

OPera aPERTa

– det öppna verket



OPera aPERTa

– det öppna verket


Tonsättartävling och konstnärlig arbetsprocess på Operaverkstan vid Malmö Opera 2007-2009

Åsa Mälhammar

En rapport skriven på uppdrag av Operaverkstan, Malmö 2010

GRAFISK FORM Pia Lindgren

OMSLAGSBILD Conny Thimander i *Trollguld*. Foto: Johan Tötterström



Den 19 december 2009 hade operan *Trollguld* premiär på Malmö Operas stora scen. Stora och små strömmade till i riktning mot ett operahus förvandlat till trollberg! Intill bronsfontänens fackelring tornade berget upp sig i snöglopp, inramat av granskog, isskulpturer och höga gröna ljuspelare. Premiärbesökarna välkomnades med en lika grön trollbrygd inne i foajén.

Operan om det föräldralösa "trollbarnet" Simon, som genom sitt osjälviska och modiga handlande räddar både sig själv och alla de barn som blivit bergtagna av trollen, var resultatet av den nordiska tonsättartävlingen Opera aperta. Den hade utlysts tre år tidigare och då lockat ett tjugotal tävlingsbidrag. Tre lika väsensskilda som kvalificerade verk vann och upphovsmännen belönades med stipendier. Skaparna till ett av dessa verk fick en beställning på en familjeopera. Det blev *Trollguld*.

INNEHÅLL

1. Inledning	9
Ny opera med förhinder	9
Ett högriskprojekt får finansiär	10
Tävlingens villkor och målsättningar	12
Rapportens disposition	14
2. Opera aperta – från utlysning till vinnare	15
Vinnarbidragen	16
Upphovsmännen	17
3. Tre vinnare och en verkbeställning	19
Workshop I: <i>Tennsoldaten</i> blir <i>Trollguld</i>	20
Young Composers in Residence	21
Kreativt team i musikalens anda	23
Workshop II: Kvalitetssäkring av beställningsverket	24
”Tonhuvudperspektivet.” Operaupplevelse i realtid	25
Tonspråk och samarbete	26
Lärdomar från workshoparbetet	27



4. ”En triumf” för Operaverkstan. Trollgulds mottagande.	29
Fantasy, GPS-skattjakt och bygdehistoria i lansering och pedagogik	31
5. Om att tävla i operakomposition, internationella villkor	32
Systemtävling i norska Bodø	33
6. Kreativ process och medverkan. Ung opera i dag.	35
Stockholm	37
Göteborg och Karlstad	38
Östersund och Umeå	39
Norge, Danmark, Finland	40
7. Operabeställaren – mellan maffiaboss och dialogpartner	41
Tydlighet, chefsbyten och målbilder	42
”Teambuilding”	43
Vikten av kommunikation och lusten som drivkraft	44
Framtida workshops: riskminimering och tonsättarpraktik	45
Referenser	47





Operaverkstan

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 musikedramatik för och med barn och ungdomar. Sektionen har en öronmärkt årsbudget med finansiering från Malmö Stad och Region Skåne, samt en egen scen, Verkstan, med anslutande kontorslokaler.

Operaverkstans konstnärliga ledare är sedan starten Maria Sundqvist, regissör, librettist, dramaturg, pedagog, kapellmästare m.m. Fasta medarbetare är pedagog och skådespelare Lars Fembro, och producent David Johansson, som i vissa produktioner också medverkar.

Under sin snart tioåriga verksamhet har Operaverkstan producerat cirka 17 föreställningar (räknat t.o.m. 2009), där varje säsong har innehållit minst en större och en lite mindre föreställning som turnerat. Därutöver bedrivs en variationsrik kulturpedagogisk verksamhet såsom studiebesöken "titta bakom kulisserna", temakvällar, fortbildning av lärare m.m. Totalt mer än 16 500 personer bevisade Operaverkstans föreställningar och aktiviteter under 2009 (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).

1. INLEDNING

Nyskriven musikdramatik är ett av Operaverkstans hjärtebarn. Sedan starten har Operaverkstan vid sidan av klassikerbearbetningar och moderna klassiker framgångsrikt satt upp ett tiotal nya operor av olika omfattning. Av dessa har fyra varit egna beställningsverk och fem andra nyskrivna verk (tillkomna inom en tioårsperiod, se faktaruta). Ändå är det ett generellt problem att det skrivs ganska få nya operor i Sverige, och ofta är det skralt med insikter i vad det innebär att skriva musikdramatik.

Genom åren har Operaverkstan byggt nytt och byggt om i partitur och libretton, experimenterat med verktyg och med att limma ihop ord och ton på alla upptänkliga sätt, därtill anlitat hantverkare av alla möjliga slag. Alltsammans har skett i en sådan omfattning och med en sådan framgång att det en dag blev naturligt att dela med sig av sin kunskap och anta en eller ett par lärlingar. Så skedde. Projektet Opera aperta sjösattes.

Idén att arrangera en tävling för nyskriven opera väcktes hos Maria Sundqvist, Operaverkstans konstnärliga ledare, efter att hon varit med om att lotsa fram en ”följetongsopera”, ett verk skapat av fem tonsättarelever vid Malmö Musikhögskola (MMH) i samarbete med Operaverkstan. Tillvägagångssättet var okonventionellt: utifrån en bestämd musikalisk ram fick eleverna tonsätta varsin del av ett givet libretto och därefter följa verket från instudering, över sceniska repetitioner och fram till mötet med publiken. Resultatet blev *Sälskinnnet*, en kortopera i fem scener för 10-11-åringar som spelades säsongen 2005/2006. Den blev en publik framgång, men minst lika viktigt var att man hade hittat ett sätt att ge studenterna en realistisk erfarenhet av villkoren för musikdramatiskt arbete, av allt från dramaturgiska överväganden till scentekniska och ekonomiska krav som påverkar deras verk. Det är nämligen tunnsått med möjligheter för kompositionsstudenter att göra erfarenheter av det slaget. Musikdramatik ingår veterligen inte heller i någon aktuell svensk läroplan för tonsättarutbildning. Maria Sundqvist hade förmodligen haft svårt att driva igenom ett samarbete kring *Sälskinnnet* om inte Hans Gefors, en av våra mest etablerade operakompositörer, under sin professur redan hade satt sin prägel på kompositionsämnet vid MMH

Ny opera med förhinder

Samtida musikdramatik lider av ett glapp mellan musikalisk vision och scenisk realitet, ett glapp som i värsta fall resulterar i att beställda operor blir liggande, ouppförda. På institutionell nivå ligger ansvaret bland annat i att diskutera och tydliggöra beställarens roll, eftersom den är ytterst viktig i den process som överför en tonsättares och/eller librettists vision och konstnärliga temperament från musikskisser och synopsis till urpremiär.

I bakgrunden spökar dessutom den gamla romantiska myten om det skapande geniet som ”drabbas” av inspiration och uppgår i ett konstnärligt skaparflöde som absolut inte får störas förrän han (ja, geniet anses vara av hankön) dragit dubbelstreck efter sista takten. Myten ger tonsättarrollen fin nimbus, men inte med samma automatik publik, konstnärlig kontinuitet och levebröd.

Det är Maria Sundqvists och Operaverkstans övertygelse att tonsättaren behöver och vill ”störas” i sitt arbete. Det är i själva verket, menar hon, den beställande institutionens *plikt* att störa operaskaparen, allt för att hjälpa denne att bryta igenom alla praktiska hinder för sin musikalisk-dramatiska vision. Inte minst ligger de på partiturnivå. Det kan handla om enkla påpekanden som att en stämning är för komplex för att sångaren skall kunna koncentrera sig på rollgestaltningen, eller att det är för mycket eller för lite musik i vissa passager. Vissa tonsättare har en förkärlek för röstens extremlägen, vilket självklart påverkar sångarens diktning och röstresurser.

Operakonstens giganter som Mozart, Wagner, Verdi, Puccini och Rossini stod alla scenen och dramatiken nära. Många avigheter i nya verk förklaras av att det numera ofta är konserten som är den normerande föreställningen om hur musik framförs och lyssnas på. Därför är det vanligt att tonsättare som skriver musikdramatik glömmar att skapa utrymme för scenisk aktion, entréer, sortier och så vidare.

– Operatonsättare måste tänka teater och inte konsert, säger Maria Sundqvist.

Att bortse från scenens tidsmässiga och rumsliga faktorer kan få märkliga konsekvenser. För ett par år sedan skulle en ny opera sättas upp på en stor scen, och hela uppsättningen kom att domineras av en passage i partituret som föreskrev att kören skulle ta plats på scenen under ett fåtal taktslag. Den scenografiska lösningen blev extrem: körmedlemmarna uppenbarade sig i luckor längs med en vertikal väggkonstruktion, vilket låste rörelseutrymme, scenografi och över huvud taget estetik och regi i uppsättningen som helhet.

Sådan är bakgrunden till Operaverkstans arbete med nyskriven musikdramatik. Innan Maria Sundqvist började leda verksamheten där hade hon själv sett dessa brister på nära håll i sitt arbete som librettist. Många erfarenheter hade hon delat med tonsättaren Jonas Forssell, vilken hon som librettist har skrivit tre operor tillsammans med. Jonas Forssell har spelat en viktig roll i Opera aperta, inte minst funnits till hands som tjänstgörande hustonsättare, Composer in Residence, vid Malmö Opera 2005-2008. Som före detta konstnärlig chef för Norrlandsoperan och för Den anden opera i Köpenhamn har han även tillsammans med Maria Sundqvist kunnat se problematiken utifrån beställarperspektivet.

– Vi ville plantera våra erfarenheter i en process som var bättre än den vi själva upplevt, säger Jonas Forssell när han berättar om hur de arbetade med tävlingens utformning.

Ett högriskprojekt får finansiär

Idén om en tonsättartävling vann gehör hos Stiftelsen framtidens kultur genom förmedling av Jan Mark, dramaturg med ett förflutet på bland annat Malmö Opera. Han satt 2006 i stiftelsens ad hoc-grupp, en grupp kvalitetsgranskare som arbetade med att förbereda förslag på kulturella aktörer som borde tilldelas medel till sin verksamhet. Det resulterade i ett bidrag på 1,5 Mkr till Operaverkstans planerade tonsättartävling.

Stiftelsen framtidens kultur grundades 1994 på den statliga halva miljard kronor som de upplösta löntagarfonderna gav, och håller nu på att fasa ut sin verksamhet fram till och med 2011. Stiftelsen är historiskt sett en engångsföreteelse ur alla aspekter. Bland annat har den tagit chansen att prova nya former av bidragsgivning så-

NYSKRIVNA VERK På OPERAVERKSTAN 2002-2009

Beställningsverk (uruppföranden)

Honungshjärta 2003

MUSIK Mattias Svensson LIBRETTO Christina Gottfridsson

Skuggspel 2005

MUSIK Hans Gefors LIBRETTO Maria Sundqvist

Sälskinnet 2006

MUSIK Benjamin Staern, Axel Englund, Tobias Broström, Martin Svensson
LIBRETTO Maria Sundqvist

Trollguld 2009

MUSIK Mathias Lissmyr LIBRETTO Mathias Lissmyr, Henrik Lagercrantz

Uppsättningar av nyskrivna verk

En natt i februari 2003 (uruppförande 1995)

MUSIK Thomas Lindahl LIBRETTO Thomas Lindahl och Judith Benedek

Stadsmusikanterna 2003 (1995)

MUSIK Jonas Forssell LIBRETTO Maria Sundqvist

Vid sidan av 2004 (1993)

MUSIK OCH LIBRETTO Michael Ramløse

Dollys Beauty Shop 2006 (2003)

MUSIK Thomas Lindahl LIBRETTO Maria Sundqvist

Halmhatten och Filttofflan 2007 (2004)

MUSIK Markus Fagerudd LIBRETTO Tiina och Sinikka Nopola (övers. Janina Orlov)



som den proaktiva, vilket innebär uppsökande bidragsgivning som sker på stiftelsens initiativ. Ad hoc-grupper startades 2004 som ett försök att nå ut till verksamheter och projekt som inte hade egna resurser eller helt enkelt tradition att söka stöd, eller projekt av tillfällig karaktär som annars inte skulle blivit av. Opera aperta svarade mot stiftelsens grundsyften med nyckelord som nyskapande, långsiktighet och stimulans av regionalt kulturliv. Men också det okonventionella och lite experimentella i tonsättartävlingen, och hela projektets upplägg som test av arbetsmetod låg i linje med den anda som ad hoc-gruppens ”spanare” arbetade i.¹ ”Opera aperta – ett högriskprojekt” kallade Operaverkstan sin idé, en formulering med tydlig signatur av Maria Sundqvist och hennes förmåga att tryffera Operaverkstans projekt med ord- och tonsäkra oneliners.

Sedermera fick projektet en mer funktionell devis: ”Opera aperta – ett verk är aldrig klart förrän det är mottaget”. Latinets ”opera” betyder verk och ”aperta” betyder öppet – öppet verk.² Öppenheten var avsedd att prägla hela tävlingen, både genom att deltagandet var anonymt och utan ålders- eller nationalitetsrestriktioner, och genom att arbetsprocessen var öppen. ”Opera aperta” står dock i första rummet för en syn på skapandet av musikdramatik som en pågående process där verket in i det längsta är öppet för modifikation. Devisen förtydligar: ”ett verk är aldrig klart förrän det är mottaget”, alltså mottaget av publiken vid en urpremiär. Denna verkets öppenhet motsvarar de villkor som alltid gällt för musikdramatiska verk och som även dagens kompositörer, ofta oförberedda, ställs inför.

Tävlingens villkor och målsättningar

Tonsättartävlingen Opera aperta var öppen för nyskrivna bidrag på svenska, danska eller norska språket. De skulle presenteras i form av en verkskiss med synopsis och maximalt 10 minuters musikmaterial. Inga gränser för deltagarnas ålder eller nationalitet sattes ut, och noggranna instruktioner gavs för att garantera bidragens anonymitet under urvalsarbetet. De viktigaste ramarna var att verket skulle ha barn eller ungdomar i ett visst ålderssegment som målgrupp och även ge rum för unga medverkande. Deltagarna utlovades möjligheten att testa och utvärdera bidragen i workshops, vilket mest direkt motsvarar öppenhetstanken i opera aperta, och som förstapris (ett eller flera) utfästes en nybeställning av en 60 minuter lång opera.

Utlysningen av tävlingen innehöll formuleringar om ett par av projektets viktigaste målsättningar:

- att stimulera intresset för att skriva musikdramatik för och med barn och ungdomar
- att uppmuntra form- och innehållsmässigt gränsöverskridande och nyskapande verk.

Ett visdomsord som ger uttryck för Operaverkstans grundinställning till sin uppgift är Lennart Hellsings ”All pedagogisk konst är dålig konst, men all god konst är pedagogisk.” Från starten har tanken varit att avhända sig det

¹ Stiftelsens konstruktion och verksamhet beskrivs i *Kraftfält. Stiftelsen framtidens kultur 1994-2011*, red. Gunilla Kindstrand, Malmö 2009.

² Maria Sundqvist hämtade ”opera aperta” från boken *Opera aperta*, utgiven 1962 av romanförfattaren, semiotikern m.m. Umberto Eco. Där argumenterar Eco för en syn på det litterära konstverket som ett ”öppet verk”, ett dynamiskt ”meningsfält” som är verksamt på många fler plan än det enkelt meningsbärande.



MALMÖ OPERA
OCH MUSIKTEATER

Opera aperta – ett verk är inte klart förrän det är mottaget

NORDISK Tonsättartävling

Operaverkstan, Malmö Operas barn- och ungdomsverksamhet, utlyser en tonsättartävling. Syftet är att stimulera tonsättares kunskap och intresse för att skriva musikdramatik för och med barn/unga. Vi vill uppmuntra genreöverskridande och nyskapande uppsättningar i form och innehåll. Operaverkstan kommer under framtagningens gång låta upphovsmännen få möjlighet att testa och utvärdera arbetet i workshops. Alla sökande är välkomna, oavsett ålder, kön eller nationalitet. Alla bidrag måste vara tidigare opublicerade verk, ej professionellt inspelade, ej vara förlagda eller ha varit iscensatta.

Uppdrag:

Presentera ett koncept inklusive ett synopsis enligt givna förutsättningar för en opera och ett musikmaterial, 8-10 minuter. Musikexemplet ska presenteras med fullständigt partitur eller klaverutdrag samt ljudfil i 3 exemplar. Materialet ska vara anonymt. På ett separat papper uppges tonsättarens namn, personnummer, kontaktuppgifter, kompositionens namn samt vald målgrupp för publik och medverkande (6-9 år, 10-12 år eller 13-15 år).

ORKESTRERING 4 röster, max 6 instrument och barnensemble (röster/instrument).

SPRÅK Svenska, danska eller norska.

INLÄMNINGSDATUM Senast 30 april 2007.

JURY Maria Sundqvist (konstnärlig ledare Operaverkstan), Jonas Forssell (tonsättare), Lars Tibell (operachef Malmö Opera) och Martin Tulinius (konstnärlig ledare Teater Kaleidoskop).

FÖREFARANDE Jury:n väljer ut 3 bidrag vilka granskas under en sexdagars workshop under september 2007.

Vinnande bidrag presenteras under oktober 2007.
PRIS Förstapristagaren/-na erhåller en nybeställning av en opera, durata max 60 minuter och enligt sättning ovan.

YTTERLIGARE INFORMATION

Christine Thoulouis projektledare, 040-20 84 08,
christine.thoulouis@malmo.se

Projektet kan genomföras tack vare
bidrag från Stiftelsen Framtidens Kultur.

STIFTELSEN **framtidens
kultur**



pedagogiska ”ok” som traditionellt varit förknippat med barnkultur, allt vad plikt och undervisning heter, liksom vuxenvärldens baktanke att fostra morgondagens publik.

– Vi spelar inte för morgondagens publik utan för dagens. Men den skillnaden har lite svårt att sjunka in hos alla, säger Maria Sundqvist.

Närhet och tillgänglighet är centrala i verksamheten, och därför är den breda kontaktytan med barn och unga i Malmö och i regionen en av sektionens mest värdefulla resurser. Ett uttalat önskemål i Opera aperta är följaktligen också utökade och förstärkta samarbetsformer med den unga målgruppen och de institutioner där de finns.

Den konstnärligt nydanande ambitionen formuleras som vi sett tydligt i målsättningarna. I det här fallet har dock de största förväntningarna inte så mycket legat på resultatet som på vägen som leder dit. Projektet är upplagt för ett fördjupat och genomfört test av workshopen som arbetsmetod och samarbetsform. Ett projektmål i sig har nämligen varit:

- att hitta otraditionella framtagnings- och produktionsformer för en musikdramatisk institution.³

På den punkten har Operaverkstan i projekt Opera aperta agerat progressivt för att, mot bakgrund av den problematik som samtida musikdramatik dras med, försöka finna och etablera en förbättrad institutionell arbetsmetod och hållning.

Rapportens disposition

I denna rapport kommer jag allteftersom att återknyta till de målsättningar som Opera aperta startade med, men lägger en särskild vikt vid utvärdering av det fullskaliga test av workshoparbete som Maria Sundqvist och Operaverkstan har genomfört i Opera aperta. Erfarenheter och slutsatser sammanställs, och eftersom även mycket av de unga tävlingsvinnarnas upplevelse av processen återges, kan rapporten också vara av intresse för blivande tonsättare och librettister.

Därutöver beskrivs projektets olika faser under perioden 2007-2009. Grundidén och tävlingsarrangemanget har redan presenterats, och vi följer strax projektet vidare fram tills dess att den nya familjeoperan mottogs av publik och media. Även marknadsföring och andra pedagogiska aktiviteter i anslutning till spelperioden 19 december 2009 till 5 januari 2010 kommer att dokumenteras översiktligt.

I givet fokus står det nya verket *Trollguld* och dess upphovsmän Mathias Lissmyr och Henrik Lagercrantz, men flera av de andra tävlingsbidragen kommer också att följas upp. En av Maria Sundqvists förhoppningar var nämligen att genom tävlingens upplägg kunna uppmuntra och hjälpa fram fler kompositörer och/eller librettister än

³ Denna och ovan refererade målformuleringar finns i dels i tävlingsutlysningen (se faksimil på sid 13), dels i en intern halvtidsredovisning av projektet skriven av Anders Mattsson, daterad 3.11.2008.

vinnarna, så att i slutändan flera nya verk får möta sin publik.

Ett särskilt avsnitt ägnas frågan om operabeställarens ansvar. En grundpelare i projektet har nämligen varit att tydliggöra och diskutera detta utifrån ett institutionellt perspektiv. Seminariet "Beställarens ansvar" som hölls i Malmö i december 2009 var därför ett viktigt inslag i projektet. Det syftade till att ge ett branschperspektiv på frågan, bland annat genom att dra paralleller till andra branscher med liknande beställarposition.

Slutligen finns ambitionen att sätta in Opera aperta i ett större sammanhang genom ett par jämförelser med villkoren för ny opera och med andra tävlingar i operakomposition i Europa. En bild ges även av var barn- och ungdomsopera befinner sig i dag på de större nordiska institutionerna, liksom av trenden på europeiskt område. För en mer omfattande presentation av den nordiska barn- och ungdomsoperan vill jag gärna hänvisa till den bakgrund som Ylva Gislén ger i en rapport från 2006 om Operaverkstans tre första år, *Opera för nya öron. Tre år med Operaverkstan*.⁴

2. OPERA APERTA – FRÅN UTLYSNING TILL VINNARE

– Tävlingen var fruktansvärt rolig. Det kändes väldigt lustfyllt och spännande att öppna kuverten och se vilka som hade skrivit de bidrag vi hade valt ut, berättar Maria Sundqvist om den dag de stod inför avslöjandet av vinnarna.

Tonsättartävlingen hade utlysts i mitten av december 2006. Efter deadline drygt fyra månader senare, 30 april, låg 18 bidrag på juryns bord. Juryn bestod av Maria Sundqvist, Jonas Forssell, Malmö Operas dåvarande chef Lars Tibell och Martin Tulinius, konstnärlig ledare för Teater Kaleidoskop. Maria Sundqvist och Jonas Forssell inledde urvalsarbetet med att kategorisera bidragen utifrån hur möjliga de var att realisera. En knapp månad efter deadline stod det klart att huvudparten, nio stycken, inte bedömdes som möjliga att arbeta vidare med. Tre var *klart* möjliga och ytterligare tre (ev. fem) var kanske möjliga att arbeta vidare med. Ett av verken var snarare en kyrkoopera och vidarebefordrades därför till en korist vid operan som var engagerad i kyrkospel.

⁴ Ylva Gislén, *Opera för nya öron. Tre år med Operaverkstan*, Malmö 2006. Rapporten finns att ladda ner från Malmö Operas hemsida under adress www.malmoopera.se/d/1/68



Annonsering i dagspress

Efter flera möten med bland andra Lars Tibell och en referensgrupp med teaterpedagoger öppnades den 13 juni tre kuvert som röjde identiteten på upphovsmännen till de bidrag som hade bedömts som ”klart möjliga att arbeta vidare med”. Finalbidragen blev följande:

- *A boom-boom fika* MUSIK OCH LIBRETTO Knut Anders Vestad
- *På andra sidan*, MUSIK Johan Ullén LIBRETTO Kosma Ranuer
- *Tennsoldaten* MUSIK (även libretto) Mathias Lissmyr LIBRETTO Henrik Lagercrantz

Upphovsmännen till dessa verk bjöds in till en fyra dagar lång workshop på Malmö Opera i mitten av oktober. Där skulle de med hjälp av sångare och musiker framföra delar av verken inför tävlingsjuryn Maria Sundqvist, Jonas Forssell och Lars Tibell (Martin Tulinius medverkade ej), allt i syfte att pröva och analysera bidragen musikaliskt och dramaturgiskt. Den första dagen ägnades åt dessa enkla framföranden av verken, den andra åt musikaliska aspekter i respektive verk med dirigenten Andreas Lönnqvist som gäst. Dag tre behandlade verkens dramaturgi med Jan Marks hjälp och workshopens fjärde och sista dag tog upp verkens förutsättningar för barn- och ungdomsmedverkan med hjälp av gästen Lisa Fry, regissör och pedagog vid Drömmarnas hus i Rosengård. Sångare och musiker var på plats även under dag 2-4.

Vinnarbidragen

De tre tävlingsbidragen som bearbetades i workshopen hade helt olika karaktär och kvaliteter. En kort presentation:

A boom-boom fika

beskrivs av kompositören själv som en ”popopera” med popmusikprägel och talpartier. Den handlar om en pojke, en bagargumma och Bengt på banken som söker en fru. Jonas Forssell har beskrivit det som ett verk med en absurd kvalitet och med enkel musik som kan få stor scenisk verkan och är full av rytmisk energi.

På andra sidan

har beskrivits som ett poetiskt upphöjt verk med inslag av allegori. Innehåller bland annat en duett mellan en fisk och en stjärna och är den mest renodlade operan av tävlingsbidragen. Kompositionsmässigt drivet och elegant med vokala partier som tilltalade sångarna mycket. Juryn satte operans musikaliska halt mycket högt, men det visade sig under workshopen att det var svårt att hitta en scenisk-rumslig gestaltning av verket som inte ”plattade till” den poetiska hållningen. Graden av musikalisk komplexitet krävde dessutom dirigent, vilket skapade tvekan eftersom beställningsverket också var tänkt att kunna turnera i ett smalt format, utan dirigent.

Tennsoldaten

beskrevs som en barnopera byggd på HC Anderssons saga *Den ståndaktiga tennsoldaten*. Bidraget hade enligt Jonas Forssell en ”oslagbar melodik”. En annan styrka var det gedigna textarbetet i librettot som tog sig uttryck i form av en stark legering mellan text och musik.

Upphovsmännen

Tävlingsbidragens upphovsmän hade helt olika bakgrunder och inriktningar. De anlände följaktligen till dessa fyra oktoberdagars workshop med helt olika förväntningar, och reste därifrån med ganska olika upplevelser i bagaget:

Knut Anders Vestad (*A boom-boom fika*), född 1969, är en norsk organist, kompositör och lärare på kompositionslinjen vid Trondheims Institut för musikk. Av sina musikdramatiska kompositioner har han nyligen fått kammaroperan *Unge Hamsun* uppförd i Kristiansund och på nya Oslooperans scen 2. *Såmår tå goill* (”Sommaren av guld”), en ”jordgubbsopera” som han kallar den, har dessutom blivit uppförd utanför Trondheim. *A boom-boom fika* utvecklade han och renskrev efter workshopen i Malmö. Norrlandsoperan och Estrad Norr i Östersund har varit intresserade, liksom en norsk festival, men det verket väntar ännu på sitt första uppförande. Opera aperta-workshopen i oktober 2007 beskriver Knut Anders Vestad i efterhand så här:

Workshopdagene i Malmø var veldig givande fagleg. Eg fekk møtt toppfolk som har vore lenge i bransjen. Eg brukte dagene nettop som workshop, og jobba og endra på tekstane og musikken før og etter fellesøktene. Dette var ikkje alle som gjorde. Det ligg kanskje ikkje for alle å snu om på ting i ein slik samanheng, men for meg var dette veldig bra.⁵

Johan Ullén (*På andra sidan*), född 1972, är konsertpianist och kompositör utbildad vid Kungliga Musikhögskolan (KMH) och Sibelius-Akademien. Var SR/P2:s Artist in Residence 2000-2002. Komponerar för närvarande bland annat ett halvsceniskt verk för piano och mezzo på uppdrag av Sveriges Radio, och har skrivit musik till och ackompanjerar i en föreställning av regissören Mario Gonzales, *Don Quijote*, som för närvarande finns på Operaimperiets repertoar. Varken Johan Ullén eller librettisten **Kosma Ranuer**, född 1975, har jobbat vidare med *På andra sidan*. De har visat upp den i befintligt skick vid ett par tillfällen, men hittills fått prioritera andra kompositionsuppdrag, respektive en stigande karriär i barytonfacket. Johan Ullén berättar att de åkte till Malmö i oktober 2007 med, efter vad de i efterhand förstätt, en missuppfattning om syftet med workshopen:

⁵ Citerat ur e-postbrev från Knut Anders Vestad, daterat 4.2.2010.

– Det var en märklig erfarenhet! Vi trodde det var en final där vi skulle tala oss varma för vårt verk, så vi förberedde oss till tänderna för att visa hur bra *På andra sidan* skulle bli, minns han.

– I det sammanhanget var det inte så bra att vårt bidrag var så långt utarbetat, konstaterar han och förklarar att för dem var den naturliga arbetsmetoden att ha helheten klar för sig även om de bara visar tio minuter av ett verk.

När workshopens skilda specialister började arbeta med tävlingsbidraget upplevde de det därför möjligen som att mer av investerat arbete stod på spel i jämförelse med de andra upphovsmännen.

Mathias Lissmyr (*Tennsoldaten*) är född 1979 och därmed tävlingens yngsta deltagare. Han avslutar för tillfället en utbildning på kompositionslinjen på Gotlands Tonsättarskola. Han har spelat piano sedan barnsben och gått Kulturamas musikallinje i Stockholm och därefter varit verksam som musikalartist, inklusive en och annan dansroll. Han har också arbetat som korist på bland annat Malmö Opera.

Det senare gäller även librettisten **Henrik Lagercrantz**, född 1973, som även han gått Kulturamas musikallinje och har länge varit inne på att skriva manus och libretto till film och musikal. För tillfället vidareutbildar han sig som tenorsolist i en diplomutbildning vid Birmingham Conservatoire i England. Om den tid de kom att tillbringa i Malmö med Opera aperta säger Mathias Lissmyr såhär i efterhand:

– Det finns ingen bättre skola än den jag fått av det här samarbetet. Jag har alltid varit intresserad av dramatisk musik som är kopplad till ett annat medium, av berättande, episk musik. Men det finns inte så mycket i svenska kompositionsutbildningar som berör musikdramatik.

Ett högst påtagligt resultat av deltagandet i Opera aperta är med andra ord att Mathias Lissmyr påbörjade sin utbildning till tonsättare i Visby.

– Jag hade väldigt länge haft planer på att studera komposition, men jobben har rullat på och jag har inte riktigt vågat satsa. Jag har alltid skrivit musik, sen innan jag kunde spela piano tror jag, så det har alltid varit naturligt för mig, berättar han.

Henrik Lagercrantz menar också att Opera aperta varit en mycket lärorik upplevelse, och avslöjar att det inte är otänkbart att han och Mathias kommer att samarbeta i liknande former i framtiden.

Vi kommer att följa Henrik och Mathias arbete i Malmö vidare, men först skall vi se hur tävlingens fortlöpte rent formellt. Eftersom juryn ansåg att alla tre bidrag var av så pass hög kvalitet och samtidigt var svåra att jämföra i sin genremässiga olikhet, beslöt man att alla tre skulle vinna tävlingen och att samtliga fem upphovsmän skulle belönas med arbetsstipendier om vardera 10 000 kr. Utdelning skedde i anslutning till den årliga julkonserten på Malmö Opera.

Lösningen rimmade väl med den ursprungliga tanken på att få fram så många verk som möjligt genom tävlingsformens bredd. Under den tid som följde gjordes också en del ansträngningar för att alla verk skulle kunna få sitt uruppförande. Maria Sundqvist var exempelvis i kontakt med Artisten i Göteborg för att försöka få till stånd ett konsertant framförande av Ullén/Ranuers *På andra sidan*, eftersom det var en så kvalificerad komposition och

sångarna hade tyckt det låg så bra för rösten.

Vestads *A boom-boom fika* fick en ambassadör i regissören Helena Röhr, som hade gästade den första workshopen. Under en tid efter tävlingen försökte hon finna en scen för verket, bland annat på Norrlandsoperan, dock än så länge utan framgång.

Framgångsrikt var däremot det tävlingsbidrag som hade kategoriserats som en kyrkoopera. Det hette *Maria från Nasareth* och var skrivet av Staffan Lundberg, kompositör och före detta hornist i Hovkapellet. Maria Sundqvist var behjälplig med att lösa vissa rättighetsfrågor innan verket kunde uruppföras våren 2009 i Norra Nöbbelövs Kyrka i Lund. Verket utannonserades som musikal och framfördes av en professionell ensemble (varav två sångare från Malmö Opera), jämte en ungdomskör från församlingen. Lundbergs eget libretto hade bearbetats av regissören Anna Larsson Fridh.

3. TRE VINNARE OCH EN VERKBESTÄLLNING

Tävlingsutlysningen hade deklarerat att vinnarbidragen skulle meddelas i oktober 2007 och att "Förstapristagaren /-na erhåller en nybeställning av en opera". Tre vinnare men ett (första) pris således? Distinktionen var både välment och välgörande, vilket de generösa arbetsstipendierna visar, men den har uppenbart varit svår att kommunicera. I pressens rapportering kring urpremiären har det till exempel inte hetat annat än att *Trollguld* var vinnaren av tonsättartävlingen Opera aperta.

Förstapriset gick alltså till Mathias Lissmyr och Henrik Lagercrantz för deras verkskiss *Tennsoldaten*. I januari 2008 påbörjades arbetet med beställningsverket. Under en periodvis mycket intensiv arbetsprocess förvandlades tävlingsbidraget till familjeoperan *Trollguld* och uruppfördes den 19 december året därpå, nästan två år senare.

– Till ungefär 70 % är det samma material som fanns i *Tennsoldaten*, säger Mathias Lissmyr.



Henrik Lagercrantz & Mathias Lissmyr. Foto: Johan Tötterström

Workshop I: *Tennsoldaten* blir *Trollguld*

Arbetet med beställningsoperan inleddes med den ömsesidiga överenskommelsen om att den skulle berätta en annan historia, fast behålla så mycket som möjligt av materialet i *Tennsoldaten*. Det gällde då inte bara musiken utan även bärande rollkaraktärer och den centrala tematiken. Anledningen var att bland annat att Operaverkstan redan hade jobbat en hel del med H. C. Andersen-material.

Man enades om att utgå från den skånska sägnen om Ljungby horn och pipa. Sägningen förklarar ursprunget till två märkliga inventarier på det skånska renässansslottet Trolle-Ljungby som man tror är medeltida utländska arbeten: ett rikt utsirat dryckeshorn i silver och en liten vit benpipa som kan blåsas från två håll. I sägnen knyts dessa föremål ihop med ett väldigt flyttblock, den så kallade Maglestenen, som ligger ett par kilometer från godset.

Maglestenen, sades det, hissades varje julafton upp på guldpelare. Under den hade trollen fest, och en gång bjöd de in en stallkarl, som var ditskickad av slottsfrun, att dricka bergakungens skål ur hornet och blåsa i pipan. Varnad av en bergtagen kristen flicka slog han ut drycken, varvid ett par droppar svedde hästens länd. Han flydde i sporrsträck med hornet och pipan, och lydde flickans råd att ta vägen tvärs över åkerns plöjda fåror så att trollen, som jagade honom, inte kunde följa rakt efter utan att hejdas av det kristna korstecknet. Det fördröjde dem så pass att stallkarlen hann inom slottets vindbrygga, men trollen slungade förbannelser över slottet och den som stulit deras horn och pipa.

I Henrik och Mathias libretto till *Trollguld* har silverhornet blivit en guldbägare och den föräldralöse pojken Simon, som kallas ett trollbarn, står i stallkarlens ställe. Sägningens varnande flicka finns med och har fått sällskap av stor mängd andra barn från bygden som trollen också bergtagit. Historien kulminerar när Simon osjälviskt och modigt lyckas rädda dem, däribland slottsfrun Elviras dotter Amanda. Elvira har varit Simons styvmor sedan hon fann honom som hittebarn, men hon har aldrig kunnat fördra honom eftersom han blev en otillräcklig ersättning i saknaden efter den bortrövade dottern.

Simons historia handlar alltså om att finna sitt ursprung och få ett egenvärde. Med sin handling bevisar han för alla att han inte är ett troll utan en riktig pojke, och han får en insikt i fru Elviras tragedi som gör att han kan förstå henne och gå vidare. Historiens slut är öppet i Operaverkstans premiäruppsättning; Conny Thimanders Simon sitter uppflugnen på en grå sten, ensam som förr men avslappnad och med ett förvissat uttryck i ansiktet som berättar om de nya bättre förutsättningar i livet han lyckats skapat sig.

Det är en historia med både grymma inslag och med en viss psykologisk komplikationsgrad. Librettot kan tilltala ganska små barn med sin visuella potential, sin fantastik och de välkända sagoinslagen, men också de äldre skolbarnens funderingar kring identitet eller företeelser som ensamhet och föräldrar. Den marknadsfördes som familjeopera för barn från 6 år men lockade en högst åldersblandad publik.

Vid sidan av Simon (tenor), Elvira (mezzo) och Amanda, en flicksopran, individualiserar librettot även trollen i form av trollkungen Zack (bas) och hans bägge "hovmästartroll" (sopran och baryton), vilket ger sex solistroller inklusive flicksopranen. Både bland skogens troll och bland de bergtagna barnen gavs sedan utrymme för så

många som 90 kör-, akrobat- och dansroller för barn och ungdomar. Att de ungas medverkan skall vara konstnärligt motiverad, som i detta fall, är en av Operaverkstans grundprinciper. Maria Sundqvist berättar att tävlingsjuryn på den punkten var benhård i sina bedömningar av tävlingsbidragen.

Om att överge historien i *Tennsoldaten* till förmån för den skånska sägnen berättar Mathias så här:

– Jag tyckte det var lite synd i början för jag är väldigt förälskad i den historien. Men så här i efterhand tycker jag att slutresultatet blev väldigt bra. Vi har behållit mycket av originalhistorien. Mest gillar jag den naiva, blåögda pojken Simon, en gestalt som är kvar från *Tennsoldaten*. Han representerar en naiv, grundläggande godhet. Och så tycker jag om Zack. Det var från början ett troll i en snusdosa, men vi lyckades bygga ut den rollen.

Av musiken har trollets, senare Zacks nidsång ”Får jag en peng för en värdelös dräng” hängt med från början, liksom den melodi som blev Elviras sorgesamma aria över Amanda, ”En ensam speldosa”. I *Trollguld* blir den melodin också Amandas signum.

Verkets librettist Henrik Lagercrantz berättar att han allteftersom såg brister i den ursprungliga versionen av operan.

– Det var problematiskt med H.C. Andersen-historien att den hade en passiv hjälte som råkade ut för saker, säger han.

Från början fanns också en roll som ströks.

– Vi tog bort farmor Elsa som gav goda råd och hade en berättande roll. Den var inte så ageringsmässig. Men det stora problemet med farmor var att hon tog alla pojkens strider så att han nästan blev oviktig. Historien skulle ju visa hur han går från den lille pojken till den modige, större pojken, säger Henrik.

– Allt detta kom fram i den första workshopen. Maria hade lagt upp det bra: sångarna hade bara fått sina texter så att de såg rollen i sin helhet för första gången och kunde reagera på storyn med fräscha ögon, säger han och konstaterar:

– En historia är aldrig klar utan skrivs om medan den skrivs. Det är bättre att inte grundmura den utan låta den vara fri så länge som möjligt. Det var bra att *Tennsoldaten* bara var en skiss. Operaverkstan ville ha den processen och det passade oss bra.

Young Composers in Residence

Arbetet med *Trollguld* fortskred under våren 2008 under ganska strikt reglerade former. Arbetsordningen var given och tempot angavs av datumsatta deadlines för tre delleranser:

- Nytt synopsis, 15 februari
- Scener med musikförslag, 31 mars
- Sångtexter och sångstämmor, 30 maj

Henrik Lagercrantz och Mathias Lissmyr hade nu också ett projektanpassat kontrakt med Malmö Opera. Kontraktet var inte utformat som ett helt traditionellt beställningsuppdrag, utan de var tillfälligt anställda som ”Young

TROLLGULD

Operaverkstans uruppförande 19 december 2009

Upphovsmän

MUSIK Mathias Lissmyr • LIBRETTO Mathias Lissmyr, Henrik Lagercrantz

Konstnärligt team

DIRIGENT Andreas Lönnqvist • KOREOGRAFI Ola Hörling • SCENOGRAFI Eva Sommestad Holten
KOSTYMDESIGN Leif Persson • LJUSDESIGN Kalle Svensson • REGI Maria Sundqvist

Medverkande

ZACK (baryton) Lars Arvidson

SIMON (tenor) Conny Thimander

ELVIRA (sopran) Monica Einarson

AMANDA (sopran) Isa Polfeldt/Linna Samuelsson/Tora Larsson

HOVMÄSTARTROLL (baryton) David Hornwall/Jonas Bjerken

HOVMÄSTARTROLL (sopran) Carolina Tholander/Kristina Ekeröth

Malmö Operaorkester, barn och ungdomar från Malmö Operas Barnkör, Malmö Kulturskola, Dansestetiska programmet vid Heleneholmsskolan i Malmö och Drömmarnas Hus i Malmö

Spelperiod

19, 20, 27 december 2009 & 2, 3, 5, 6 januari 2010

Uppsättningen spelades på Malmö Operas stora scen vid 10 tillfällen (matinéer 27/12, 3 och 5/1 inräknade)



Leif Persson, Kalle Svensson, Maria Sundqvist, Mathias Lissmyr, Eva Sommestad Holten,
David Johansson, Ola Hörling & Lars Fembro

Foto: Johan Tötterström

Composers in Residence” med månadslön på lärlingsnivå under perioden från beställning till leverans.

Arbetet skedde hela tiden under samtal med Maria. Under tio träffar från januari till maj diskuterades verket, främst dess dramaturgiska och musikaliska aspekter. Även Jonas medverkade vid ett möte under våren och fick mot extra ersättning även ett formellt handledaruppdrag.

Slutleveransen av verket (ännu ej orkestrerat) skedde den 15 augusti 2008.

Kreativt team i musikalens anda

Under hela denna period intensifierade Mathias och Henrik sitt redan nära och mycket ärliga samarbete. De hade sina respektive huvuduppgifter, men för Mathias var Henrik ett viktigt bollplank i arbetet med musiken, och omvänt var Mathias högst delaktig i arbetet med rimmen, med de recitativartade partierna och med att mejsla fram karaktärerna i librettot. De jobbade tillsammans framför datorn, med musik och text samtidigt. Också ursprungsidén hade de tagit fram tillsammans.

Henrik berättar om en amerikansk handledning i musikalskrivande som han tagit råd av, *Making Musicals* av Tom Jones som bland annat skrivit texten till musikalkomedin *Fantasticks* (med musik – ”Minns i november” – av Harvey Schmidt) som just gått på Operaverkstan.⁶ Han ser ut att ha följt råden ganska väl i arbetet. Ett av råden är just att alltid vara två om att skriva för att på så sätt kunna dela framgång och motgång. Ett annat är att använda sig av en redan befintlig historia för att spara arbetstid, och ett tredje ledord är ”every job is your job”, det vill säga att det är upphovsmännens ansvar att alla aspekter kommer med, att det till exempel finns plats för dansinslag (eller att kören får rimlig tid på sig att ta plats på scenen...).

Här verkar skillnaden mellan traditionella arbetsformer i opera och musikal komma till uttryck. Både Henrik och Mathias menar sig höra hemma i båda världar, kanske med ett gemensamt ideal i kombinationen av en klassiskt skolad röst och musikalgenrens musikaliska idiom. Det är inte utan att man undrar om en större utbyte opera- och musikalvärlden emellan skulle kunna gagna operan, initialt åtminstone i termer av produktivitet. Musikalgenren har alltid levt närmare marknaden och utvecklat sin produktionskultur därefter.

I genretermer har Operaverkstan redan varit och nafsat på musikalgenren – ”operal” förknippas med Operaverkstan sedan en recensent betecknat Jonas Forssells *Träskoprinsessan* (2007, libretto Maria Sundqvist) med denna neologism.⁷ Även *Trollguld* ryms inom detta försök till genrebeteckning. Det är självklart svårt att sätta fingret på några särskilda formdrag i ”operalen”. *Träskoprinsessan* hade exempelvis talade partier, vilket *Trollguld* inte har. Mittemellan genrererna hamnar verket också när *Tidskriften Opera* (nr 1 2010) skriver om urpremiären och placerar recensionen under avdelningen ”Musikal”, samtidigt som texten generellt kallar verket opera. I genrefrågan hänvisar recensenten Fredrik Fischer dock först till *Träskoprinsessans* stil (utan att använda ”operal”) med tillägget att *Trollguld* lutar mer åt musikal. Sedan jämför han med ”poperett” av den typ som Frank Wildhorn gör,

⁶ Tom Jones, *Making musicals. An informal introduction to the world of musical theatre*, New York 1998.

⁷ Carlhåkan Larsén, ”Briljans i musiken och elegans i uppsättningen”, *Sydsvenskan* 11.2.2007.

⁸ Fredrik Fischer, ”Trollguld”, *Tidskriften Opera*, nr 1 2010, s. 51.

en stil han menar att Lissmyr melodiskt sammansmälter med svensk högromantik.⁸ En jämförelse som kommer upp både där och i många andra omdömen om verket är annars filmmusiken och dess ofta programmatiska sätt att illustrera, rytmisera och stämningssätta visuella skeenden.

Någon mer utförlig genreanalys skall inte göras i detta sammanhang, men man kan konstatera att det verk som Opera aperta resulterade i förvisso var gränsöverskridande och nyskapande, även ur en rad andra aspekter än genre. Detta motsvarar som vi sett ett av projektets viktigaste målsättningar.

Workshop II: Kvalitetssäkring av beställningsverket

I slutet av oktober 2008 var det dags för ett grundligt ”test” av det verk som Mathias och Henrik hade levererat i augusti. I syfte att ”säkerställa kvalitén” analyserades och provspelades delar av det under en tre dagar lång workshop. Särskild fokus låg på verkets dramaturgi, dess vokala förutsättningar liksom på instrumentala aspekter och orkestrering. Dessutom påbörjades arbetet med att ringa in målgruppen.

På plats var självklart *Trollguld*s bägge upphovsmän, liksom Maria som i egenskap av regissör skulle föra operan ända in i mål. Jonas Forssell var med, bland annat med den viktiga uppgiften att lotsa in Mathias på det ännu återstående arbetet med att klä musiken i orkestral kostym. Lars Fembro närvaro var viktig för att finna rätt målgrupp, liksom inför planeringen av barn- och ungdomsmedverkan. Som Operaverkstans pedagog underhåller han ett omfattande kontaktnät bland regionens unga och de olika skolor och verksamheter som engagerar dem.

Under delar av workshopen medverkade dessutom bland andra operachefen Lars Tibell och Eva Sommestad Holten, scenograf med tränad blick för det dramaturgiska eftersom hon också är librettist (närvarade även vid den första workshopen). På plats var dessutom en kör bestående av tio barn och nio sångsolister, 30 personer inalles.



Repetition på scenen. Foto: Hedda Berge

Körens närvaro gjorde att många oro för att verket var skrivet i för höga lägen försvann – barnen tog utan vidare sina toner. Mathias och Henrik fick också lära sig det om barnröster, att om man tänker sig fortissimo som uttryck kan det vara bättre att låta barnen skandera än att skriva ”ff” på sångstämman.

Henrik berättar om en viktig insikt om librettoskrivande som han fick med sig från workshopen:

– Scenografens återkoppling på historien och texten gjorde att det kom fram väldigt tydligt att vi måste vara exakta i texten och inte bara ange *hur* något skall

⁸ Fredrik Fischer, ”Trollguld”, *Tidskriften Opera*, nr 1 2010, s. 51.

sägas. Annars kan en regissör göra hur som helst.

Som exempel nämner Henrik att den stora stenen som trollen har fest under skulle komma med i texten. Stenen är nämligen – enligt den amerikanska musikhandboken – central som ”the wow factor” i föreställningen. Under workshopen upptäcktes dessutom en del ”slag” efter tidigare versioner, repliker och annat i texten som hade förlorat sin funktion och behövde rensas bort.

Workshopen gjorde klart att Henrik och Mathias hade en del dramaturgisk modifiering kvar att göra.

– Det här med att säkerställa kvalitén kom egentligen lite väl tidigt, kommenterar Henrik.

Man förstår att han hade velat vara mer färdig med librettot innan den andra workshopens alla resurser ställdes till förfogande, och på frågan om vad han hade önskat sig mer av Workshoparbetet svarar han:

– En färsk blick på historien och texten i slutskedet hade varit bra, och kanske lite mer synpunkter från musikerperspektiv, stämmornas spelbarhet och så vidare.

En tredje och avslutande workshop var egentligen planerad till våren 2009 med främsta syfte att gå igenom sceniska resurser, medverkande och konstnärligt team inför produktionsbeslutet. Den träffen kom dock inte till stånd på grund av att det var svårt att samla alla inblandade under våren. Mathias satt vid det laget i Visby och arbetade för fullt med orkestreringen av operan.

Produktionsbeslut fattades slutligen i april. Då det blev det klart att *Trollguld* skulle spelas på Malmö Operas stora scen. Dess kostnader kom att täckas av donationen från Stiftelsen framtidens kultur tillsammans med budgeterade medel för en ordinarie produktion på Operaverkstan.

”Tonhuvudperspektivet”. Operaupplevelse i realtid

Ett av workshoparnas viktigaste syften var att undersöka verket utifrån vad Jonas Forssell kallar ”tonhuvudperspektivet”, vilket han kontrasterar mot det ”partitursperspektiv” som kompositören, dirigenten och i princip hela producentledet har i kraft av att de *kan* ett verk. När man kan ett verk överblickar man det och betraktar det gärna som en simultant upplevd helhet. ”Tonhuvudperspektivet” är däremot det perspektiv som publiken har i sitt möte med operaverket.

Begreppet har Jonas hämtat från ett datorprogram som ger en grafisk bild av ett partitur. Tonhuvudet är i mitten och allt som hörs relateras till det.

– Tonhuvudperspektivet innebär att örat och ögat möter en föreställning i realtid. Man får en kort förberedelse på vad som skall komma. Man hör när någon andas in och vet att det kommer en fras. Man kommer ihåg den ett litet tag, om den är väldigt pregnant så kan man komma ihåg den en hel föreställning. Det är så människans första-gångsupplevelse ser ut, förklarar han och fortsätter:

– Publiken möter, och *ska* ha rätt att möta föreställningen ur tonhuvudperspektivet. Den måste alltså vara begriplig även hur det perspektivet. Man kan inte gömma sig bakom en massa formler. Det är oerhört intressant att sista satsen i [Alban Bergs] *Wozzeck* är första satsen upp och ned och så vidare, men frågan är om det tillför dramat något.

Vikten av tonhuvudperspektivet har Jonas kommit fram till genom sin egen erfarenhet som tonsättare. Han började som teatermusiker på klarinetten och saxofon:

– Hela teatermusikprocessen var en enda lång workshop. Vi fick skriva om hela tiden.

Under studierna i komposition och arrangering med mera på KMH fanns inte mycket lärdomar om musikdramatik att inhämta, men med åren har han komponerat åtta helaftonsoperor (varav tre efter Maria Sundqvists libretto). Hans genombrott blev buffaoperan *Riket är ditt* med eget libretto byggt på en komedi av Kim Procopé. Efter urpremiären på Vadstenaakademien 1991 har den satts upp ytterligare två gånger, på Malmö Opera 1992 och som slutproduktion på Göteborgs Operahögskola 2006. Därmed får *Riket är ditt* anses tillhöra den exklusiva kategorin nutida svensk repertoaropera; i själva verket får nyskrivna operor sällan se sin konstnärliga bärkraft prövad i en andra eller tredje uppsättning.

Tonspråk och samarbete

En erfarenhet i karriären blev särskilt omvälvande för Jonas Forssells syn på sin roll som kompositör.

– När jag skrev min första opera *Hästen och gossen* tillsammans med Maria och den började bli färdig var jag övertygad om att jag måste regissera och dirigera, för annars blir det inte bra. Auteurvansinnet slog till. Sen upptäcker man att man inte orkar göra allt det, utan måste lämna över till en regissör och till en dirigent.

I det här fallet blev det ett hårt fall från tonsättarpiedestalen; en halv vecka före premiären ”slet”, som han uttrycker det, regissören bort näst sista scenen. Som skäl angavs att den inte tillförde något dramaturgiskt och dessutom riskerade att bränna ut sångaren före finalen. Jonas tvingades inse att satsen, hur välkomponerad och musikaliskt viktig den än var, måste strykas eftersom den riskerade energin i finalen. Och det, menar Jonas, hade han inte kunnat förstå på ett tidigare stadium i sitt arbete med verket.

– Det är en ganska besvärlig vändpunkt innan man inser att regissör och dirigent faktiskt ger ett energiflöde *in* i produkten, konstaterar han.

Detta att som tonsättare i möjligaste mån själv ta hänsyn till tonhuvudperspektivet, och/eller lita på att en regissör, en scenograf och hela det konstnärliga teamet som arbetar med en opera verkar för detta perspektiv, hör till det som Operaverkstan ville överföra till upphovsmännen i workshopprocessen. Genom att få iaktta ett och samma parti av ett verk framfört på längden och på tvären, så att säga, får skaparen chansen att få syn på dess kärna. Kan-ske kan man likna det vid en destilleringsprocess?

Jonas Forssells något dyrköpta insikt om att hans verks konstnärliga särprägel inte lättvindigt hotas eller försvagas av mötet med scenen var självklart viktigt att förmedla i workshoparna, och inte minst i handledningen av Mathias arbete med *Trollguld*.

Är det ändå helt oproblematiskt att en erfaren tonsättare handleder en så pass ung och ännu oskolad kompositör, dessutom i ett förhållandevis ”måttbeställt” verk? I ett mer generaliserat sammanhang skulle frågan kunna formuleras så här: går det att bevara verkets karaktär och tonsättarens individuella musikaliska språk i ett så pass

kollektivt framtagningssätt som workshopformen är?

– Jag ändrade inte en ton i Mathias musik, bedyrar Jonas och fortsätter:

– Rädslan för att förlora sitt tonspråk är irrationell. Personligheten finns alltid, det är hantverket det gäller. Mathias delar Jonas syn på deras olika roller i samarbetet.

– Jag har inte sett det som ett problem utan som en utmaning. Jag tror man hittar sitt tonspråk längs vägen. Det är starkt kopplat till ens personlighet och uttrycks i valet av musikaliska element.

Mer främmande är han i så fall inför ett äldre tonspråk hos honom själv. Vissa melodier i operan hade hunnit bli fem år gamla innan *Trollguld* var färdig, melodier som han nu känner inte riktigt "är han".

– Det var som att läsa en gammal dagbok, noterade Mathias direkt efter premiären.

Formbarhet framstår alltså knappast som en bevekelsegrund för att ge den minst erfarne av vinnarbidragens kompositörer uppdraget att skriva en opera. Juryn var i stället, som redan framgått, starkt lockad av möjligheten att utveckla Mathias Lissmyrs fallenhet för att skriva melodier. Han framstår i deras beskrivningar som en oslipad diamant. Riktigt stora "hitmakare" som Benny Andersson och Georg Riedel kommer upp till jämförelse.

Maria Sundqvist inskräper dock att starka och lättillgängliga melodier av det slag Mathias kan prestera ingalunda är något krav, eller ens ett givet val när man gör opera för unga.

– Det är ytterst en smakfråga, säger hon. Varje gång man utvecklar ett nytt verk finns alla frågeställningar att ta ställning till, om det ska vara recitativ eller inte och så vidare.

Lärdomar från workshoparbetet

– Jag är helnöjd med våra workshops, de var en stor behållningen av projektet, säger hon.

Maria menar att workshop på intet vis är en arbetsmetod som skall reserveras för unga tonsättare eller för produktioner av barn- och ungdomsopera, utan ett generellt användbart sätt att mötas även kring repertoarverk. Genom att låta olika sångare sjunga en roll kan man lära känna den inför rollbesättningen. På det sättet kom i Opera aperta exempelvis fram till



Lars Arvidson & elever från Heleneholmskolan i *Trollguld*. Foto: Johan Tötterström

att chefstrollet Zack skulle sjungas av Lars Arvidson och inte av en rockigare sångartyp, vilket hade varit en av castingidéerna.

Hon berättar att den amerikanske dramatikern Ariel Dorfman tog med sig traditionen att ha librettoläsningar med skådespelare till Malmö när Jonas Forssell skulle skriva musiken till hans libretto *Death and the Maiden* (uruppförd på Malmö Opera våren 2008). Den metoden har Maria Sundqvist också använt sig av, och i sitt uppdrag som regissör till Francis Poulencs *Karmelitsystrarna* (Malmö Opera, våren 2010) lyckades Maria – ”mot alla odds” – samla solisterna för att göra en tematisk fördjupning i nunnelivet i karmelitordern, liksom för att ge ”nunnorna” chansen att ”förbereda sig på avrättning”, som hon galghumoristiskt uttrycker det. Hon förklarar att den typen av förberedelser underlättar instuderingsarbetet. Det gör att ensemblen är mer samstämmig när repetitionsperioden inleds.

– Workshopen är ett påtagligt sätt att bekräfta ett verk, sammanfattar Maria.

Kanske kan man delvis betrakta workshopen, utformad på detta sätt, som en ersättning för den kontextualiserande funktion som dramaturgen har i många europeiska operahus. I Tyskland är dramaturg en given tjänst på minsta lilla teater- och operahus, medan det i Sverige endast är Kungliga Operan och Göteborgsoperan som har anställt dramaturger. Som Operaverkstan har visat ger workshopformen ett rum för både formulering/analys och för agerande/erfarenhet. Den kortar så att säga arbetsavståndet mellan skrivbord och scen och gör att idéer kan illustreras och prövas direkt. Maria berättar till exempel att hon från början hade på känn att dramaturgin i *Tennsoldaten* inte skulle fungera. Men hon ville inte påtala det, utan i stället låta Mathias och Henrik erfara det själva genom att på workshopens provisoriska scen få upptäcka vad som var problematiskt. Det går dock inte att komma ifrån att inte alla kompositörer trivs med den kollektiva arbetsformen, vilket Maria är högst medveten om:

– Man måste vara intresserad av *leken* kring musiken för att gilla den arbetsformen.

Det enda hon i retrospekt hade kunnat önskat av Opera aperta är något längre tid. Som det nu blev pressades kanske kompositionen fram en aning. Jonas vägledde i första hand orkestreringsarbetet, men introducerade även Mathias i basala tekniker, som hur man kan arbeta med teman och mottoer i orkesterns stämmor. Under en tid flögs till och med en notbibliotekarie från Malmö Opera till Gotland för att handleda Mathias i utskriften av stämmor.

Pressad verkar nu inte Mathias ha känt sig när han under vårt samtal utbrister:

– Jonas Forssell är en guldgruva!

Sina egen komposition kommenterar han i retrospekt så här:

– *Trollguld* var det första större verk jag har skrivit och här har jag utgått från melodik och sedan överfört till orkester. Jag skulle ha gjort på ett annat sätt idag, tänkt instrumenttekniskt från början, tänkt i orkesterklanger.

Både Jonas och Maria anför en del smärre brister i kompositionen, bland annat en del tonartsval som gjorde musikernas repetitionsarbete onödigt tidsödande.

– Kanske hade en längre process kunnat undanröja det, funderar Maria.

Resultatet av det intensiva arbetet våren 2009 kommenteras av en recensent med orden ”den lätt pianocentrerade orkestreringen är mycket effektiv och nyanserad”. Inte direkt ett nedslag alltså, och samme recensent, *Tid-*

skriften *Operas* Fredrik Fischer, menar att produktionen inget annat är än ”en triumf för såväl de båda debutanterna som för beställaren” (se not 8).

4. ”EN TRIUMF” FÖR OPERAVERKSTAN. TROLLGULDS MOTTAGANDE

Att döma av ganska samstämmiga omdömen bland recensenter, liksom av den röda lampan som lyste utanför operahuset inför de flesta föreställningar fick resultatet av Opera apertas treåriga arbetsprocess väl godkänt.

”En triumf”, skriver som vi sett Fredrik Fischer. Lovorden är legio även i de ytterligare fyra recensioner som skrevs i större lokala och regionala tidningar. Operaverkstan listar dem på sin hemsida:

”En riktig saga i operadräkt”/*Skånska Dagbladet* (Lars-Erik Larsson, 21.12.2009)

”En välsmakande trollbrygd”/*Ystad Allehanda* (Fredrik Fischer, 22.12.2009)

”Melodiös samklang”/*Kvällsposten* (Martin Lagerholm, 21.12.2009)

”rik på klangeffekter, som illustrerar sagans fantasivärld”/*Sydsvenskan* (Carlhåkan Larsén, 21.12.2009)



Carolina Tholander, Conny Thimander & David Hornwall i Trollguld. Foto: Johan Tötterström

Samtliga recensenter tar upp verkets tillkomstsammanhang och ger därmed indirekt eller direkt projekt Opera aperta sitt erkännande. Man uttrycker uppskattning även för Malmö Operas satsning på produktionen: att ha upplåtit stora scenen, liksom att alla dess resurser stått till förfogande så att ett ”välgjort kringverk i scenografi, ljus och kostym” (*Skånska Dagbladet*) har kunnat skapas.

Den höga graden av professionalitet i produktionen påpekas (vilket ännu verkar vara något som måste markeras i barnoperasammanhang). Även de många unga amatörerna i uppsättningen lovordas för att deras medverkan är konstnärligt berättigad och för att de lever upp till de krav det ställer. *Skånska Dagbladet* skriver: ”De är inte där som publikmagneter för vänner och anhängare utan de fyller en viktig funktion, en organisk del i handlingen.” Det är ett omdöme som Operaverkstan borde vara särskilt nöjda med, eftersom det är en av deras kapphästar och ett viktigt led i

professionaliseringen av opera för unga människor. Ytterst är det naturligtvis ett fint uttryck för deras respekt för barnen och ungdomarna.

Musiken kommenteras genomgående positivt av recensenterna. De förenas i sin beskrivning av musiken som lättillgänglig, dramatiskt effektivt och ”illustrativ”. *Skånska Dagbladet* summerar ”ett stycke högkvalitativ musikdramatik”, medan Fredrik Fischer i både *Ystad Allehanda* och *Tidskriften Opera* (två olika recensioner av densamme) gör mer specifika beskrivningar av kompositionen i anknytning till en kort diskussion av genrefrågan (som refererades ovan i avsnittet ”Kreativt team i musikalens anda”). I *Kvällsposten* uppmärksammar Martin Lagerholm också modernistiska inslag i klangbilden liksom kompositionens eklektiska karaktär (som i och för sig är ett modernistiskt drag i sig).

Något märkligt med tanke på juryns stora uppskattning av Mathias Lissmyrs förmåga att skriva melodier är att ingen av recensenterna anser att de fastnar och ”går att ta med sig hem”. Det faktum att de ändå påpekar detta speglar naturligtvis genreförväntningar, men skvallrar också om att melodierna gjort intryck på dem fast de tydligen inte helt enkelt låter sig imiteras efter en första lyssning.

Den reservation som finns i mottagande gäller texten och rimmen. Flera av recensenterna menar att de går över huvudet på målgruppen med sina många krumma och spetsfundiga uttryck och rim. Henrik Lagercrantz förklarar, efter att ha tagit del av recensionerna, hur de resonerade i saken:

Vi gjorde språket lite avancerat med avsikt för att nå den vuxna publiken, och även för att barnen skulle känna att de togs på allvar, att det berättades för dem som för vuxna eftersom operan vänder sig till barn i 10-12-års åldern då man börjar läsa lite mer avancerad litteratur. Jag minns själv att jag tyckte om spännande och gärna läskiga historier i den åldern. /.../ Det är någonting i den åldern då man börjar skapa sig en identitet och börjar ställa frågor om vem man är och livet i allmänhet.⁹

Här skall man kanske påminna om att recensenterna inte tillhör den tänkta målgruppen, varför språket mycket väl kan ha gjort det intryck på barnen som Henrik och Mathias eftersträvade. En seglivad föreställning om barn och opera är att barnen inte *förstår* opera. Vuxna hävdar än att de inte kan uppfatta texten, än att de inte kan uppskatta musiken och förbereder i värsta fall barnen på att de ska få vara med om något hemskt svårt när de ska se en opera. Den föreställningen är en av de förutfattade meningar som Operaverkstan alltid haft att bemöta och bekämpa.

Ett av de finaste recensentbetygen är Fredrik Fischers bedömning i *Ystad Allehanda* att *Trollguld* är ”ett av de sällsynta verk som kan och bör få ett långt och lyckligt liv efter premiäruppsättningen.”

De praktiska förutsättningarna för det håller på att ta form. Henrik avslöjar att han under våren 2010 håller på att översätta *Trollguld* till engelska vid sidan av soliststudierna i Birmingham. Han och Mathias har också varit i kontakt med folk som är intresserade av uppsättningar på Gotland och i Danmark.

⁹ Citerat ur e-postbrev från Henrik Lagercrantz, daterat 8.2.2010.

Fantasy, GPS-skattjakt och bygdehistoria i lansering och pedagogik

Urpremiären fick relativt mycket förhandspress med ett tiotal inslag i form av intervjuer och notiser i regional och lokal media. Även riksmidier som SR rapporterade inför premiären i *Mitt i musiken* (16/12) och SVT:s *Sydneytt* hade ett reportage från repetitionerna (15/12).

Marknadsavdelningen lanserade operan som en "fantasy-opera", bland annat för att profilera den mot två evenemang som vid samma tid konkurrerade om den familjeinriktade julunderhållningen i Malmö, *Pippi Långstrump* på Nöjesteatern och *Loranga, Masarin och Dartanjang* på Malmö Stadsteater.

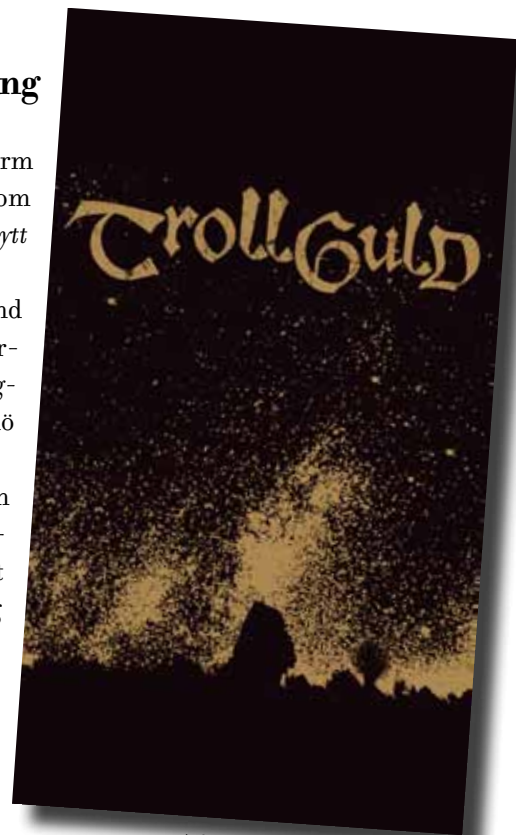
"Fantasy" är såklart även ett ord som appellerar till de lite äldre barnen som kanske inte längre vill tro på troll. ("Fantasyopera" kallades för övrigt även en opera för unga, *Blodeuwedd* med musik och libretto av Bengt Perry, som sattes upp på Göteborgsoperan 2003.) *Trollguld* visar nog egentligen mer av jordbunden bygdehistoria och ett personligt, inre utvecklingsdrama än vad man tänker sig att fantasygenren gör, men sägnen från nordöstra Skåne väckte intresse hos den vuxna publiken. Att döma av publiktillströmningen var mixen lyckad.

Beläggningen var 62 % betalande och 12 % fria biljetter (genrepsbiljetter ej inräknade). De tio föreställningarna under spelperioden från 19 december till 5 januari sågs av 6 283 personer, och genrepens sågs dessförinnan av ytterligare 1931 personer (totalt 8214 personer). Det är siffror som Maria Sundqvist betecknar som bra. En rad kringaktiviteter riktade till skolbarn och ungdomar beledsagade uppsättningen. Två temakvällar anordnades i en lokal på Malmö Opera:

- "Sånger – sagor som sägs vara sanna" med etnologen Inger Lövkrona (4 november)
- "Nu tar jag dig, sa trollet!" med litteraturpedagogen Karna Nyström som berättade om olika sorters troll och om bortbytingen i folktron (16 november).

Etnologisk inriktning hade även den lilla utställning som Kulturen i Lund hade i övre foajén på operan. Under spelperioden visades där bland annat gamla trollbesvärjelseföremål.

Annars försiggick en hel del aktiviteter med bas på hemsidan. Där kunde man i en blogg av Hedda Berge, norsk praktikant på operans marknadsavdelning, följa förberedelser och repetitioner från kollationering i början av



Affischbild: Magnus Bergström

november till premiär 19 december. Även många bilder från höstens arbete publicerades på bloggen (*trollguld.blogspot.com*).

En pigg, interaktiv webbaserad tävling arrangerades där den som med hjälp av sin GPS först lokaliserade och loggade en "cache", kunde hitta en skatt med några leksaker och fribiljetter till hela familjen. 81 personer eller familjer hittade cacharna. De var placerade på fyra platser runtom i Skåne med anknytning till en trollsägen, som "Trollhögen" utanför Eslöv där Fru Anna Rosensparre sägs ha blivit bergtagen av trollen. (Fenomenet geocaching uppstod för ett par år sedan i USA och bygger på den nya GPS-teknikens höga precisionsgrad.)

En efterverkning hittills är en konsert med musik ur *Trollguld*. Malmö Operas barnkör och två solister framförde operan i komprimerad version i en konsertlokal i Malmö den 30 januari.

5. OM ATT TÄVLA I OPERAKOMPOSITION, INTERNATIONELLA VILLKOR

Det är dags att lyfta blicken en aning och sätta in Opera aperta i ett större sammanhang. Operatonsättningstävlingar förekommer regelbundet i mellaneuropa och USA. Vissa är till och med cykliskt konstruerade, exempelvis den internationella sammanslutningen National Opera Association's (NOA) kammaroperatävling, där juryn vid ett konvent vartannat år bedömer framförda utdrag ur tre finalbidrag, och vartannat år får se vinnarbidraget framfört i sin helhet. Kanske är den återkommande möjligheten att delta i tävlingen en positivt drivande faktor för unga tonsättare.

De verk som antas till tävlingen får ha blivit uruppförda, dock inte av ett större operahus, däremot får de inte vara förlagda. Musikförläggarna är i Europa, exempelvis i Tyskland, nämligen en inflytelserik aktör i urvalet av vilken musikdramatisk som skall få chansen att nå publik. Motsvarande förhållande saknas helt i Sverige. Ett med NOA:s tävling mycket snarligt upplägg har en pågående tävling utlyst av Neue Oper Wien. Där är förstapriset att bidraget blir förlagt, samt uruppfört (i den ordningen). I operakompositionstävlingen "Teatro minimo", som genomförs av Opernhaus Zürich och Bayerische Staatsoper München tillsammans, är förstapriset en beställning av en helftonsopera och ett uruppförande av densamma, och detta (vilket uttryckligen anges) helt oberoende av förlagen och en operas sedvanliga anhalter på väg mot scenisk realisering.

En annan tävling som förefaller främmande för våra förhållanden är den internationella "Music Theatre Now" som arrangerades 2008 av Internationella Teaterinstitutets (ITI) musikteaterkommitté tillsammans med ITI Tyskland. Den gällde nya musikdramatiska produktioner, vars skapare tävlade om att få presentera, med föredrag och videoklipp, sitt verk för en internationellt sammansatt publik av fackfolk, studenter och allmänt intresserade. Det var alltså färdiga produktioner som tävlade om ett fortsatt liv på scenen, om att bli repertoarverk. Hela 18 produktioner blev utvalda som vinnare. Det skall dock påpekas att här gällde en mycket vid, interdisciplinär defi-

inition av musikdramatik. Även produktioner av projektkaraktär fick tävla så länge musiken, och i synnerhet den som skapas med den mänskliga rösten, hade en överordnad roll.

Exemplen visar upp ett tätbevuxet operalandskap, där striden inte som hos oss står om att kunna slå rot över huvud taget, utan om att kunna få tillräckligt med höjd och utrymme för att profitera på solljuset. Med våra förutsättningar får operatävlingar konstrueras på ett annat sätt. Här gäller det i stället att få fram nya verk, och det ger en delförklaring till den processorienterade metod som Opera aperta valde, vilken inte på något sätt utmärker de internationella tävlingar som refererades ovan.

Som en bekräftelse av situationen för nyskriven musikdramatik i norra Europa, liksom av att Operaverkstans vägval motsvarar ett reellt behov, har Musikkteater i Bodø under 2006-2009 parallellt genomfört en operakompositionstävling som uppvisar påfallande likheter med Opera aperta.

Systertävling i norska Bodø

Inför ett 10-årsjubileum 2009 utlyste Musikteatern i nordnorska Bodø hösten 2006 en operatävling. Den vände sig till nordiska kompositörer, men räknade även in de baltiska staterna i Norden. Tävlingsbidraget skulle vara opera eller sceniskt verk i valfri genre, ha ungdomar som målgrupp samt "globalisering" och "internationalisering" som tema. Särskilt unga kompositörer uppmanades att söka. Vid deadline i mars 2007 hade 19 bidrag med stor spännvidd inkommit från Norge, Danmark, Finland, Sverige och Lettland. Precis som i Opera aperta valdes tre bidrag och deras upphovsmän och -kvinnor ut för att tillsammans med erfarna scenografer, dramaturger, regissörer, sångare och Bodø Sinfonietta utforska och utveckla sina verk i workshopform. Två workshops hölls vintern 2007-2008.

Den 9 oktober 2008 visades bidragen upp i en finalomgång. Förhållandena var något mer tävlingslika än i den "finalworkshop" som nästan samtidigt utspelade sig i Malmö: kompositörerna Dagfinn Koch från Norge och Anitra Tumsevic från Lettland (det tredje utvalda verket hade dragits tillbaka) presenterade 25 minuter av sina verk i ett enkelt sceniskt framförande inför jury och publik. Efter en lång överläggning utdelades ett jurypris och ett publikpris (en modell som även "Teatro minimo" har använt sig av). Båda gick till det lettiska bidraget *Rød*, en kammaropera.



Affischbild: Bodø Sinfonietta

Anitra Tumsevicas *Rød* är skrivet för sex solister, 11 musiker och tre dansare och är en lätt mytologiserad gestaltning av kärlekens förvandlande kraft. Tumsevica färdigställde sedan tillsammans med librettisten Janis Dumbris en cirka 70 minuter lång opera som uruppfördes i Bodø ett år senare, 1 november 2009.

Upplägget är som synes mycket likt Opera apertas: ett urvalsförfarande i två steg där det slutliga valet av beställningsverk förbereds i ett workshoparbete, och där slutresultatet blir ett fullskaligt urupförande som institutionen likt en erfaren jordemor har assisterat musikdramatikern i att få fram. Kanske är det en slump, men Tumsevicas finalkonkurrent var, precis som Henriks och Mathias', en mer erfaren och etablerad kompositör.

Musikkteaterns ledare sedan starten 2002, Sissel Aarhaug, beskriver ett par månader efter urpremiären sin tanke med tävlingens upplägg och arbetsformer så här:

Ettersom vi ønsket at finalistene skulle arbeide i en prosess sammen med både oss og med et profesjonelt team av dramaturg, reggissør, sangere, musikere m.m. var ikke ønsket først og fremst å ha et ferdig materiale. Vi ønsket att det skulle ligge en frihet til å utvikle en idé videre i samarbeid med impliserte parter. Vår hovedtanke var at librettist og komponist skulle arbeide sammen, ikke hver for seg, og at regi, dramaturg osv skulle komme inn så tidlig som mulig.¹⁰

Projektet väntar ännu på en utvärdering, men Sissel Aarhaug är precis som Maria Sundqvist på sitt håll väldigt nöjd med tävlingen. Den processorienterade arbetsmetoden var krävande och kostsam, menar Sissel Aarhaug, men också mycket lärorik för alla inblandade.

Det relativt smala urvalsunderlaget på 19 bidrag (nästan exakt samma antal som Opera apertas) som den norska juryn hade att ta ställning till ser Sissel Aarhaug som ett tecken på att den musikdramatiska kunskapen inte är särskilt utbredd. Dock reserverar hon sig för möjligheten att tävlingsformen inte fångade upp alla som är ägnade åt att skriva verk av efterfrågat slag. Hon tror att de verkligen duktiga och erfarna kompositörerna förmodligen förväntar sig att få tävla om ett honorar för att åtminstone en del av den oerhörda tid det tar att skriva en opera skall betala sig. Det är nackdelen med tävlingsformen, menar Sissel Aarhaug, medan fördelen framför allt är att en tävling till skillnad från en verkbeställning ger fler kompositörer en chans att bli spelade.

Ytterligare erfarenheter från den norska systertävlingen finns att inhämta från Elisabeth Ljungar, svensk regissör och operapedagog verksam i Norden. I egenskap av coach och regissör ledsagade hon kompositörerna under workshoparna, inför finalen och i den slutgiltiga uppförandet av *Rød*.

Anitra Tumsevicas tävlingsbidrag, berättar Elisabeth Ljungar, har jazzelement, är ganska lättillgängligt och utan särskilt modernistiskt prägel. Det är effektivt skrivet för dansinslag men visade från början ganska allvarliga dramaturgiska brister som var svåra att komma till rätta med. Ett skäl var att librettisten var oerfaren, ett annat var språkförbistring. Det sinkade librettoarbetet mycket; verket var skrivet på lettiska men översattes kontinuerligt

¹⁰ Citerat ur e-postbrev från Sissel Aarhaug, daterat 26.2.2010.

till engelska som också fick bli arbetsspråk, trots att upphovsmännen inte var särskilt starka i det. Den kulturella gemenskapen med balterna kan visst vara värdefull, men Opera apertas begränsning till enbart svenska, norska eller danskspråkiga bidrag var med facit i hand alltså betydligt mer arbetseffektiv.

Trots dessa svårigheter fick workshoparbetet ett starkt gensvar hos tävlingsvinnaren.

– Det som Anitra nykomponerade efter våra workshops fungerade mycket bättre. Det visade på en helt annan medvetenhet om dramaturgi och text, säger Elisabeth Ljungar.

Hon berättar att Anitra Tumsevica rakt igenom processen visade upp en stark tonsättarpersonlighet och att hon nu efter tävlingen fortsätter att vara produktiv.

Till tävlingsformen var Elisabeth Ljungar först en aning skeptisk, men menar i efterhand att det fyller en funktion som plattform och skolning för unga operakompositörer. Fick hon göra om det hela skulle hon ha velat börja arbeta med texten på ett betydligt tidigare stadium i processen, framför allt tillsammans med tonsättarna. Att öka medvetenheten om texten som en grundläggande parameter i musikdramatik är något Elisabeth Ljungar också i andra sammanhang arbetar med.

Musikkteater i Bodø är numera ombildat och har gått upp i Nordnorsk Opera, där Sissel Aarhaug fortsätter sitt arbete. I ett nationellt samarbete med Norsk Barneopera gör de nu sin första produktion, barnoperan *Teskjekjerringa som prinsesse Pompadur* av Per Arne Glorvigen och Lage Robak, musik, och Trond Brønne som skrivit libretto efter Alf Prøysens klassiska barnbok. Det är ett beställningsverk, men Sissel Aarhaug berättar att skapandet sker i samma processinriktade anda som tävlingen. De tre upphovsmännen samarbetar med ett konstnärligt råd bestående av ytterligare fyra personer. Urpremiär blir våren 2011, och föreställningen skall turnera, bland annat med hjälp av barnkörers som lånas in från respektive spelplats som besöks.

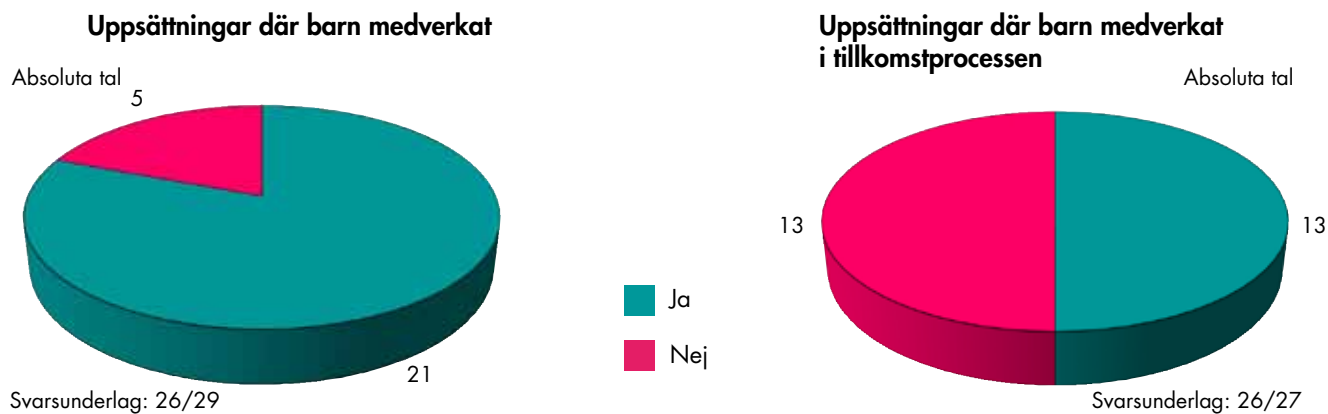
6. KREATIV PROCESS OCH MEDVERKAN.

UNG OPERA I DAG.

Tävlingarna i Malmö och Bodø får båda ses som ett upprop för ny opera för barn och ungdomar. Den processinriktade arbetsmetoden har i båda fall gått hand i hand med detta upprop, delvis som en ren utbildningsåtgärd avsedd att fylla ut på en punkt där de högre tonsättarutbildningarna sviker. Samtidigt har metoden genom sin kollektiva arbetsform tagit medverkandetanken till en ny nivå. En generell tendens i Europa är att föra in barn och unga inte bara på scenen utan också *bakom* scenen, bland skaparna, tillverkarna, producenterna och därmed ännu närmare operahusens inre. De unga är numera idealt medskapare till de verk som de själva eller deras kamrater sedan är med om att framföra.

Reseo är ett europeiskt nätverk med säte i Bryssel som förenar institutioner som arbetar med opera och dans för unga. Nätverket har 62 medlemmar i 22 länder (i Sverige Operaverkstan, Kungliga Operan, Göteborgsoperan och

Värmlandsoperan). I en enkätbaserad översikt över uppsättningar i Europa kan Reseo visa medskapandetendensen i siffror. De baseras på svar från 54 % av medlemmarna (29 institutioner): av dessa har 81 % uppsättningar där barn medverkar (se figur 1), och hälften har uppsättningar som på olika sätt involverar de unga i hela tillkomstprocessen, det vill säga inte enbart som medverkande på scenen utan även i kostym, scenografi, ljus med mera (se figur 2).¹¹



Figur 1
Av de 26 institutioner som besvarat Reseos enkätfråga 2009 hade 81% medverkande barn i sina föreställningar för unga.

Figur 2
50% av institutionerna som svarat hade unga som deltog i själva produktionen av föreställningen (kostym, smink, ljus, scenografi, orkester m.m.)

I översikten beskriver Reseo hur denna övergång från medverkande till så att säga *till*verkande unga har skett, och vilka effekter den ofta får. När unga kliver in på och bakom scenen ifrågasätts den traditionella relationen mellan aktörer och publik, liksom den kreativa processen. Repertoaren måste samtidigt öppnas för ett korsdrag av genrer och andra artistiska discipliner, konstaterar rapporten. Ung opera finner nästan med automatik nya uttrycksformer. Ur Reseos slutsatser:

¹¹ Gaudio, Aurélie och Reseo, *Overview. Productions for young audiences in Europe. Survey conducted by Reseo. September 2009*, Bryssel 2009, s. 35 (fig. 1) och s. 39 (fig. 2). Anmärkningar: siffrorna gäller generellt verksamheten under år 2008 (uppgift i *Overview*, s. 3). "Svarsunderlag" anger antalet fullständiga svar respektive det totala antalet enkätsvar. Endast fullständiga svar ligger till grund för beräkningen (siffran 50% i figur 2 baseras alltså på 26 svar). Observera att de siffror som Reseo presenterar i figur 1 och 2 i realiteten endast representerar cirka hälften av det totala antalet medlemsinstitutioner. Rapporten finns att ladda ned på Reseos hemsida under adress: www.reseo.org/site/index.php?oldpg=proj&lg=en&pg=research

Genom skapandet av nya uppsättningar för barn och ungdomar, vare sig de är publik eller aktörer, verkar den renodlade utbildningsaspekten ge vika för och samtidigt stärka ett behov av ökad medvetenhet om form och rum. Denna gradvisa förändring, som startade för ett par år sedan och har blivit tydligare nu, tenderar att suddas ut de gränser som funnits mellan uppsättningar för en allmän publik och de som är speciellt inriktade på en ung publik. Det är något paradoxalt att inse att utvecklingen och den stigande framgången för familjeförställningar återför den vuxna publiken till operan.¹²

Det är betecknande att man söker sig allt längre bort från äldre tiders utbildningstanke, med katederundervisningen som prototyp. Trots att Reseo-rapporten fortfarande kallar sina medlemsinstitutioner för "utbildningsavdelningar" har de valt bort "éducation" ur sitt ursprungliga namn, "Réseau européen pour services éducatifs des maisons d'opéra". Numera står Reseo i stället för "Réseau européen pour la sensibilisation à l'opéra et à la danse", det vill säga undervisning och utbildning ersätts med ett öppnande av sinnena, ett medvetandegörande (*sensibilisation*). I engelsk översättning heter organisationen däremot fortfarande "European Network for Opera and Dance Education".

Vi skall göra en översikt (som inte gör anspråk på att vara heltäckande) över hur denna medskapandetanke kommer till uttryck vid de större operainstitutionerna i Sverige.

Stockholm

På Kungliga Operans avdelning Unga på Operan, som startades 2002, är arbete med balett- och operaworkshops ute i skolor numera en etablerad del av den pedagogiska verksamhet som bedrivs utanför operahuset. Ett större samverkansprojekt som står på tur är en bearbetad version av André de Grétrys *Zémire och Azor* (1771). I den uppsättningen samarbetar Unga på Operan, en solist och 16 musiker från Kungliga Operan samt solister från Operahögskolan med elever i Elinsborgsskolan i Tensta. De två sjätteklasserna kommer att medverka i roller och kör, och premiären blir på plats i Tensta Kulturhus våren 2011.

På senare år har avdelningen annars särskilt börjat använda sig av en engelsk processororienterad metod som kallas "devising" (eng. *devise*, hitta på, uttänka; uppfinna). Bland annat Glyndebourne har varit föregångare i att pröva och utveckla den, och Reseo har visat sitt stöd för metoden genom ett ambulande Creative Residence Project som pågick i ett år med start våren 2008. I maj 2009 var det Unga på Operan som stod värd för detta europeiska devising-projekt.

Unga på Operan har utformat sitt devising-arbete som så att ungdomar, från mellanstadiebarn till gymnasister, under två eller tre dagar gemensamt improviserar fram en scenisk gestaltningssidé utifrån ett tema, senast "identitet".

¹² Se Gaudio/Reseo 2009, s. 65 (egen översättning).



Gossen och kärleken till tre apelsiner, Kungliga Operan
Foto: Carl Thorborg

Kungliga Operans balett- respektive operachef, som alltså ytterst svarar för det fasta uppdraget att erbjuda föreställningar för ung publik och att främja nya verk. När det gäller beställningsverket *Triumf och Tragedi* (med musik av Paula af Malmberg Ward, libretto av Daniel Boyacioglu och premiär på Rotundan i oktober 2010) som riktar sig till unga vuxna är Unga på operan exempelvis inte inblandade.

Avdelningen är med andra ord ungefär i samma situation som Operaverkstan var innan den permanentades som en självständig sektion med egen budget och egna lokaler. Anna Karinsdotter hoppas på att kunna bedriva Unga på Operans verksamhet med allt mer långsiktighet. *Zémire och Azor* blir en egen produktion av relativt stort format. Lovande är också avdelningens första beställningsverk, *Gossen och kärleken till tre apelsiner*, som hade sin urpremiär i mars 2010. Det är en dockopera för 2-5 år gamla barn, gjord i samarbete med Dockteatern Tittut och experter på små barns perception. Musiken är skriven av Leif Hultquist och librettot av Sven Wagelin-Challis fritt efter Carlo Gozzi. Med verksamhetsformer som garanterar kontinuitet får Unga på Operan chansen att följa denna publik upp i åldrarna med fortsatta opera- och dansupplevelser.

Göteborg och Karlstad

I västra Sverige och Västra Götalandsregionen finns landets största kulturbudget per invånare räknat. Regionen formulerar en kulturvision där medborgarnas delaktighet och samverkan i kulturlivet är nyckelord. Så ser alltså

Till hjälp har de en opera- eller danspedagog och en pianist från operan. Den tredje dagen redovisas sedan arbetet i en enkel föreställning för särskilt inbjudna, som skolkamrater och familjer.

Metoden anses särskilt lämpad att engagera unga och amatörer i sceniskt skapande, i att uttrycka sig med musik, kropp och röst. Ungefär 10 devising-sejourer genomför man under ett år, och de är ganska kostsamma. Resultatet blir av engångs- och redovisningskaraktär, men ändå:

– Det blir garanterat en genomgripande upplevelse för de inblandade, något som de aldrig glömmet, säger Anna Karinsdotter, avdelningschef för Unga på Operan.

Vid sidan av sitt pedagogiska uppdrag kan Unga på Operan än så länge endast producera mindre uppsättningar själva. De kan föreslå mer omfattande produktioner, men beslutet hamnar då hos

impulsen från politiskt håll ut för Göteborgsoperans avdelning Unga, som håller på att utforma sin verksamhet. Före avdelningens start hösten 2009 har operahuset under ett decennium gjort sju-åtta större produktioner för barn och ungdomar, varav flertalet varit nyskrivna verk.

Ungas ledare Mia Ringblom Hjertner bygger nu upp den nya avdelningens verksamhet med bland annat målsättningen att opera och dans inte bara skall vara *för*, utan också *av* och *med* unga. En nystartad barnkör är ett led i den strävan. Musiksagor för de minsta har nyligen tillkommit i utbudet, och Mia Ringblom Hjertner utarbetar fördjupningar kring repertoarverk med skolklasser. Avdelningens första beställningsverk är dessutom på gång till våren 2011, en barnopera av Thomas Lindahl som bygger på en känd svensk sagobok.

Ett inledande projekt i riktning mot devising och fullskalig ungdomsmedverkan är en berättartävling för förstagångare som vanns av Johanna Svalbacke, 17 år, med manuset *Lova och Sam*. Det skall bilda grunden för en workshopbaserad process där fem till tio ungdomar kommer att arbeta tillsammans med ett konstnärligt team från operan. Musiken blir delvis nykomponerad, delvis improviserad och Lilla scenen visar resultatet under vintern 2010/2011 i form av en scenisk presentation.

– Men det är inte redovisningen som är det viktiga utan processen på väg dit, säger Mia Ringblom Hjertner, och påpekar att det är av stort värde att på detta sätt få in ungdomarna i operahuset.

Även Värmlandsoperan i Karlstad har verksamhet för unga med ledord som lust, njutning för stunden och kreativa impulser. För närvarande har Unga Värmlandsoperan flera skolproduktioner av interaktiv karaktär, bland dem *Sagan om Miranda, Filip och Hoppet* med ny musik och text av Pär Jorsäter respektive Margareta Magnusson, som även är avdelningens pedagogiska producent. Under 2010 fokuserar man annars särskilt på att få barnen att bekanta sig med Värmlandsoperans Sinfonietta.

Östersund och Umeå

I norra Sverige, Östersund, finns Estrad Norr, en plattform för Jämtlands läns musik och teater. Inom dess ramar produceras en del musikteater för barn och ungdomar. För närvarande turnerar exempelvis *Hattstugan* (premiär våren 2009) med fem sångare och brass för barn från 3-6 år. Den är baserad på Elsa Beskows saga och tonsatt av Malin Hülphers.

I Piteå finns Piteå kammaropera med Petter Sundqvist som konstnärlig ledare. Den ingår i Norrlands Nätverk för Musikteater och Dans där den profilerar sig med nyskriven musikdramatik. I verksamheten ingår bland annat en tonsättarverkstad som arbetar experimentellt med att söka nya former för konst och skapande, dock utan någon särskild inriktning på unga som målgrupp eller medverkande. Exempel på aktuell produktion är ett sceniskonsertant framförande av Schönbergs *Pierrot Lunaire* och Salvatore Sciarrinos *Infinito Nero*.

Norrlandsoperan i Umeå är numera ett scenkonsthus med regionalt uppdrag, och där är opera en av fem avdelningar. Verksamhet riktad mot unga bedriver Norrlandsoperan främst i form av olika länsprojekt, såsom dans- och musikläger och den stora musiktävlingen Musik Direkt.

Norge, Danmark, Finland

Detta som en kort utblick på hur scenen för ung opera för tillfället ser ut på ett par håll i Sverige. Operaverkstan kan också kort ställas mot våra grannländers större operahus.

Den Norske Opera i Oslo har ingen separat avdelning som arbetar med ung opera, däremot en avdelning som tar hand om alla typer av introduktioner och studiebesök, inklusive ett varierat program för barn. En rad nya verk tas samtidigt fram för unga, ett arbete som husets dramaturg Bibbi Moslet är involverad i. Innevarande vår görs två stora produktioner med nyskrivna verk: *Jorden rundt på 80 dagar*, en helaftonsopera för familjen med musik av Gisle Kverndokk som skall gå på stora scenen, och i januari hade *Forhekset – et operaeventyr* för barn från fem år med delvis nyskriven musik av Terje Evju sin urpremiär. Där medverkade operans anmärkningsvärt stora barnkör, 50 barn uppdelat på en äldre och en yngre grupp. Bara den garanterar en stor andel unga medverkande i Den Norske Operas föreställningar.

På Det Kongelige Teater i Köpenhamn månar man om den unga publiken med generösa biljettrabatter och pedagogisk och tillgängliggörande verksamhet. Den innefattar bland annat en mycket populär operaklubb för unga (upp till 35 år) som erbjuder rundvisningar, öppna repetitioner med mera. För tillfället verkar dock inga produktioner riktade till unga vara aktuella.

Närmare operans tillblivelse verkar de unga i så fall komma hos Den Jyske Opera, där det bland annat hålls kompositionsworkshops och så kallade OperaLabs i anslutning till de större produktionerna. Förra året producerades med hjälp av solister och operakör föreställningen *Det er så sandt som det er løgn* av och med 142 skolbarn från Århus.

På finländska Nationaloperan i Helsingfors, slutligen, finns sedan början av 1990-talet Skandinavien äldsta och mest etablerade avdelning för barn- och ungdomsopera, från 1998 kallad Oop! År 2002, samma år som Operaverkstan startade som projektverksamhet, sågs Oop!-produktioner av 24 000 barn. För närvarande gör avdelningen ungefär fyra produktioner per säsong. Oop!s chef Ulla Laurio berättar bland annat om konceptet ”School opera”, turnerande skolföreställningar som är nya, genomkomponerade operor där eleverna får agera och sjunga operakör. Rekvisita och annat material



Der er så sandt som det er løgn, Den Jyske Opera 2009 Foto: Den Jyske Opera

medföljer och förbereds den ena dagen; den andra repeteras och framförs operan med hjälp av professionella solister för vänner och familj. 2009 års skolorpera var *Auringonkukat* ("Solrosor"), av Atso Almila (musik) och Jukka Itkonen (libretto). På en tolvårsperiod (1997-2009) listar Oop! sju nyskrivna verk, alltså ungefär ett vartannat år, vilket är i paritet med Operaverkstans produktionstakt. Men generellt upplevde Finland från millennieskiftet och en tid framåt en verklig boom för nyskriven barn- och ungdomsopera. Kategorin utgjorde en period 1/3 av alla nyskrivna operor.¹³

Också moderhuset Nationaloperan värnar om nyskrivna verk; i snitt en nyskriven opera per år blir det, vilket måste betraktas som en hög produktionstakt med nordeuropeiska mått.

Hur får man fram så pass många nyskrivna operor? Jag frågar Ulla Laurio om hur beställningar går till hos Oop! Hon beskriver en process som är präglad av ett pågående samtal mellan librettist och kompositör och det kreativa team som skall ta sig an verket. "Vi känner", skriver Ulla Laurio, "att vi som produktionsledare utgör en väsentlig del av den gruppen. På sätt och vis är det viktigt att den kreativa processen påverkas i önskad riktning."¹⁴

Präglas då verkbeställningar av samma öppenhet och dialog när huvudsektionen beställer operor? Ulla Laurio hänvisar till Nationaloperans operachef Mikko Franck för ett svar på den frågan. Hans svar skall nu få bilda utgångspunkt för denna rapports sista avdelning, som tar upp ett av Opera aperta-projektets mest angelägna och drivande frågeställningar: Hur ser operabeställarens ansvar ut?

7. OPERABESTÄLLAREN — MELLAN MAFFIABOSS OCH DIALOGPARTNER

Mikko Franck, operachef på Finlands Nationalopera:

When we commission a new opera, we of course start by looking for the right composer, librettist and other members to the creative team. (...) I would say the making of a new work is a co-operation between us and the creative team, but naturally it is very important to let the team work in peace. In practice we would meet regularly (maybe every two months or so) with the composer and librettist and discuss how and in what direction the project is proceeding. We might discuss the size of the orchestra, the availability of the chorus, the roles etc. Even the casting of at least the most important roles may be decided in quite an early phase, which of course may influence the result. In addition to the structure and framework we also discuss the artistic substance – and of course, usually the framework defines the artistic substance. However, it is important that the artist always

¹³ Se Gislén, 2006, s. 53.

¹⁴ Citat ur e-postbrev från Ulla Laurio, daterat 4.12.2009.

makes the final decisions in artistic matters! I feel it is very important that the process is a dialogue – this assures the best possible result. In my experience the creative team also usually greatly appreciates the opportunity to discussion – making an opera is a lonely work, and a trusted partner to discuss the work can be very valuable. There may be different approaches to the process of producing a commissioned work – I have only good experiences about this one, and find it is commonly used in other opera houses, as well.¹⁵

Mikko Franck beskriver en process präglad av beställarens engagemang i och respekt för tonsättaren och librettistens arbetsförhållanden och deras konstnärliga beslut. En tät dialog under verkets tillblivelse ger det bästa möjliga resultat, menar han, och utgår från att det beskrivna tillvägagångssättet är vanligt även i andra operahus.

Maria Sundqvist har dock en annan erfarenhet.

– Så går det tyvärr inte alltid till. Ofta stannar samtalet mellan operachefen och kompositören, men det är en viktig poäng att artisterna är med, och dirigenten.

Maria påpekar att problematiken finns över hela linjen och inte på något sätt bara gäller barn- eller ungdomsopera.

Seminarier ”Beställarens ansvar” anordnades inom Opera apertas ramar som en summerande hållpunkt alldeles i slutet av projektperioden, 6 december 2009. Seminariet på Intiman, intill Malmö Opera, avlöpte under en ström av relevanta och engagerade inlägg. Det lockade ett 25-tal åhörare plus fem personer i panelen: Maria Sundqvist, Jonas Forssell, Mathias Lissmyr och Vadstenaakademiens VD och konstnärliga ledare Nils Spangenberg. Som femte panelmedlem bidrog Bonnier Faktas litterära chef Sara Nyström med beställarerfarenheter från bokbranschen.

Seminarieret var öppet för allmänheten och refererades dagen efter i *Kvällposten* under den empatiska rubriken ”Beställningsvärk” (Anders E Larsson, 7.12.2009). I auditoriet fanns även representanter från nordiska operainstitutioner, liksom frilansare inom branschen. Dessutom hade en tonsättarklass från Malmö Musikhögskola bänkat sig tillsammans med sin professor i komposition, Rolf Martinsson, och dennes föregångare professor emeritus Hans Gefors.

Tydlighet, chefsbyten och målbilder

En utgångspunkt för diskussionen blev en bild av hur operabeställningar traditionellt går till, en mafiosoartad niddbild lånad av Det Kongelige dramaturg Henrik Engelbrecht:

Att beställa en opera är som att leja en lönnmördare: först betalar man halva summan, sedan går vederbörande och förrättar sitt smutsiga värv, varefter andra halvan utbetalas vid leverans.

¹⁵ Mikko Francks svar förmedlades 30.12.2009 av Heli Rislakki på FNO:s pressavdelning. För att inte riskera att förvanska svaret återger jag det i Rislakkis engelska översättning från finskan.

Dialog var som vi såg Mikko Francks motgift mot det hazardartade resultat och det ekonomiska risktagande som detta tillvägagångssätt medför. Seminariet lyfter fram en annan viktig förutsättning för dialogen, något som den finländska manualen också exemplifierar: tydlighet. För att resultatet skall bli bra gäller det att som verkbeställare vara tydlig med förutsättningar, ramar, former och mål för det beställda verket.

Det kan gälla hantverket: beställaren måste se till att tonsättaren har ett begrepp om hur många takter det tar att flytta en stol, och dylikt, allt för att verket skall kunna fungera på alla plan.

Det kan gälla ekonomiska ting: Maria Sundqvist berättar att hon noterat att tonsättare/librettister som är anställda, som Mathias Lissmyr och Henrik Lagercrantz var, knyts tätare till produktionsteamet än de som blir arvo-derade. Därför är det viktigt det finns tillräckliga medel för att ordna bästa möjliga arbetsformer, alltså en rimlig investeringsnivå i projektet.

Till de ekonomisk-administrativa förutsättningarna för ett bra jobb hör också att beställningen följs upp och förvaltas. Chefsbyten försvårar. Jonas Forssells första fråga när han får en verkbeställning brukar vara huruvida operachefen sitter kvar när det är dags för leverans och produktion. I Opera apertas speciella fall valde Maria Sundqvist tvärt emot sin ursprungliga plan att bli regissör till *Trollguld*. Efter det täta samarbetet med Mathias och Henrik, förklarar hon, ville hon av ansvarskänsla gentemot dem följa upp processen genom att själv föra verket i hamn.

Tydlighet bör även gälla målbilden. Idén om en särskild målgrupp för verket är exempelvis funktionell. Maria menar att det är en fråga som bör hållas fram under arbetet, även om många upphovsmän/-kvinnor kan känna sig provocerade av den.

Sara Nyström berättar att man i förlagsvärlden har börjat försöka få författaren involverad i marknadsföringen på ett tidigt stadium eftersom det gynnar samarbetet mellan redaktör och författare. Man får en gemensam berättelse, förklarar hon, men påpekar att det samtidigt gäller att bevaka den konstnärliga substansen.

”Teambuilding”

En ansvarsfull uppgift för beställaren är många gånger att skapa ett bra konstnärligt team. Verkidéer kan komma från en tonsättare som behöver en librettist, eller tvärtom, och då gäller det att finna och matcha individer med olika temperament och olika mycket erfarenhet. Det kan vara svårt att förutsäga när teamet ”klickar”, så öppenhet gäller också i den uppgiften.

Vadstenaakademiens Nils Spangenberg berättar om hur *Näsflöjten* (2009, Akademien i samarbete med Norrlandsoperan) kom till. Det var ett lyckat men från början helt oplanerat resultat av en matchning av tonsättare, Fredrik Österling, och librettist, Magnus Lindman. En ursprungsidé fanns, men när Österling-Lindman började samarbeta och lära känna varandra fann de en gemensam humor och ett gemensamt uttryck. Nils Spangenberg lät dem skriva vidare i en ny riktning och i slutändan blev vad som först var tänkt som ett slags existentiellt drama i stället en kvick, satirisk operett. Hur som helst fick Spangenberg det sammansvetsade skaparteam som han från början hade önskat sig att samarbeta med.

Vadstena-Akademien är känd som en av landets största beställare av ny opera, liksom för sitt musikhistoriska arbete med att ta fram gamla partiturer. Spangenberg påpekar likheten mellan dessa verksamhetsgrenar:

– Båda uppgifter handlar om att göra opera spelbar.

Inte ens flerhundraåriga verk kan alltså med självklarhet betraktas som definitiva verkversioner eller *opera termina* (som den latinska motsatsen till *opera aperta* skulle kunna vara). Musikdramatiska verk är helt enkelt att betrakta som ett levande material såvida man inte enbart hyser ett musikhistoriskt eller tonsättarbiografiskt intresse för dem.

Vikten av kommunikation och lusten som drivkraft

Nils Spangenberg berättar att han ständigt får propåer om att göra nya verk, fler än han kan granska. Han värnar särskilt om debutanterna när han gör verkbeställningar, medan föregångaren Per-Erik Öhrn var mer inne på att vårda och utveckla enskilda konstnärskap.

Hur når då debutanterna fram genom bruset av propåer? I Sverige saknas som ovan nämnts de förläggare- och agentled som finns på andra håll i Europa, så avgörandet hamnar oftast direkt hos operacheferna. I Sverige saknas på de flesta håll även dramaturgens funktion att fånga upp givande idéer och strömningar.

Nils Spangenberg berättar att för honom som beställare är det avgörande om han kan upprätta en bra kommunikation med den han överväger att beställa av. Det sker genom personliga möten, och inte ett utan flera. Han vill också känna att den som föreslår en opera verkligen har något på hjärtat. Och så går han på intuition. Känslan är viktig som drivkraft om resultatet skall bli bra. Röster i panelen bekräftar.

– Man måste brinna för det, vittnar Sara Nyström från grannbranschen.

Maria Sundqvist berättar under ett senare samtal oss emellan om hur nära Norrlandsoperans ledare Magnus Aspegren var att anta Knut Anders Vestads *A boom-boom fika*. Han tvingades till slut att avgöra saken med argumentet att han inte kände för verket. Ett sådant beslut respekterar Maria fullt ut.

– Det var inte bara hans rättighet utan hans skyldighet som operachef att göra så, slår hon fast.

– Ett verk får inte bli pålagt. Om man inte känner för verket, har roligt och engagerar sig i det blir det inte bra. Det resulterar i slarv med detaljer, säger hon.

Sådana känslobaserade bevekelsegrunder kan för utomstående kanske verka både subjektiva och godtyckliga. Man måste dock lita på att operachefernas intuition vägleds av deras samlade erfarenhet och kunskap. Den är en viktigt redskap i deras expertis. På samma sätt arbetade för övrigt Stiftelsen framtidens kulturs ad hoc-grupper. När Jan Mark 2006 föreslog Opera aperta som bidragsmottagare använde han formuleringar som att projektet ”lockar” honom och att det är något han ”längtat” efter. Han gick alltså med sin personliga trovärdighet, sitt engagemang och intresse i god för projektet. Mer ”rationella” än så blir knappast bedömningar och beslut i dessa sammanhang, och bör inte heller bli det. Om kunskapen saknas eller självförtroendet sviktar hos en beställare är

det enklare att falla tillbaka på politiska eller andra tvivelaktiga grunder för sina beslut; en bra operabeställare är med andra ord en person med konstnärlig integritet.

Framtida workshops: riskminimering och tonsättarpraktik

Att som operabeställare hänge sig åt sina visioner är föralldel inte heller hållbart. Lusten hålls i schack av budgeten.

- Man måste vara lite snål och avvaktande som beställare, säger Nils Spangenberg.
- En förstörd opera är en förstörd säsong, säger Jonas Forssell lika kärvt.

Maria Sundqvist anser att Opera aperta-projektet bekräftat att workshopmetoden inte bara är konstnärligt utvecklande, utan också måste värderas som ett sätt att minimera det ekonomiska risktagande det innebär att beställa ett nytt verk. Nordnorsk Operas Sissel Aarhaug ansåg som vi sett att workshoparna var kostsamma, men att den insatsen bör ställas i relation till kostnaderna för honorar till de mer ”säkra kort” som etablerade tonsättare anses utgöra.

Risker finns alla gånger även med workshops. De är inga patentlösningar, och som allt annat kan ett invariant arbetssätt bli alltför bekvämt och stelbent. I värsta fall leder de till intern konformitet och konventionalitet.

Det verkar nu knappast vara en risk för Operaverkstan; den ständigt rörliga Maria Sundqvist är nu inne på att göra en riktad verkbeställning. Ett nytt verk var tredje år, vilket ungefär är Opera aperta-tempot, anger hon som önskvärd produktionstakt för Operaverkstan i framtiden.

En projektidé som man kan se som en naturlig följd av Opera aperta är vad Maria kallar ”andra chansen”, och som fokuserar på möjligheterna för nyskrivna verk att få fäste i repertoaren. Det är onekligen en utmaning att försöka uppvärdera återuppförandena.

– Lusten är inte så stor hos en operachef att vara den som sätter upp ett verk en andra gång, säger Maria.

Men varje gång det skyltas med ”urpremiär” eller till och med ”världspremiär” ekar det lite tomt eftersom flertalet uppsättningar av samtida verk är just urpremiärer. Att nya operor får se dagens ljus är utmärkt, men vanliga premiärer av nyskrivna verk, alltså de regelbundna nytolkningar av regissörer, dirigenter och artister som borde vara basen i förvaltningen av den samtida operaskatten, är nästan mindre vanliga. Därigenom missar



Conny Thimander i Trolguld. Foto: Johan Tötterström

man chansen att överföra lärdomar och att bidra till en kontinuerlig och levande kultur för nutidens musikdramatiska uttryck. I Canada lär det finnas en särskild fond för återuppföranden.

En förhoppning efter seminariet "Beställarens ansvar" är att Operaverkstan ska få till stånd ett samarbete med Malmö Musikhögskolas tonsättarutbildning.

– Det har varit en stark drivkraft bakom hela projektet att stimulera musikdramatiskt arbete, säger Maria.

Det skapar i så fall en direkt fortsättning på den workshopperfarenhet som Operaverkstan nu bär med sig från projekt Opera aperta. Tanken är ett samarbete av mer kontinuerligt slag än det som gav *Sälskinnet*, till exempel att Operaverkstan regelbundet provspelar elevkompositioner efter workshopmodell.

En av de saker som diskuterades livligt på seminariet var den improduktiva bilden av tonsättaren som ett ensamarbetande "geni" och opera som ett storskaligt enmansverk jämförbart med konserten eller symfonin. Många nyfikna blickar kastades mot raden av blivande tonsättare, där chansen borde vara stor att påverka bilden av tonsättaryrket. Rolf Martinsson kände sig till sist tvungen att försvara sina elevers rätt att än så länge "klänga sig fast vid sina partiturer". Godtages, men det framgår av seminariet och av hela Opera aperta-projektet att det är en komplex roll de har att axla som tonsättare, i synnerhet om de tänker sig musikdramatiskt skapande. Som vi sett kräver en potentiell beställare att de lär sig "tänka teater", en annan att de är kommunikativt oblyga och ihärdiga, och Jonas Forssell kastar åt dem rådet att lära sig att sätta ord på sina musikaliska visioner, allt för att kunna sälja in sina verk.

Studenterna från Malmö Musikhögskola har trots allt ganska goda förutsättningar. De kan komplettera sina kompositionsfärdigheter med att bli lärlingar hos Operaverkstan ett par kvarter bort. Just nu är ett par platser lediga.

Åsa Målhammar, mars 2010



Ensemblen i Trollguld. Foto: Johan Tötterström

REFERENSER

Berge, Hedda, "Trollguld", blogg 4 nov – 20 dec 2009 (trollguld.blogspot.com)

Eco, Umberto, *Opera aperta*, Milano 1962

Fischer, Fredrik, "En välsmakande trollbrygd", *Ystad Allehanda* 22.12.2009,
"Trollguld", *Tidskriften Opera*, nr 1 2010

Gaudio, Aurélie 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 (www.malmoopera.se/d/1/68)

Jones, Tom, *Making musicals. An informal introduction to the world of musical theatre*, New York 1998

Kraftfält. Stiftelsen framtidens kultur 1994-2011, red. **Gunilla Kindstrand**, Malmö 2009

Lagerholm, Martin, "Melodiös samklang", *Kvällsposten* 21.12.2009

Larsén, Carlhåkan, "Briljans i musiken och elegans i uppsättningen", *Sydsvenskan* 11.2.2007,
"Borthytingen intar salongen!", *Sydsvenskan* 21.12.2009

Larsson, Anders E, "Beställningsvärk", *Kvällsposten* 7.12.2009

Larsson, Lars-Erik, "En riktig saga i operadräkt", *Skånska Dagbladet* 21.12.2009

Mattsson, Anders, "Opera Aperta – ett verk är aldrig klart förrän det är mottaget. Redovisning del 2",
internt dokument vid Operaverkstan, Malmö Opera daterat 3.11.2008

Ett stort TACK till alla som bidragit med uppgifter och svarat på frågor!



2007–2009 pågick ett projekt kallat Opera aperta på Operaverkstan vid Malmö Opera. Projektet kombinerade en tonsättartävling med ett relativt storskaligt försök att hitta en arbetsprocess som involverar den enskilde tonsättaren och/eller librettisten i ett konstnärligt teamwork. Detta bland annat som ett sätt för institutionen att kompensera för den uppenbara brist på musikdramatisk undervisning som råder på landets högre musikutbildningar.

Hur detta experiment utföll ville Operaverkstan gärna veta, och uppdrog därför åt Åsa Mälhammar att skriva denna rapport. Den färdigställdes i mars 2010 och återger röster från såväl nöjda som mindre nöjda tävlingsdeltagare, från press, branschfolk, institutionskollegor och andra tävlingsarrangörer i Sverige och Skandinavien.

Åsa Mälhammar är journalist, kritiker, översättare och Fil. dr. i litteraturvetenskap med avhandlingen *En svensk harlekinad. Narren som litterärt motiv hos Carl Jonas Love Almqvist, Hjalmar Bergman och Lars Forssell* (Nordic Academic Press, 2009). Jämte vetenskapliga publikationer har hon skrivit artiklar och kritik för bland annat Tidskriften Opera, Teatertidningen och Aftonbladet, samt översatt Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* i Operaverkstans bearbetning *Mästersångaren* (2010). Åsa Mälhammar är också en hängiven körsångare med sängerfarenhet från semiprofessionella sammanhang.