkmusikaliska inslaget i *Den tjuvaktiga skatan* tog sig som nämnts sceniskt uttryck i form av två gatumusiker och deras ”folkliga” instrument, klarinett och dragspel. Deras spelplats på gatan utanför husets murar, deras frigjorda uppförande och vardagliga kostym åtskiljde dem starkt från den (tokroligt) uppsträckta, vitklädda stråkkvartetten. På det sättes förtydligades klassmotsättning inom det unga kärleksparet. Det folkmusikaliska inslaget hade dessutom förstärkts i starkt positiv riktning genom att samma musiker tillsammans med Cirkus Rossini satte an föreställningens ton redan innan den började. Finessen i den bakomliggande pedagogiken var att ”gatumusiken” som klingade från scenen var av Rossinis hand, trots att den i stil och attityd var en direkt fortsättning på den musik – av Nino Rota (filmaren Fellinis ständige kompositör) – som tidigare hade klingat i foajén. Det är en lektion i musikens estetik och historia så god som någon.

Parallellen till *Mästersångaren*, där trubadurens frihetliga sång ställdes mot det traditionsbundna i stadsorkesterns musik, är uppenbar. Den folkliga musiken fick på liknande sätt en scenisk gestalning i och med att Stadslutenisten rörde sig fritt och åtskiljd från den stationära orkestern.



Det har alltså ett klart pedagogiskt värde att på detta sätt kunna visa upp musikstilar. Som vi sett har den stilistiska och musikaliska polariseringen i både Rossinis och Wagners fall haft funktion att strukturera bearbetningen. Den har försett de ”nya” verken med dynamik i både musikaliskt och dramatiskt hänseende.

En musikalisk beståndsdel i opera som man i regel tvingas välja bort för den unga publikens räkning – och som nog är omöjlig att kompensera för – är upplevelsen av en fulltalig operaorkester i arbete. Både scenutrymme och ekonomi brukar trycka ner numerären.
– Det är klart att det *är* en förlust, säger Eva.

Hon avser då särskilt Wagner, där orkestrarna i originalversion brukar vara osedvanligt stora och inte sällan bestyckade med karaktärsinstrument.
– Men det var därför jag hade lutan som ingång. Det var ett sätt att gå hela vägen, så att man skapar ett egenvärde i det lilla, säger hon.

Eva Hallberg sammafattar med en sentensartad formulering som är något att lägga på minnet:
– Det gäller att hitta ett egenvärde i förenklingen.

## Tal, rop & koloratur. Rösten som instrument och skådeplats

Att sångare ”ibland sjunger på en bokstav jättelänge” är ett av de där oslagbart klarögda sätt på vilket barn kan uppfatta operasång.[13] I det pedagogiska arbetet kring produktionerna försöker Operaverkstan alltid bemöta barns reaktioner på konstformen, men också visa upp, och överraska. Innan musikskådespelet om *Den tjuvaktiga skatan* skulle börja, passade som vi sett introduktören Isak på att förklara att opera, det är när man sjunger i stället för att tala. I själva verket är skalan mellan dessa två sätt att använda rösten stor, och det demonstrerar Operaverkstan gärna. Vid en överblick kan man se att den klassiskt skolade sången ofta flankeras av en rad andra vokala uttrycksformer som sträcker sig från tal och rop till koloratur.

I just Rossinis opera sker vid ett tillfälle en övergång från rop till sång när tjänsteflickorna rytmiskt skanderar ”Stackars Ninetta, stackars, stackars Ninetta”, men succesivt samlar orden på en ton i gemensam sång. Att skandera är annars ett effektivt sätt att få publiken med sig. Riktigt interaktivt blev det exempelvis när de tre tävlande skråna i *Mästersångaren* fick varsin sektion av Pildammsteaterns publik att ropa med i sina skråramsor. ”Sträck, sträck, sträck! Läder sätt på varenda fläck!” lät det om skomakarklacken.

En annan sorts uppvisning av behovet att ”falla in i” eller ”ta till” sång för att uttrycka sig fanns i *Bastihan och Bastihon*. En kommenter i *Kvällsposten*s recension ger en beskrivning av greppet: ”Även om en del ord försvinner på vägen går det mesta fram. Som när paret först grälar med ord och sedan med sång – då förstår man en av poängerna med opera.”[14]

[13] Helander 1998, sid 250
[14] Matti Edén, ”Opera som pappersflygplan”, *Kvällsposten* 22.5.2002.



Att blanda in tal och rop kan vara ett sätt att överraska. Det oväntade i uttrycksformen kan fånga barnens intresse, något som Eva Hallberg påpekar är nödvändigt när man spelar för den ”nådlösa” barnpubliken. Den kräver som bekant en ihållande energi och händelser på scenens här-och-nu, för något artigt intresse från barn kan man (som tur är) inte räkna med.

Vad gäller tal i form av berättande eller dialog, är det en standardlösning vid förenklingar och förkortning av opera att ersätta recitativ med talade partier, så även i Operaverkstans produktioner. I Wagners fall ter sig greppet ganska radikalt, medan den genre som exempelvis *Trollflöjten* inordnas under, sångspelet, innehåller talade partier i sig. I den *Trollflöjten*-baserade *Prövningarna* behölls emellertid ett recitativ i originalform, nämligen det som föregår Sarastros aria *O, Isis och Osiris*. Anledningen till det undantaget, menar Maria Sundqvist, var att man ville visa upp operasångens djupaste register något mer än vad den ganska reducerade musiken annars gav utrymme för. Dramaturgiskt behövde man också föra fram kontrasten mellan Sarastro och den konkurrerande ”spelledaren” Nattens drottning, vars ena svindlande koloraturaria fanns med i en förinspelad filmsnutt. Den andra framfördes i sin helhet.

*Mästersångaren* 2010

Eftersom barn och ungdomar ofta medverkar i Operaverkstans uppsättningar ges gott om tillfällen att ställa skolad sång bredvid oskolad. Lars Fembro, som i grunden inte är sångare utan skådespelare, visar publiken att även framträdande roller kan göras med oskolad röst. Hans röst bidrar till mångfalden av vokala uttryckssät och bildar på så sätt en brygga mellan amatörsångare och professionella i föreställningarna.

En iöronenfallande brytning mellan skolat och oskolat förekom senast i *Mästersångaren*: skomakarlärjungen Minnas fästman in spe, Hannes (Lene i original), hade ett parti som var betydligt mindre än Minnas och kunde därför sjungas med oskolad röst. Tanken bakom rollbesättningen var att denna röst skulle signalera ungdom och alltså förstärka intrycket av hur ungt kärleksparet Minna och Hannes var. I det fallet hade den oskolade rösten alltså en direkt gestaltande funktion.

Företeelsen ”att sjunga” har som vi redan förstått inte sällan en dubbel funktion i opera, i och med att sången kan föreställa olika vokala uttrycksformer, både sång och tal. Dessutom skall sången, som i Wagners opera, ibland föreställa ”bra”, ibland ”dålig” sång… Precis som de många fiktionslager som kan skapas med ramhandlingar är detta en ganska intrikat sak att reda ut, men Ka-

rin Helanders intervjubaserade undersökning av cirka 150 lågstadiebarns intryck från Folkoperans *Lilla Carmen* 1996 tyder på att barn inte har problem att uppfatta när en sångare ”sjunger” och när en sångare ”talar”.[15]

I arbetet med *Mästersångaren* dök denna fråga upp och krävde en konstnärlig lösning. Wagners opera är som bekant en av många operor som handlar om sång. Därför förekommer sången på många olika nivåer: Wagner skriver *repliker* för skolad sång (recitativartade, handlingsframförande partier), han skriver *sånger* för skolad sång (reflexioner och känsloutgjutelser i de arialiknande partierna) och dessutom sånger som *föreställer* sånger (folkets traditionella visor och tävlingssångerna). Regimässigt kan dessa sång-sånger, som man kunde kalla dem, skiljas ut från övriga vokala uttryck genom iscensätting av en uppvisningssituation där sångaren finner sin publik på scenen, bland övriga aktörer.

Sådana situationer skapade också regissören Liza Fry på Pildammsteatern, och ytterligare en variation på sång som gjorde stort avtryck i föreställningen var Walthers a capella-sång (den som blir hans tävlingsbidrag). Nils Olssons ensamma röst får där en rollgestalande funktion i operan. Frånvaron av orkesterackompanjemang förstärker intrycket av hur sången för första gången trevande växer fram ur en inre, stark känsla hos Walther, snarare än ur någon tabulaturs detaljerade regelverk. När sången sedan framförs som ett färdigt tävlingsbidrag och Walther är övertygad och uppfylld av sin känsla, kommer orkestern in med sitt fulla stöd.

[15] Se Helander 1998, sid 249 f: ett barn tyckte att ”Carmen var bra på att sjunga” och flera andra ansåg att männen faller för henne eftersom hon sjunger så vackert.

*Vivaldis vinter* 2010



## KAPITEL 5
# Summering och framåtblick

– 1900-talsklassikerna är en guldgruva, utbrister Maria Sundqvist när vi för Operaverkstans ”önskeklassiker” på tal.

Kommande spelår skall bland annat ägnas åt just moderna klassiker. Därmed återvänder Maria till en av de kompositörer hon arbetade med inom ramarna för Otålighetens Teater, innan Operaverkstan startades. Det är Arnold Schönberg, i synnerhet den unge Schönberg som kommer att studeras i form av en kabaret med musik ur *Pierrot Lunaire, Brettl-Lieder* och *Frühe Lieder*.

Inom den svenska musikens 1900-talsklassiker finns också mycket som lockar Maria Sundqvist, exempelvis Lars-Erik Larssons enda opera, *Prinsessan av Cypern*, som han skrev blott 26 år gammal. Den framfördes konsertant på Malmö Opera hösten 2008.

Vidare har barockens musik gett mersmak: tankar finns på Henry Purcells *King Arthur* och *The Fairy-Queen*, men också på George Friedrich Händel. Maria berättar entusiastiskt att hon fått veta att Händel i London, i likhet med Vivaldi i Venedig, var engagerad i hem för föräldralösa barn. Spännande således att undersöka om det finns spår av denna verklighet i hans verk.

Maria Sundqvists förordnande som konstnärlig ledare på Operaverkstan fortsätter fram till 2014. Med oförändrad produktionstakt, och om den lilla institutionen får fortsätta att som hittills hyvla, svarva, limma och snickra välfungerande och konstfull musikdramatik, kommer regionens barn och ungdomar innan dess att hinna möta ytterligare ett par klassiska operor.

För att avslutningsvis samla upp det som i denna rapport framkommit om Operaverkstans hittillsvarande arbete med klassiska operaverk kan vi utgå från de tre huvudfrågeställningarna som presenterades i inledningen.

Den första var en undran över *hur man presenterar och framför operaklassiker för barn*. En stor del av svaret ligger i den folkliga teatertraditionens spelsätt. Till detta hör direkt publiktilltal – ofta från en ledsagande rollfigur – som tillåter kommentarer, förklaringar och publikinteraktiv improvisation. Dit hör mjuka gränser mellan scen och salong, skådespelare och publik, och för att tillgängliggöra operan som konstform har Operaverkstan i samma anda alltid en öppen redovisning av musikdramatikens verkningmedel: man framhäver och visar upp instrumentalisterna genom att integrera dem sceniskt, man framhäver och visar upp röstens uttrycksmöjligheter genom att låta operasången flankeras av andra vokala uttryck.

Den andra frågeställningen gällde verkvalet, alltså *hur Operaverkstan väljer klassiska verk* att spela för och tillsammans med unga. Musikens eventuella grad av lättillgänglighet har till att börja med överhuvudtaget inte varit föremål för reflexion i urvalsprocessen; helt central är i stället att man i operan kan hitta en berättelse som kan engagera en ung publik. Det skall vara en angelägen historia som kan renodlas och lyftas fram i en fungerande dramaturgisk form. I den skepnaden får berättelsen sedan funktionen av ett lod kring vilket hela bearbetningen cirkulerar. Detta sätt att bearbeta har i framställningen omnämnts som en berättelse- eller verkcentrerad metod.

Därutöver skall operan man väljer motsvara en rad praktiska önskemål som skiftar från produktion till produktion. Ett återkommande önskemål är dock att operan tillåter barn och ungdomar i många och/eller viktiga roller (som i *Den tjuvaktiga skatan*).

Tematiskt har vi sett att möjligheten till identifikation med unga rollfigurer är viktig. En bra ingång ger också den opera som i sig själv (*Mästersångaren*) eller genom en bearbetning kan tematisera sång och musik. På det sättet presenterar konstformen så att säga sig själv.

Den tredje huvudfrågan har berört *hur Operaverkstan bearbetar klassiska verk* för en ung publik. Tillvägagångssättet har beskrivits relativt utförligt för var och en av de sex klassiker som rapporten behandlar, med tonvikt på de två mest omfattande bearbetningarna, *Den tjuvaktiga skatan* och *Mästersångaren*. Genomgången har gett en bild av hur man i respektive fall löst några av de stående praktiska kraven på opera för barn och unga: begränsning i längd och begränsning i det antal professionella sångare och musiker som kontrakteras.

Operaverkstans centrala bearbetningsprincip är att konstnärlig kvalitet alltid skall komma i första rummet. I detta tar Operaverkstan i viss mån spjärn mot förväntade syften med barnkultur såsom publikfostran och inskolning i den del av västerländsk kulturhistoria som operan utgör. Någon egentlig motsättning mellan kulturfostrande pedagogik och höga konstnärliga mål finns dock inte – i välgjord musikdramatik för barn gömmer sig oftats en mängd kvaliteter som är pedagogiskt användbara, antingen de utökar kunskapen om kompositörens epok eller utökar barnens estetiska referensbibliotek.

Att betona den konstnärliga kvaliteten i verksamheten måste betraktas dels som ett sätt att beskriva vad som i praktiken fungerar som kreativ drivkraft för Operaverkstans konstnärliga team, dels som ett sätt att förmedla en på samma gång seriös och lustfylld attityd till barnopera. Attityden bryter mot den ofta både plikttyngda och behjärtansvärda attityd som barnoperan under decennier dragits med i institutionella och kulturpolitiska sammanhang. Man *får* peta i mästerverk, både av egen nyfikenhet, vetgirighet och experimentlusta, och för att barnen skall få en intensiv och upplevelserik stund på teatern. Lusten utgår från det personliga engagemang som både Maria Sundqvist, Tina Sederowsky och Eva Hallberg har vittnat om, och det är omvänt detta som gör att Operaverkstan går till grunden i studiet av ett verk, löper linan ut i sina konstnärliga beslut och visar omsorg om varje detalj i uppsättningen. Ekvationen visar att lusten är en förutsättning för kvalitén. Att resultatet även förutsätter en ansenlig mängd kunnande och erfarenhet inom musik, drama och teater säger sig självt.

Det finns uppenbart ett pragmatiskt självförtroende hos Operaverkstan som institution, men man kan påminna om att detta inte förslår långt utan det förtroende och stöd som finns externt, från finansiärernas och moderinstitutionen Malmö Operas sida. Deras tillit gör att Operaverkstan kan fortsätta att utveckla sin experimentella musikdramatik för unga och lämna undervisningen åt skolan.

Åsa Mälhammar, juni 2011

*Stort tack till intervjupersoner och övriga som bidragit med uppgifter och kommentarer till rapporten!*

# Referenser

**Edén Matti**, ”Opera som pappersflygplan”, *Kvällsposten* 22.5.2002

**Gaudio Aurélia och Reseo**, *Overview. Productions for young audiences in Europe. Survey conducted by Reseo. September 2009*, Bryssel 2009

**Gislén Ylva**, *Opera för nya öron. Tre år med Operaverkstan*, Malmö 2006

**Helander Karin**, ”Vi hörde inte alltid vad ni sa när ni sjöng’ – tankar om barnopera” i *Från sagospel till barntragedi. Pedagogik, förströelse och konst i 1900-talets svenska barnteater*, Stockholm 1998

**Larsén Carlhåkan**, ”Fördomsfri hantering av Rossinis klassiker”, *Sydsvenskan* 7.4.2004

**Mälhammar Åsa**, *Opera Aperta – det öppna verket. Tonsättartävling och konstnärlig arbetsprocess på Operaverkstan vid Malmö Opera 2007 – 2009*, Malmö 2010

**Redvall Eva**, ”Förnyelse”, porträtt av Ann-Sofie von Otter, *Opus*, nr 35 2011

# Produktionsfakta
## KLASSIKER 2002–2010

## Bastihan och Bastihon
En opera comique efter Bastien und Bastienne

2003

MUSIK Wolfgang Amadeus Mozart
LIBRETTO Friedrich Wilhelm Weiskern
DRAMATURGI & ÖVERSÄTTNING Maria Sundqvist
MUSIKALISK BEARBETNING Tomas Lewandowski & Marie Wall-Almqvist
REGI Ola Hörling
SCENOGRAFI Elever från Malmö Kulturskola under ledning av Najim Mouksen
KOSTYM Tina Sederowsky
MASK & PERUK Torbjörn Bergström

MEDVERKANDE
Johan Palmqvist, Suzanne Flink, Thomas Hildebrandt, Lars Fembro, Markus Kristensson/Filip Panic
MUSIKER Maj Kullberg, Viktoria Bentzell-Axell, Åsa Weiler, Päivi Kyrö, träblåsensemble från Malmö Kulturskola under ledning av Marie Wall-Almqvist

SPELPERIOD 8, 21–24 maj, 20–21 augusti 2003
20, 22–23 augusti 2006
SPELPLATS Barnens scen i Folkets park Malmöfestivalen 2003 & 2006
SPELTILLFÄLLEN 12, varav 5 skolföreställningar & 5 fria på Malmöfestivalerna
SPELTID ca 35 min (original ca 50 min)
BESÖKARE ca 2 000 personer, varav 1 250 på Malmöfestivalerna
SAMARBETE Musik- och teaterelever från Malmö Kulturskola

2004

## Den tjuvaktiga skatan

MUSIK Gioacchino Rossini
LIBRETTO Giovanni Gherardini
ÖVERSÄTTNING Maria Sundqvist
MUSIKALISK BEARBETNING Eva Hallberg & Håkan Andersson
DRAMATURGISK BEARBETNING & REGI Maria Sundqvist
SCENOGRAFI & KOSTYM Tina Sederowsky & Torbjörn Bergström

MEDVERKANDE
Maria Keohane, Alexandra Frid Giertz (2007), Andreas Landin, Kristina W Svensson, Lars Fembro, Jonas Bjerkén, Per Fernesten, Pierre J Corvellec, Martin Gonzales, Elin Holmgren, Sanna Henriksson-Spolaor, Sandra Kapellar, Matilda Ljungberg, Malin Sjöström, Ebba Spjuth, Violeta Tafilaj, Daniel Togelius, Hanna Vikström, Iris Bjerkén, barn från förskolor i Malmö (35 alternerande)
MUSIKER Håkan Andersson, Dan Gisen Malmkvist, Tomas Gunnarsson, Anna Blomkvist, Martin Ranefalk, Emma Samuelsson

SPELPERIOD 6–8, 11–15, 18–19 maj 2004
26–27 december 2004 & 26–27, 30 december 2007
SPELPLATS Barnens scen i Folkets park, i mellandagsföreställningarna på Malmö Operas stora scen
SPELTILLFÄLLEN 20, varav 8 skolföreställningar
SPELTID 50 min (original ca 3 h)
BESÖKARE 4 232 personer
SAMARBETE Bildelever från Pröva-på Malmö Kulturskola, musikklasselever från Augustenborgsskolan, förskolor i Malmö



## Prästen och hans dräng Balda

MUSIK Dimitri Sjostakovitj
LIBRETTO fritt efter Alexander Pusjkins berättelse Prästen och hans dräng Balda
BEARBETNING & ILLUSTRATION Animerade stumfilmsteckningar till urval ur Sjostakovitjs originalpartitur gjort av 59 elever vid Unga filmfabriken, Malmö Kulturskola

SPELPERIOD 27–28 oktober 2006
SPELPLATS Verkstan & Malmö Operas foajé
VISNINGSTILLFÄLLEN 5, i sambamnd med visning av S Eisensteins stumfilm Pansarkryssaren Potemkin där Malmö Operaorkester spelade
FILMENS LÄNGD 10 min (original ca 20 min)
BESÖKARE uppgift saknas
SAMARBETE Unga filmfabriken i Malmö, Malmö Kulturskola

2006

2007

## Prövningarna

Musikteater i en akt efter Mozarts Trollflöjten

MUSIK Wolfgang Amadeus Mozart m fl
BEARBETNING Elisabeth Boström, Wermland Opera
LIBRETTO & TEXTER elever på Sundsbroskolan under ledning av Lars Fembro, Maria Sundqvist och Ola Hörling
ARRANGEMANG & INSTUDERING Torgny Centre, Sofia Söderberg Eberhard, Markus Ekblad, Linus Hjelm
SCENOGRAFI, KOSTYM, MASK & FILM Elever från Sundsbroskolan
REGI Ola Hörling

MEDVERKANDE
Alexandra Frid, Clas Sköld samt ca 90 elever från Sundsbroskolans högstadieklasser (sammanlagt var ca 250 elever involverade i produktionen)
MUSIKER Sofia Söderberg Eberhard, Jolanta Mazurek, Kanerva Juutilainen, Stanislav Popov, John Löfgren, högstadieelever i kompgrupp

SPELPERIOD 9–10 maj 2007
SPELPLATS Sundsbrohallen
SPELTILLFÄLLEN 5, varav 3 skolföreställningar
SPELTID 1 tim & 15 min (original ca 2,5 h)
BESÖKARE 2 250 personer
SAMARBETE Sundsbroskolan, Malmö



## Mästersångaren

Ett operaspektakel i midsommartid

MUSIK & LIBRETTO Richard Wagner
MUSIKALISK & DRAMATURGISK BEARBETNING
Maria Sundqvist, Eva Hallberg, Lars Fembro
ÖVERSÄTTNING Åsa Mälhammar
REGI Liza Fry Hallgren
DIRIGENT Eva Hallberg
KOSTYM Tina Sederowsky
SCENOGRAFI Jens Arbén
ORKESTRERING & KAPELLMÄSTARE Håkan Andersson

MEDVERKANDE
Carolina Tholander, Jeremy Carpenter, Nils Olsson, David Hornwall, Kristina W Svensson, Jonas Bjerkén, Per Fernesten, Kristina Ekeroth, Lars Fembro, Daniel Togelius, Dohyo Sol, Ida Bergkvist
LÄRLINGAR 12 ungdomsmedverkande, 15 från amatörkör, ca 35 barn & ungdomar från Drömmarnas Hus i Malmö
MUSIKER 14 medlemmar ur Malmö Operaorkester

SPELPERIOD 15–17 juni 2010
SPELPLATS Pildammsteatern (friluftsscen), Malmö
SPELTILLFÄLLEN 3, samtliga fria
SPELTID 1 timme (original ca 4 h)
BESÖKARE 5 500
SAMARBETE Drömmarnas Hus, Sommarscen Malmö

2010

2010

## Vivaldis vinter

En vintersaga i fyra akter

MUSIK Antonio Vivaldi
MANUS & REGI Maria Sundqvist
DIRIGENT Sofia Söderberg Eberhard
MUSIKALISK BEARBETNING Maria Sundqvist & Sofia Söderberg Eberhard
SCENOGRAFI & KOSTYM Leif Persson
KOREOGRAFI Sara Ekman

MEDVERKANDE
Anders Granström, Karin Bäckström, Alexandra Frid Giertz, Henrik Lagercrantz, Sara Ekman, Hillevi Björnsson, Lars Fembro, korister från Lars-Erik Larsson-gymnasiet
MUSIKER Martina Lassbo & elever från Lars-Erik Larsson-gymnasiet

SPELPERIOD 16–17, 28–29 december 2010
SPELPLATS Verkstan, Malmö Opera
SPELTILLFÄLLEN 4
SPELTID 1 timme
BESÖKARE 800
SAMARBETE Lars-Erik Larsson-gymnasiet

Man kan flytta scener och stryka, man kan byta och låna in från något annat verk och… Varför ska man göra de här långa Mozart- och Händeloperorna från första ton till sista, precis så som tonsättarna skrev? Det skiter väl dom i? Dom har ju varit döda i flera hundra år!

*Anne Sofie von Otter – Opus.35, 2011*

Hur spelar man operaklassiker för barn? Skall man förhålla sig så frihetligt som Anne Sofie von Otter tycker, eller skall man göra barnens möte med operakonsten till en introduktion med ett pietetsfullt vårdat kulturarv, så nära kompositörens original som möjligt?

Genom sin tioåriga verksamhet har Malmö Operas experimentella barn- och ungdomsscen Operaverkstan sysslat med frågor som dessa. Den har presenterat svar i form av sex olika produktioner av klassiska operaverk.

Denna skrift beskriver de konstnärliga och pedagogiska resonemangen bakom dessa uppsättningar. Den beskriver även hur Operaverkstan arbetat musikaliskt och dramaturgiskt med de klassiska operaverken. Särskilt utförligt beskrivs bearbetningarna av Giacchino Rossinis *Den stjuvaktiga skatan* och Richard Wagners *Mästersångaren*.

Åsa Mälhammar är Fil dr och forskare i litteraturvetenskap samt verksam som kulturjournalist. Hennes tidigare publikationer innefattar, förutom artiklar och kritik, bland annat avhandlingen *En svensk harlekinad* (2009) och rapporten *Opera aperta – det öppna verket* (2010) som behandlar Operaverkstans arbete med nyskrivna operaverk för barn och ungdom. Åsa Mälhammar har även för Operaverkstans räkning översatt delar ur Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg*.

MALMÖ OPERA
www.malmoopera.se