



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

Från berättelse till handling
Mellan två libretti

Caspar Engdahl

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i opera

Vårterminen 2016

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i opera
15 högskolepoäng
Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet
Vårterminen 2016

Författare: *Caspar Engdahl*

Arbetets titel: *Från berättelse till handling. Den sjungande librettisten mellan två libretti*

Handledare: *Sven Kristersson*

Examinator: *Anders Wiklund*

Nyckelord: Opera, musikal, operett, libretto, översättning, sångtexter, dramaturgi

ABSTRACT

I denna kandidatuppsats utforskar jag hur jag tar mig an att skriva ett nytt operalibretto utifrån de erfarenheter jag gjort av att skriva ett tidigare sådant. Jag beskriver och problematiserar alltså vad det innebär för en librettist att vara i processen mellan två operor. Detta görs utifrån mina egna arbetssätt och förutsättningar som översättare, dramatiker och sångtextpoet, men också utifrån hur samarbetet med tonsättaren fungerar och hur jag bäst förbereder det material som skall levereras till honom inför det kommande samarbetet.

I båda verken har jag använt engelskspråkiga noveller som förlagor. Jag beskriver hur jag och kompositören valt dessa, och diskuterar verkens olika egenarter och möjligheter, samt hur jag översatt dem och till sist omskapat dem till repliker och sångtexter. För självförståelse och kontextualisering av mitt arbete sätter jag detta i relation till likheter och skillnader mellan hur jag tänker och agerar på detta område och tänkandet hos andra librettister, sångtextförfattare och kompositörer. Det visar sig att mitt sätt att arbeta både skiljer sig från och liknar tänkandet hos Stephen Sondheim – vars idéer om textens klarhet exempelvis i hög grad liknar mina – liksom Hans Gefors tankar om att opera i första hand är inte är musik utan *drama*, med rötter i tänkandet hos antikens Aristoteles.

Innehållsförteckning

1. Bakgrund	6
1.1. Introduktion.....	6
1.2. Syfte och metod.....	7
1.3. Idé och tradition – personliga influenser.....	8
1.4. Tonsättaren och librettisten.....	8
1.5. Andra röster.....	10
1.5.1. Om översättande.....	10
1.5.2. Om musikdramatik - dramaturgi.....	11
1.5.3. Om att skriva sångtexter.....	13
1.6. Erfarenhet och utgångspunkt.....	17
2. Kustpirater	19
2.1. Synopsis.....	19
2.2. Hur valde vi verk?.....	20
2.3. Hur översatte jag verket?.....	22
2.4. Hur förvandlade jag textmaterialet till libretto?.....	22
2.5. Kompositionsprocess.....	26
2.6. Framförande, mottagande och lärdomar.....	27
3. Morden på Rue Morgue	28
3.1. Synopsis.....	28
3.2. Hur valde jag verk?.....	30
3.3. Hur översatte jag verket?.....	31
3.4. Hur skapa libretto av förlaga?.....	32
3.5. Två hypotetiska versioner.....	32
3.5.1. Version 1.....	32
3.5.2. Version 2.....	35
3.6. Bedömning av mina två alternativ.....	36
3.7. Samarbetet med tonsättaren – musikalisk form.....	38
3.8. Strategier och struktur.....	39
3.8.1. Scen 1 - möjligheter.....	40
3.8.2. Scen 2.....	44
3.8.3. Scen 3.....	49

4. Slutdiskussion.....	51
5. Bibliografi	53
6. Bilaga	55

1. Bakgrund

1.1. Introduktion

Min bästa vän Niclas Skagstedt är musiker och tonsättare och jag är sångare, översättare och librettist. I september-oktober 2014 började vi tillsammans arbeta med en novell av författaren F Scott Fitzgerald. Novellen hette *The Offshore Pirate*¹, som i min översättning blev *Kustpirater*. I den får vi följa den förmögna Harriet Farnams äventyr efter att hennes yacht blivit kapad av ett jazzband på rymmen. Tanken var att ta oss in i den, bryta ned den, för att sedan bygga upp den igen, men nu som musikdramatik. Vi ville se om vi tillsammans kunde skriva en opera, en musikal eller operett. Vi gick in och skapade förutsättningslöst. Med oss i bagaget hade vi förstas våra identiteter som musiker och de områden som följer, vi hade våra erfarenheter och våra drömmar. Vi berättade historien med musik, men berättade samtidigt om oss själva.

I början av 2015 var det klart, verket. I februari repeterade vi in och gav den, föreställningen. Vi hade roligt. De som kom och såg den verkade tycka om den. Omdömena handlade ofta om att vi hittat en personlig stil, eller att vår personliga stil färgat verket. Jag gillade vad jag hörde. Det gav självförtroende att ha lyckats ta något personligt och förvandla det till ett riktigt verk. Ändå var det vägen dit som betytt mest. Jag ville tillbaka till arbetsbordet, tillbaka till processen.

Den gången var det inom ramarna för Niclas kandidatuppsats vi komponerade². Nu är det dags att skapa igen. Denna gång skriver vi skräckromantik om ett mord bland gränderna i Paris för 200 år sedan. Edgar Allan Poes *Morden på*

¹ F Scott Fitzgerald, *Flappers and Philosophers*. (New York: Doubleday, Page & Company, 1920)

² Niclas Skagstedt, *"Kustpirater – Reflektioner kring arbetet med att komponera musik med utgångspunkt i en novell"*, KMH, 2015

*Rue Morgue*³ är till längd och format av samma slag som *Kustpirater*. I övrigt finns där ingenting som liknar den andra novellen.

1. 2. Syfte och metod

Vad jag vill med den här uppsatsen är belysa och diskutera librettistens arbete med att översätta en förlaga och skapa ett libretto. Här handlar det om att synliggöra mitt arbete mellan två operor. Hur tänker jag kring översättande och bearbetning av en novell som förlaga? Hur går jag vidare för att sedan skapa ett libretto? Hur ser samarbetet med tonsättaren ut?

Jag avser att i denna framställning pausa min process i det ögonblick jag sätter ned pennan och börjar skriva. I detta ögonblick sätter jag sedan skalpellen för att av tvärsnittet kunna få se vilka av mina erfarenheter och slutsatser från mitt första arbete som följer med in i nästa libretto. Den här gången är jag säkrare och hittar lättare de framkomliga vägarna mot att konkretisera mina idéer och impulser.

Alla dessa sammanhang, upplevelser, idéer och lärdomar vill jag få ned på dessa sidor. Det är förstås omöjligt att få med allt, och därför använder jag det nya librettot som ett lackmuspapper, för att se vilka erfarenheter, insikter och färdigheter som dyker upp från *Kustpirater* under arbetet med *Morden på rue Morgue*.

Som metod för att synliggöra denna process använder jag dels en beskrivning av de konstnärliga ställningstaganden jag gjorde i det tidigare arbetet med *Kustpirater* – här hänvisar jag också till en inspelning av detta verk⁴. Dels beskriver jag hur jag nu tänker kring skapandet av *Morden på Rue Morgue*. Jag använder också litteratur på området, vilken presenteras nedan, för att belysa och diskutera min process.

³ Edgar Allan Poe, *The Murders in the Rue Morgue*, 1841 (min källa: https://ebooks.adelaide.edu.au/p/poe/edgar_allan/p74mu/)

⁴ Länk till föreställningen: http://youtu.be/iLU4_VLEvOc, akt 1, och <http://youtu.be/nNPdtjOuxRA>, akt 2.

1.3. Idé och tradition – personliga influenser

Jag studerar alltså för att bli operasångare och är fast förankrad i den traditionen. Mitt musikintresse är bredare, men centreras till stor del kring klassisk musik och opera. På senare år har jag upptäckt musikalen som genre. Det är främst den operanära musikalen, med stora romantiska linjer och åtbörder, och framför allt den klassiska amerikanska, där Rodgers & Hammerstein kan kallas en förebild. Detta har alltså inneburit en ny värld av influenser och inte minst frihet i mitt skapande, både som sångare och librettist.

Liksom många musikaltonsättare har jag också tagit starka intryck av de stora operatonsättarna. Min känsla för och uppfattning om vad en bra text kan vara ihop med en musik, som tycks ha varit menad för just dessa ord, kommer från Mozart, Richard Strauss, Verdi och Wagner. Men jag tror att den klassiska musikalen hämtat mest ifrån Puccini, som jag kanske sätter högst av alla.

I min roll som librettist har jag förstås kunskaper och färdigheter med mig från sångarsidan i form av att veta vad det innebär att studera in och sjunga texter och melodier. I dessa kunskaper, som i detta sammanhang på ett mera indirekt sätt är till nytta för mig, kommer jag dock inte att fördjupa mig i denna uppsats.

1.4. Tonsättaren och librettisten

Niclas Skagstedts område är avgjort jazzen, inom vilken han utbildat sig till pianist på KMH i Stockholm. Däremot skapade vi sånger och nummer ihop långt innan vi började på några högskoleutbildningar. Redan i tonåren roade vi oss med att skriva text och musik i olika informella sammanhang. Vi skrev sånger om vänner eller fiktiva karaktärer och skapade ibland hela världar befolkade av udda existenser. Att bygga fiktionen stark och suggestiv gör det lättare att engagera fantasin, och mellan mig och Niclas är alltid fantasin verksam, för att inte säga verklig. Därför kom inte arbetet med kustpiraterna och deras värld som någon konstnärlig chock för oss. Inte heller var det ett

oöverstigit berg att göra karaktärernas öden trovärdiga, eftersom parallella verkligheter varit en central del av vår vänskap. Att göra våra världar synliga för andra tycktes nu lockande, lite som något vi gått och väntat på länge. Istället för ovan kändes det som att inträda i ett bekant rum, men för första gången ha tid att möblera det på allvar. Jag fördjupar mig mer i hur vårt samarbete med *Kustpirater* såg ut i avsnittet om kompositionsprocessen nedan.

För många år sedan läste jag en amerikansk biografi över Richard Strauss – som jag tyvärr inte kan hitta som referens – där långa delar av hans och Hugo von Hofmannsthals korrespondens fanns återgiven och kommenterad. Det gällde exempelvis deras vana att under sina samarbeten aldrig umgås, hur Hofmannsthal tog längre tid på sig att skriva nya scener än det tog Strauss att tonsätta dem, liksom deras surande och tjafsande. Jag levde mig in i rollen som librettist och tonsättare och fick en egen längtan efter att bygga, förena, författa, arrangera, harmonisera och melodiera dramatisk musik.

Samarbetet mellan mig och Niclas är i mångt och mycket motsatsen till Strauss och hans parhästs. Vår vänskap bara intensifierades av att skriva *Kustpirater* och det finns ingen anledning varför *Morden på rue Morgue* inte skulle föra oss ännu närmare varandra, i alla fall konstnärligt.

När Niclas och jag jobbar är vi som ett problemlösningsteam. Timmarna som går åt ska kännas befriande! Vi skriver, läser, reciterar, sjunger. Det råder ingen tvekan om att Niclas besitter det största musikaliska kapitalet och jag det språkligt poetiska, men under sessionerna blir detta oviktigt, ibland nästan osynligt, och istället går våra kreativa världar in i och överlappar varandra. Stundom kan en ny förståelse eller lösning födas bara av att våra viljor framkastar toner och ord, kolliderar och tar nya riktningar. Men en sådan förening av medvetanden är mycket abstrakt och flyktigt. Det låter sig därför svårt beskrivas, trots att det är så grundläggande för vårt skapande. Däremot kan jag till stor del redogöra för mina egna mer konkreta resonemang.

1.5. Andra röster

1.5.1. OM ÖVERSÄTTANDE

Sven Kristersson skriver i kapitlet "Sångaren som översättare"⁵ (ur *Sångaren på den tomma spelplatsen – en poetik*) om en rad *kreativa ställningstaganden* som dyker upp vid översättande. Här menas specifikt sångöversättande, men principerna gäller även för prosa, tycker jag. Det handlar om sammanhang och den oerhörda känsla för den rätta tonen, rytmen och kompositionen samt översättarens ansvar, som enligt Kristersson rymmer en utopisk dimension, alltså en idé om den perfekta översättningen. En sådan översättning, tänker jag, borde alltså vara en ur alla aspekter fullständigt återgiven läsoplevelse av texten med till synes oförändrad innebörd, stil och tilltal. Kristersson citerar Lars Kleberg som skriver om en "ansvarig relativitet, ett utrymme för kompromiss men också för det oprövade tredje, som inte har med godtycke att göra."⁶ Han går vidare med att översättarens oändliga arbete inte ska uppnå "...likhet och ekvivalens, utan största möjliga tydlighet." I den beprövade erfarenheten och förståelsens möjligheter finns den utopiska dimensionen.

Detta träffade mig starkt när jag läste det, eftersom de många timmar som översättningsarbete innebär formar ett översättartillstånd hos en, en situation där man med uppbådandet av all känsla och intellekt står mellan två punkter, en given och en ännu oröjd. Och ens innerligaste förhoppning i dessa ögonblick är att lyckas ta det främmande språket på ena sidan i hand och leda det över till den andra sidan, det egna språket. Vad som sker under denna vandring, däremellan, är omöjligt att fullt ut observera, men det är där vi möter det som ger oss "det oprövade tredje".

⁵ Sven Kristersson, "Sångaren på den tomma spelplatsen – en poetik" (Filosofie doktorsavhandling, Högskolan för scen och musik Göteborg, 2010)

⁶ Kristersson, *ibid*, s. 109

1.5.2. OM MUSIKDRAMATIK - DRAMATURGI

Hans Gefors skriver i *Operans dubbla tidsförlopp*⁷ om hur flera funktioner samverkar i det som blir ett ”verkligt *musikaliskt drama*”. Han refererar till musikvetaren Carl Dahlhaus, vars verk *Vom Musikdrama zum Literaturoper* han kommit i kontakt med under sin vistelse i Wiesbaden. Gefors berättar:

En egenhet hos opera är att det sceniska uttrycket av sång, gestik och affekt skapar det Dahlhaus kallar absolut närvarokänsla. Opera, till skillnad från teater, framställer inte förflutet eller framtid utan uppfylls av det uttänjda ögonblickets känsla. Det är musiken, när den förbinds med handling, som ger musikdramatik denna enastående upplevelse av närvaro.⁸

Han beskriver träffsäkert det som gör musikteatern så unik och älskad. Denna, som han säger, ”enastående upplevelse av närvaro” gör att allting, i teorin, är möjligt att uppnå med konstformen. Det ögonblick av fullständig extas som en Wagner eller Puccini lyckas med, kan företrädare för andra konstarter försöka infria i hundratals år utan att lyckas. Det är dessa ledande konstnärer som visat oss hur långt man kan komma med musikteater! Jag kände mig tvungen att ha med citatet här i uppsatsen, eftersom det gjort starkt intryck på mig och förmodligen kommer följa mig genom hela arbetet med *Morden på rue Morgue*.

Gefors berättar vidare om hur han sedan förstod att han måste sätta sig in i dramaturgi, läran om dramatisk komposition. Till sin hjälp tar han Aristoteles, som utformade den äldsta kända läran om dramaturgi, *Om diktkonsten*, i vilken han ger inblick i hur människans nyfikenhet fungerar. Gefors skriver ”vi intresserar oss för mänskliga konflikter, väljer gärna sida och undrar hur det ska gå”⁹. Han förklarar hur Aristoteles slår fast att det handlar om efterbildningar av mänskliga handlingar, alltså efterbildning genom handlande människor, inte

⁷ Hans Gefors, *Operans dubbla tidsförlopp – Musikdramaturgin i bilradiooperan Själens rening genom lek och skoj* (Doktorsavhandling, Malmö musikhögskola, 2011)

⁸ Gefors, *ibid*, s. 16

⁹ Gefors, *ibid*, s. 34

genom berättande framställning. Enligt Aristoteles är det viktigare att framställa handlingar än personligheter i ett drama. Karaktären hos en rollfigur kan tecknas efter behag, medan det är handlingarna som styr deras öden. Dramat bärs alltså upp av handlande människor och inte genom berättande framställning. Aristoteles skriver t o m att ”det speciella med dramat är dess avsaknad av berättare”¹⁰. Jag tror inte han menar att det inte skulle få förekomma t ex en berättare fysiskt på scen. Snarare vill han kanske säga som Peter Szondi, att ”dramatikern är inte närvarande i dramat.”¹¹

Gefors gör vidare skillnad mellan vad han kallar *intrig* och *story*, dvs dels hur dramats handlingar och skeenden är komponerade och utlagda för att vissa syften ska uppnås, och dels själva handlingen, historien, det som vi uppfattar som det verket handlar om. Intrigen framställer alltså en story, vars underliggande innebörd, andemeningen, blir synlig i föreställningen, genom föreställningen. Utan andemening blir dramat bara en tom konstruktion. Han understryker också att han använder ordet dramaturgi som ”ett allmänt uttryck för hur en handling är uppbyggd.”¹² Så har jag också alltid uppfattat begreppet. På scenskolan fick jag lära mig mycket om hur skådespeleri är att "göra" (agera), inte att framställa. Med göra menades alltså rent fysiska handlingar. Vi preparerade våra repliker med aktiva verb och lyckades på så sätt driva våra ”aktioner” bättre och mer övertygande. Därför tycker jag mig känna igen vad Aristoteles talar om.

Gefors fortsätter med Aristoteles och talar om helhet. För att skapa renhet i intrig och story kan man testa helheten: ”tänk bort en händelse och observera effekten. Då ser man vad som är dramatiskt essentiellt och vad som är tillfälligt och ornamentalt.”¹³ Här får jag praktiska tips som kan vara mig till stor hjälp. I arbetet med att sälla eller förtäta uppstår obehagliga måsten, det som brukar kallas *to kill your babies/darlings*, eller *döda sina älsklingar* på svenska. Med

¹⁰ Gefors, ”Operans dubbla tidsförlopp”, s. 36

¹¹ Peter Szondi, *Det moderna dramats teori, 1880-1950* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1972) s. 13

¹² Gefors, *ibid* s. 34

¹³ Gefors, *ibid* s. 37

Aristoteles metod kan det förhoppningsvis bli lättare att sälla och motivera sina val för sig själv. Med risk för att låta alltför sökande efter universella metoder eller facit, måste jag säga att denna klartanke kring hur en dramatiker bör rensa är lika genial som den är enkel. Egentligen borde det alltså vara en av de första faktorerna man automatiskt uppmärksammar vid författandet av en dramatisk text.

Sedan kan det förstås finnas en poäng med det som Gefors kallar ornamentalt, särskilt som inom olika genrer bär sina respektive kännetecken. Ornamentik kan innebära mycket. Det kan användas som blinkning till andra verk, epoker eller konstnärer. Den kan skapa karaktärer och scener som kliver ut ur en annars intensivt sammanhängande och ändamålsenlig handling, för att genom kontrasten förstärka den, eller kommentera densamma. I Ambroise Thomas opera *Hamlet* (1868) (och i Shakespeares original givetvis) dyker det exempelvis i sista akten upp ett par dödgrävare, som med sarkastisk grovhet och nästan slapstickartade åtbörder, kröner ett i övrigt allvarligt, pretentiöst och patetiskt högstämt verk med en komisk smäll på käften. Om jag själv kommer att använda den typen av utsmyckningar i *Morden på rue Morgue* återstår att se. Men jag är helt klart intresserad av fenomenet och kanske lite dragen till dess skruvande eller omkastande effekt.

Jag diskuterar längre fram i uppsatsen sådant som komiska karaktärer och inslag. Något jag också återkommer till senare är att de som ser verket ska beredas tillfälle att ryckas med och få följa med så långt in i fiktionen som det bara är möjligt. Sant berättande måste vara medryckande, även om det, som här, berättas genom handlingar och musik.

1.5.3. OM ATT SKRIVA SÅNGTEXTER

I *Musikmakarnas handbok*¹⁴, under rubriken *Teatersångtexter*, skriver Stephen Sondheim om konsten att skriva just sångtexter för scenen. Han slår

¹⁴ Stephen Sondheim "Teatersångtexter" i *Musikmakarnas handbok* (*Making Music*, övers. Björn Linné), red. George Martin et al. (Stockholm: Norstedts, 1985)

fast två principer. Den första är att sångtexten är fast knuten till tiden. Den andra att texten hör ihop med musiken och därför måste följa musiken. Det sista är mycket viktigt, eftersom den som lyssnar kanske bara hör texten en gång och därför måste förstå vad som sjungs på en gång. Alltså måste en sångtext vara tydlig och enkel, inte för lång, inte stapla stavelser så sångarna får svårt att nå ut med budskapet.

Med risk för att låta skrytsam vill jag påstå att jag förstod detta redan när vi började ta fram sångnummer till *Kustpirater*. Min avsikt var att skapa klara budskap genom stilistiskt vackra textrader. Här måste jag erkänna att min svaghet för stil, ljud och rytm gjorde mig mer fixerad vid yta än Sondheim tycker är effektivt. Men jag kunde trots det iakttä en enkelhet och tydlighet. Att på en gång förtäta och förenkla/tydliggöra är utmanande, givande och, om det lyckas, otroligt tacksamt.

Tre textrader jobbade jag särskilt hårt med eftersom de var så centralt placerade i och viktiga för förståelsen av den inre handlingen i novellen. Textraderna skulle komma att utgöra det enda sjungna i ett för övrigt instrumentalt nummer som både stannade och snabbspolade tiden i en tropiskt surrealistisk strandscen, där romansen mellan huvudpersonerna nådde sin kulmen. Ambitionen var att skapa något som kunde uppfattas som *Kustpiraters* paroll. Den skulle vara tillräckligt vacker och samtidigt ha substans nog för att kunna sjungas om och om igen och dessutom användas i finalen.

När sedan musiken kommit till blev raderna till en sångfras i en uppåtsträvande melodi, som hoppar i breda intervall. Textraderna färdigställde jag i många versioner, av vilka flera tillbakavisades av Niclas, innan jag fick dem alldeles rätt.

Förmodligen hade han redan en tydlig aning om hur musiken skulle låta och han tyckte därför mina rader var för långa, felbetonade, eller bara för kantiga. I novellens engelska original uttalar Harriet under en utläggning om meningen med livet denna fras: "All life is just a progression toward, and then a recession

from, one phrase—'I love you". Detta är en riktigt svåröversatt mening! Med uppståndandet av all min kreativitet (samtidigt som Niclas kraftfullt drev på och försökte förklara hur han vill ha rytm och längd), lyckades jag till slut skapa en mening som flöt på ren svenska och som också passade musikaliskt perfekt:

”Att leva är att sträva mot
en enda fras – jag älskar dig
och sedan lämna den efter sig”

Sondheim förordar å sin sida att välja andemening framför skönhet. Budskapet måste tänjas ut, så att lyssnaren har en chans att uppfatta det. Med exempel på lyckade och mindre lyckade sångtexter både av honom och andra synliggör han sin uppfattning, att det som sången vill säga måste fram med största möjliga klarhet. Aldrig bör man offra smidighet för fyndighet. Här tar han också upp det andra perspektivet, sångarens. En tungvrickartext förstör inte bara publikens upplevelse, utan också sångarens framställning.

Jag håller inte med Sondheim om att det behöver finnas en motsättning mellan skönhet och funktion. I *Kustpirater* tycker jag mig ha lyckats kombinera dem, eller bättre, låtit dem föda varandra. En smidig fras kan ju bli fyndig i kraft av sin smidighet osv.

Att sångaren behöver sångbara texter verkar enligt Sondheim vara en förbisedd nödvändighet. Möjligen har han rätt i att sångarens situation alltför sällan tas i åtanke. Jag märkte att vissa texter i *Kustpirater* på papperet visserligen såg utmanande ut, men Niclas musikaliska idé, melodiföring och rytm förklarade dem och lät dem lyfta ur munnen på sångarna. Finns det musik i en mening finns det alltid möjlighet att utvinna den och göra meningen fullständigt begriplig som sjungen, också från en stor scen.

Sondheim menar vidare att ju mer specificerad uppgiften är, desto lättare har han att uppnå resultat. Som exempel skriver han ”Om någon ber mig skriva en

låt som handlar om en kvinna i röd klänning som sitter på en bar och gråter, så är det mycket lättare än om någon ber mig att bara skriva något om en människa som är ledsen.”¹⁵ Sondheim refererar till Oscar Hammerstein som personligen talat med honom om balansen mellan att vara fri och att vara bunden. Är man alltför fri i sin konst riskerar resultatet att bli svårbegripligt.

Detta har de båda verkligen rätt i. Det är ju ett allmänt känt faktum att ramen koncentrerar kreativiteten. Under arbetet med att strukturera upp *Kustpirater* och bygga dramaturgin starkare utgick Niclas ibland direkt från musiken för att se hur han bäst kunde överbrygga osammanhängande ställen. Därigenom kom det sig att jag på några ställen fick uppdraget att skriva text med en exakt innebörd (eller budskap) till en nästan redan färdigkomponerad musikalisk idé. På så vis märkte jag att ju mer exakt uppgiften var till innehållet, desto fortare gick det att få den klar. Detta är egentligen ganska självklart, eftersom en del av uppgiften då redan är uttänkt. Samtidigt var detta något jag själv behövde erfara för att förstå skillnaden.

En sak som slår mig är hur pysslig och hantverksmässig Sondheim är i sin process. Efter att ha fått klart för sig vad en sång ska handla om börjar han tidigt samla lämpliga rim och kanske låter några användbara fraser komma till honom. Han talar också mycket om titeln. Den får gärna vara klar innan själva sången skrivits. I sina utläggningar kring klarhet i sångtexten nämner han uppenbara saker som betoningar, men också hur farligt det kan vara med alltför komprimerade meningar. Då kan det bli svårt för texten att stiga och falla med musiken, något som gör åhörarna förvirrade.

Han reder också ut sina tankar kring rimmets funktion. Rimmen betonar orden och därför bör alltså det rimmade ordet vara meningens viktigaste. De ”hjälper också till att forma musiken, det hjälper lyssnaren att höra vilken form musiken har.”¹⁶ Jag tänker att det måste vara detta som är tjusningen med rim och att jag därför är dragen till att använda dem. Det han säger, att vi ”hör formen”,

¹⁵ Martin et al., ibid s. 76

¹⁶ Martin et al., ibid s. 77

innebär med andra ord att texten, och den med texten sammanflätade eller förenade musiken, ramas in. Det blir ett sätt att ge fraserna en början och ett slut. Jag tar också till mig det han säger och kommer nu i *Morden på Rue Morgue* att tänka på vilken innehållsmässig tonvikt ett rim lägger vid orden i en mening eller fras.

När det gäller humor, säger han att ”det är alltid bättre att vara rolig än att vara uträknad, och dessutom betydligt svårare.”¹⁷ Som exempel ger han en vers ur ”Gee Officer Krupke” (ur Bernsteins *West Side Story*, 1957), där han använt parallella rader som listar provocativa påståenden. Han menar att raderna i sig inte är så roliga, men alltid drar ner publikskratt för att själva formen gör dem lustiga. Det är alltså inte fyndighet eller kvickhet i själva meningarna som humorn vilar på, utan på rollfigurernas attityd. Detta utgör möjligen en något amerikansk syn på humor, som något fysiskt och övertydligt. Samtidigt blir jag lite sugen på att testa hur mycket jag själv kan åstadkomma genom att jobba med karaktär och attityd för att förstärka och göra rollfigurer och scener roligare. Jag måste helt enkelt pröva hans tes i verkligheten.

1.6. Erfarenhet och utgångspunkt

Vad har det gett mig att skriva ett komplett libretto till ett musikdramatiskt verk? Förmodligen mer än jag själv kan förstå. Därtill kommer alla de tankar och idéer som satts igång av det arbete man utfört, och som ständigt vidareutvecklas och mognar över tid.

Ett sätt att förstå och artikulera vad jag lärde mig av arbetet med *Kustpirater* är att beträda samma mark på nytt, fast denna gång genom ett nytt verk, med en ny förlaga, vilket jag nu står i begrepp att göra. Det libretto jag föresatt mig att skriva görs lyckligtvis i samarbete med samma tonsättare jag arbetade med första gången, Niclas Skagstedt. Därför kan jag också göra antaganden om hur arbetet kan komma att se ut och jag också göra svåra konstnärliga val i

¹⁷ Martin et al., *ibid* s. 77

inledningsskedet av arbetet, innan han själv är involverad, helt enkelt därför att jag känner hans konstnärskap och sätt att jobba.

När jag valde verk till mitt nästa libretto var jag betydligt klokare på vilka format som fungerar med min arbetskapacitet. Att *The Offshore Pirate* passade så bra var nog ett rent lyckokast. Men tack vare att jag och Niclas kunde hantera novellen och skära till den utan att alltför mycket gick förlorat skaffade vi oss en bra uppfattning om hur omfattande en förlaga bör vara. Jag visste också denna gång precis hur jag skulle lägga upp mitt arbete med textmaterialet. Att översättandet blev en process som genererade nya insikter längs vägen pekade bara framåt. I framtiden kommer jag därför att ha närmare till mitt eget språk som översättare.

En viss känsla för hur Niclas vill tänka kring disponering och uppbyggnad vågar jag också lita till denna gång, eftersom man nog får säga att genom vårt första och enda samarbete skapat en gemensam stil. Efter *Kustpirater*, där vi fick gå tillbaka och förtydliga eller överbrygga i efterhand, där Niclas gav mig detaljuppdrag i form av nya scener och repliker, har jag lärt mig se hans behov tydligare.

Därför är jag idag betydligt bättre skickad att på förhand skissa och överväga, lägga ett skelettmanus som strukturritning till hela librettot, utan att hamna alltför långt från Niclas tankar och arbetssätt – och inte heller alltför nära mig själv och mina egna begränsningar. Vi har med andra ord en gemensam estetisk punkt jag kan förhålla mig till.

Jag går också in i arbetet med starkare självförtroende nu än första gången. Jag vet med mig att jag kan skriva roligt, vackert, intressant eller knasigt. Ett av de starkaste intrycken jag fick av repetitionsarbetet med *Kustpirater* var att sångarna som kreerade rollerna faktiskt tyckte att det jag skrivit var bra.

2. *Kustpirater*

2.1. Synopsis

Handlingen är här återgiven såsom den utspelar sig i min bearbetning av verket.

Kapitel 1

Harriet, en bortskämd ung flapper¹⁸, ligger i en solstol på sin onkels ångyachts soldäck och äter citroner. Onkeln gör entré på scen och ber henne följa med in till land för att träffa amiralens son Toby Moreland, men hon vägrar. Hon vill åka direkt till Palm Beach och där träffa sin älskare Teddy som väntar på henne med ett smycke som en gång tillhört tsarinnan av Ryssland. Onkeln nämner rykten som florerar om denne Teddy, om hans otrohetsaffärer och syndiga leverne. Efter en kort dispyt kastar Harriet en citron på onkeln som då stormar iland.

Kapitel 2

En roddbåt med pirater närmar sig yachten, sjungande. De bordar ångyachten och ger Harriet ett val: att överge skeppet eller följa med på deras äventyr. De presenterar sig som "Curtis Carlyle och de farliga fem", och det framkommer att piraterna, som är efterlysta av polisen, i själva verket är ett jazzband. Harriet väljer att stanna ombord och yachten ångar iväg mot horisonten.

Kapitel 3

Efter några timmars resa samtalar Carlyle och Harriet sittande på däck. Curtis berättar om sin uppväxt i Tennessee, om sitt jazzbands stora framgångar på Broadway och privatfester i New York. Om vad de flyr ifrån vill han inte berätta. Det blir natt och bandet sjunger under däck.

Kapitel 4

Nu närmar sig piraterna och Harriet en paradisö mitt i havet. Efter en kort

¹⁸ Flapper: slang för moderiktig kvinna på 1920-talet

rekognoceringstur slår de sig ned på en klippa. Harriet undrar vad Curtis har för framtida planer. Han berättar då om sin dröm om Indien, att bli en rik maharadja. Harriet berättar om sin bakgrund, om sitt uppror mot familjen och hennes förhållande till Teddy. Mot kvällen bestämmer de sig för att bada i månljuset. Harriet dyker från höga klippor.

Kapitel 5

Piraterna spelar ragtime på stranden och Harriet och Curtis blir förälskade. En av piraterna ser i kikarsiktet ett okänt skepp närma sig ön. Curtis och piraterna bestämmer sig för att lugnt invänta och överlämna sig till polisen. Curtis friar till Harriet med smycket som Harriet lovats av Teddy.

Kapitel 6

Onkeln och poliserna bordar yachten. Curtis tvingas berätta sanningen: han är i själva verket amiralsonen Moreland och allt var iscensatt för att få Harriet intresserad. Onkeln visar sig vara med på kuppen. Harriet charmas av Morelands fantasi och ber honom ljuga för henne i resten av deras dagar.

2.2. Hur valde vi verk?

När Niclas och jag började föra en dialog kring vårt nya samarbetsprojekt bodde vi på olika sidor av Sverige. Därför fördes samtalet i början till stora delar via korta telefonsamtal och sms. Vid någon punkt hade Niclas redan nämnt novellen *The Offshore Pirate* till mig, men han var själv länge tveksam till denna som förlaga. Samtidigt försökte jag hitta lämplig litteratur genom att gå igenom stadsbibliotekets utbud av skönlitteratur och dramatik, med fokus på att hitta en riktig historia, med en början och ett slut, ett äventyr, samtidigt som det var viktigt att verkets omfång inte översteg det överblickbara, så att vi tog oss vatten över huvudet. Vi kände oss helt enkelt fram. Hos de lämpligaste kandidaterna utgjorde upphovsrätten det mest framträdande hindret för att skapa en

föreställning. Däremot tog det inte lång tid innan jag insåg att novellen var och är den bästa formen av förlaga till ett projekt som vårt, som bäst baserades på något i hanterbar storlek, där materialet samtidigt tillät att vi lekte och byggde vidare på det.

Novellen är på så vis fantastisk genom sin förtätade handling och ofta uppfinningsrikt målade karaktärsgalleri. Dessutom är den betryggande överblickbar och som sådan inte avskräckande som översättningsobjekt.

Till slut blev vi tvungna att inse att *The Offshore Pirate* var det självklara valet. Det var antagligen upptäckten av denna som från början tände idén hos min vän att tonsätta text för en scen. Han hade hittat den (utom räckhåll för upphovsrätten) på en internetsida. Den skrevs på 20-talet av F Scott Fitzgerald och ingår i hans första novellsamling "*Flappers and Philosophers*"¹⁹. En hel del av den nya litteraturen från Förenta staterna under perioden i fråga har för evigt kanoniserats som en del av kulten från the Jazz Age (ett uttryck författaren själv myntade).

Jag läste den i ett svep och insåg hur perfekt den var! Jag gissar att det var samma känsla många före mig känt då de plötsligt sett eller kommit över, i deras ögon, perfekta rader att stöpa om för scenen. Temat var, som jag tidigare beskrivit, ett förrymt jazzband med gangstererans kulsprutor, en lyxyacht, det blå havet, Florida, en hemlig ö och kärlek över klassgränserna. Spänning och intrig saknades alltså inte. Något trevande satte jag igång att översätta från engelska till svenska. De första sessionerna bestod i att jag läste sjök som jag sedan direkt omvandlade till repliker på svenska. Men efter ett tag gick det upp för mig att materialet, för att kunna hanteras översiktligt, krävde en mer strukturerad behandling. Alltså föresatte jag mig att först översätta materialet i sin helhet till svenska och först därefter omskapa stoffet till repliker.

¹⁹ F Scott Fitzgerald, *Flappers and Philosophers*. (New York: Doubleday, Page & Company, 1920)

2.3. Hur översatte jag verket?

Översättningsarbetet visade sig vara tidskrävande, men också givande och roligt. Jag översatte novellen under oktober och halva november. För en som i många år sysslat mest med praktiskt utövande av sång och skådespeleri blev det intellektuella och samtidigt kreativa arbetet med att skapa svensk språkdräkt som en länge efterlängtd stretch av hjärnan. Fitzgeralds stil präglas delvis av långa, uppstyckade meningar, inslag av färgstarka synonymer och målade adjektiv. Samtidigt vill han demonstrera sin akademiska bildningsgrad genom excellerande i komplex meningsbyggnad. Han tycks vilja vara två författare på en gång, vilket ibland gör stilen en aning överlastad. Detta fick till följd att jag begick mitt första stora misstag som översättare. I min iver att överföra och vidareförmedla författarens stil och språkfärg hade jag härmat engelskans syntax. Resultatet blev en efterapning och en rent artificiell svenska, vars språkrätm aldrig låg riktigt rätt. Tyvärr fortsatte denna ovana under hela mitt översättningsarbete, vilket senare skulle komma att prägla de textbitar vi använde som berättartext.

Lyckligtvis försvann allt detta när prosatexten var klar och replikerna skulle börja skrivas. Vid det laget var verket mitt och min enda herre skulle vara musiken. Jag lade fram mina förslag för Niclas och gladdes när mina ansträngningar skulle visa sig träffa rätt. Jag återkommer till detta senare i avsnittet om kompositionsprocessen.

2.4. Hur förvandlade jag textmaterialet till libretto?

Verkets första scen var också den första som skrevs och tonsattes. Det var en till stora delar direkt återgiven dialog från novellen, översatt till svenska av mig och slutligen av oss gemensamt nedskuren till hälften. Jag lade tonvikten, och en del möda, på att förstärka det karaktärsmålari och de undertoner som redan fanns i originaltexten, i syfte att relationen karaktärerna emellan snabbt skulle bli synlig. Mina avsikter avgjorde delvis Niclas val av upplägg skulle jag tro: nämligen att använda solopiano som ackompanjemang och sånginsatserna utformade som seccorecitativ eftersom jazzbandet ännu inte inträtt i handlingen. En sådan form är förhållandevis fri i dynamik och rytm, sätter

texten i centrum och är därför verkligen en dialogens vän. Inte minst för att det ligger så nära talet och skapar därför dessutom en nästan omärklig övergång från berättarens inledande talade berättelse till de mer genomslungna delarna senare i verket.

Fler lyriska passager tillfördes så småningom även denna scen, som i ett enda flöde gestaltar den otroliga svada som en självupptagen, något diktatorisk onkel gör sig skyldig till i sina desperata försök att kuva en ung och vacker brorsdotter som precis insett att hon är smartare än honom. Jag skrev de första raderna på vers och roade mig med en del utsökta nödrim som jag avsåg skulle föra tankarna till gamla svenska operettöversättningar jag hört på skivor med svenska sångare från förr. På vissa håll blev utropen så glada i sina rim och tilltalet så direkt som vore det Lennart Hellsing – på flera ställen undrar jag om jag inte lagrat verserna från Hellsings Sjörovarbok och kastat fram dem här i ramsor och upprepningar.

Nu fick jag visa prov på min förmåga att skapa på riktigt, eftersom mycket av det mer sångtextliknande materialet var ord och bilder komna ur mig som en ren tolkning av vad karaktärerna tänkte och kände. På så sätt fick jag en sund distans till min förlaga. Jag ändrade och lade till, och insåg att det verkligen kreativa ofta tycks kräva att man våldför sig på sina föregångare. Vi skulle alltså leka fram vår jazzopera. Däri ligger kanske virtuositetens väsen; den framgångsrika föreningen av disciplinerat arbete, kunskap och lek!

”Sångtexter” skriver jag, för det var med skapandet av sådana som vi skulle komma att jobba. Precis som Sondheim arbetade jag ut sångtexter med en hantverkarens metoder. Om verket kan kallas en opera är det i sanning en eklektisk historia, med nummeroperans uppdelning och musikdramats handling, simmande i musik. "Jazzoperett" var ett ord vi roade oss med att kalla vårt opus, men termen "jazzmusikal" är kanske mera korrekt – musiken är ju komponerad av en utpräglad jazzmusiker. Mycket av hans inspiration och skolning kring musikdramatik kommer, förutom från många års intensiv

kontakt med opera, från intervjuer med Stephen Sondheim²⁰. Vi är dessutom båda sedan många år stora älskare av musikalen *Annie*, med musik av Charles Strouse, samt av hans och Lee Adams liveframförande av sin musikal *All American* (efter Mel Brooks) från en flygel, vilket utgör en ”demo” inspelad för att locka finansiärer, där upphovsmännen själva sjunger alla roller och Adams fyller ut med berättande handling mellan numren. Det finns någonting i deras direkta och flexibla stil som påminner om de moment i arbetsprocessen där librettist och tonsättare spånar, föreslår, testar, rollgestaltar, sjunger och spelar fram nya vägar kring ett material. Den metoden jobbade vi med när vi gjorde *Kustpirater*, vilket visade sig vara ett framgångsrikt sätt att komma vidare där vi kört fast, eller snabbt få fram bra uppslag till sångnummer.

I novellen förekommer sångtexter på vers, ett slags arbetssånger sjungna av jazzbandet. Dessa hade jag mycket roligt åt att översätta. De är nästan dadaistiska till sin karaktär. Här spelade antalet stavelser, betoningar och syntax plötsligt mycket stor roll. Niclas hade redan en melodi i huvudet som stämde med den engelska originaltexten, så det var bara att börja pyssla. Nedan följer ett exempel på hur jag översatte:

"Carrots and Peas,
Beans on their knees,
Pigs in the seas,
Lucky fellows!
Blow us a breeze,
Blow us a breeze,

²⁰ Youtube, Into the Woods - MTI Conversation Piece with Stephen Sondheim and James Lapine, Published on Sep 9, 2013,

https://www.youtube.com/watch?v=NUN_MTChn5M. Youtube, Stephen Sondheim on “Sweeney Todd” and His Process for Writing a Musical –New Yorker Festival, published on Oct 23, 2014,
<https://www.youtube.com/watch?v=rKZGIwZvexw>.

Blow us a breeze,
With your bellows."

Översattes till:

"Blomkål och lök,
Bönors besök,
Grisar som dök,
Vilken lycka!
Vindar försök,
Vindar försök,
Vindar försök,
Seglen rycka!"

Det blev tillslut fem verser, eftersom sekvensen behövde musik som skulle vara lång nog för att bandet skulle hinna göra entré. Men jag roade mig under arbetets gång med att skriva många fler verser och testa dem på Niclas. På så sätt fick vi ett större urval av material.

För mig är sångtextförfattandet som sagt den roligaste och mest inspirerande delen av arbetet. Därför kommer det enkelt till mig. En svårighet ligger dock i att avgöra hur många arior eller solonummer ett verk av en viss längd tål och framför allt var i handlingen de behövs som bäst. En diskussion kring struktur och form blir värdefull och relevant för mig i denna uppsats, eftersom jag visserligen inte vill arbeta färdigt en text oberoende av min tonsättare, men ändå vill utforska hur väl förberedd jag kan komma och lägga fram detta idéskal inför honom och säga: "Här, skapa!" utan att ha skapat alltför mycket åt honom redan. Att på så sätt visa honom fotspår i marken, snarare än stigar; eller stigar snarare än stenlagda vägar?

2.5. Kompositionsprocess

Under senhösten 2014 och början av året 2015 blev arbetet som mest intensivt. Ofta gick det till så att jag skickade det jag skrivit till Niclas, scen för scen, och sedan tonsatte han dessa texter. Ibland kom han med speciella önskemål om kompletterande scener. På så sätt förstärkte vi och la till där novellens handling inte utspelade sig utan bara återberättades. Ett exempel är ankomsten till ön, där vi skapade en sekvens som skildrade figurernas upplevelser av öns färgstarka naturprakt genom rimmade utrop.

På så sätt kom vi stadigt framåt. Vi skypeade ofta och diskuterade de problem vi hade på varsin kant och som dykt upp sedan sist. Jag fick på så sätt också möjlighet att, kanske inte påverka, men ändå diskutera en del av den musikaliska processen. Niclas tog fram slagkraftiga melodier och teman som vi sedan arbetade hårt med för att de skulle smälta samman med orden.

En av de intressantaste aspekterna av komponerandets förutsättningar visade sig, något oväntat, vara den som gällde rytm, men så är ju både språk och musik till stora delar rytmiskt uppbyggda. Niclas bände satser, lät melodier byta riktning av intensitet mitt i sig själva, utan att bryta sammanhållningen. De ställen som särskilt krävde vår uppmärksamhet var de där jag översatt Fitzgeralds poesi. Och jag översatte så vackert jag kunde, allt för att ge Niclas så rika uppslag som möjligt. I en scen ombord på båten, innan de kommit till ön, sjunger jazzbandet mot natthimlen. I originaltexten står versen som:

"Oh down—
oh down,
Mammy wanna take me down milky way,
Oh down,
oh down,
Pappy say to-morra-a-a-ah
But mammy say to-day,
Yes—mammy say to-day!"

I min översättning blev detta:

”Vi ska,
vi ska,
vi ska till Vintergatan, mamma och jag!
Idag,
idag!
Pappa sa imorgon
men mamma sa idag.
Ja, mamma sa idag!”

Hur många svängar tar inte melodin i dessa fraser! Hur rika möjligheter, vilken tvekan i varje rad, vilken stämningsskapande kvalitet. Och kompositionen blev också precis detta²¹. En musik som gick både upp och ned på samma gång, den både stannade och fortsatte framåt; den slutade aldrig att flöda, saknade aldrig energi. Plötsligt föll en slinga fram och blottade idén. Det är en verkligt intuitiv musik. Fler exempel på diskussionen om förhållandet mellan ord och ton och på kompositionsarbetet finns i Niclas uppsats om arbetet med *Kustpirater*.

2.6. Framförande, mottagande och lärdomar

Niclas hade bestämt att vårt framförande skulle äga rum i en konsertlokal vid Sabbatsberg i Stockholm, som heter Kapellet. Vi skulle där ge *Kustpirater* med en jazzorkester på fyra man (med Niclas som kapellmästare/pianist), två jazzsångare, en man och en kvinna (Curtis och Harriet), samt jag (Onkel Farnam/berättare). Det fanns ingen direkt budget, så en fullskalig scenisk produktion var det aldrig tal om. Vi valde istället att ge den halvkonsertant och bygga på rummets möjligheter till atmosfär och stämning så långt det gick.

För att publiken lättare skulle kunna följa med i handlingen knöt jag och Niclas hans styvsyster Clara Bergquist till projektet. Hon är en lysande illustratör.

²¹ Länk till föreställningen: http://youtu.be/iLU4_VLEvOc, akt 1, och <http://youtu.be/nNPdtjOuxRA>, akt 2.

Hennes bilder, som skildrade viktiga händelser i berättelsen, projicerades under framförandet på scenen, som kulisser.

Vi gav tre i stort sett fullsatta föreställningar. Både Niclas och jag hade själva så omfattande funktioner i föreställningen att vi var tvungna att koncentrera oss helt på våra roller som musiker, snarare än att observera och njuta frukterna av våra mödor. Mottagandet kändes dock mycket bra. "Rätt" ställen i dialogen genererade skratt och även artisternas insatser omtalades uppskattande.

Det jag tar med mig av praktiska lärdomar från repetitionstiden är framför allt skillnaden i instuderings- och framförandekultur mellan jazzvärlden och operavärlden, som t.ex. hur mycket man förväntas förbereda sig innan och hur lång tid det är rimligt att en repetition pågår. Jazzmusiker verkar t ex klara längre repetitioner än operasångare. Dessutom märkte jag hur min egen tonvikt på att komma fullständigt förberedd med materialet instuderat utantill, kontrasterade mot en av jazzsångarnas fokus på det improvisatoriska och spontana i framförandet.

Hur väl lyckades vi då? Jag vill mena att vi skapade ett sammanhållet, väl dramaturgiskt disponerat verk som utan problem skulle gå att framföra flera gånger. Ser man till våra ursprungliga ambitioner överträffade vi nog våra förväntningar. Just därför att samarbetet fungerade, och på något plan bevisade att två så nära vänner utan problem (snarare tvärtom!) kunde arbeta ihop, känner jag ingen som helst oro inför nästa projekt. Allt vi kunde begära i större mängder är tid, eftersom båda två lever liv som för jämnan fylls av andra aktiviteter. Lycklig den som finge ägna sig åt att skriva jazzmusikalerna på heltid!

3. Morden på Rue Morgue

3.1. Synopsis

Efter en inledande betraktelse om "det analytiska tänkandet", delger berättarjaget läsaren detaljerna kring sin bekantskap med en monsieur *Dupin*.

De träffas på ett antikvariat i Paris (18___; något exakt årtal anges inte, men boken är skriven 1841) och blir snart så goda vänner att de flyttar ihop. Som rumskompisar lever de ett symbiotiskt liv som förkastar dagen och dyrkar natten, under vilken de lämnar sitt hus för att vandra Paris gator fram. En kväll, efter att ha gått tysta bredvid varandra i en kvart, avslöjar Dupin att han utvecklat en metod för att läsa andras tankar, något han också demonstrerar. Vännen häpnar över Dupins geni. I nästa ögonblick står de vid en löpsedel med nyheter om ett brutalt rånmord på Rue Morgue. Där har två kvinnor, mor och dotter L'Esplanade, bragts om livet i sin egen bostad och på det mest bestialiska sätt. Dupin och vår berättare läser om vad som framkommit och tar sig sedan, med hjälp av poliskontakter, till brottsplatsen för att kunna göra egna undersökningar av spåren. Väl där flänger Dupin runt och observerar, men på hemvägen blir han däremot tyst och talar sedan inte mer om saken förrän på kvällen tre dagar senare. Då sitter Dupin och berättaren i sin salong. Dupin argumenterar sig grundligt genom alla tänkbara teorier och misstankar och ser till att vår berättare samtidigt följer med i alla resonemang. Till slut förklarar Dupin att det är en orangutang som begått mordet och att hans ägare snart kommer att infinna sig vid ytterdörren som svar på en falsk tidningsannons som Dupin satte in samma kväll de varit på brottsplatsen. De utrustar sig för säkerhets skull med pistoler.

Mycket riktigt dyker det snart upp en sjöman, som hävdar sig vara apans ägare och som på grund av annonsen nu tror att Dupin fångat in varelsen åt honom. När sjömannen förstår att Dupin kallat honom dit för att konfrontera honom med det faktum att hans apa begått två mord, och att Dupin vet sjömannen visserligen själv är oskyldig, men likväl var närvarande vid dådet och påpekar det angelägna i att han går till polisen med sitt vittnesmål, bryter sjömannen ihop. Denne berättar då om hur han under en expedition i tropikerna fångade in djuret och under umbäranden lyckade forsla det till Paris. Nästa dag går de alla till polisen och presenterar lösningen på mordmysteriet. Polisen är glad, om än en smula stött över att ha blivit överglänst av en privatspanare.

3.2 Hur valde jag verk?

Tanken på ett nytt samarbete med Niclas föddes då jag skulle bestämma mig för ämne till min c-uppsats. Jag visste då ännu inte vilka frågeställningar jag skulle jobba utefter, eller ens vad som kunde vara relevant att undersöka i ett konstnärligt forskningsarbete. Egentligen hade jag inte ägnat frågan om verk någon seriös uppmärksamhet, utan låtit den ligga i mitt bakhuvud och i början av hösten 2015 slängde jag en dag fram den för mina bröder. Min konkreta undran var alltså "Vilket kortare litterärt verk skulle ni vilja se överfört till ett musikdramatiskt verk?". Min storebror sa då nästan direkt "*Morden på rue Morgue*" av Edgar Allan Poe. Jag frågade varför och han svarade att han tyckte det kunde vara roligt med temat underliga, oidentifierbara ljud, och att det kunde göra sig bra i ett verk för sångröster.

Poe har alltid erbjudit mig spännande och högkvalitativ läsning, så idén tilltalade mig direkt. *Morden på Rue Morgue* är ett märkligt alster, till första halvan nästan som en essä. Berättarjaget (som jag kommer att kalla för Poe i min dramatisering) gör en lång och komplex utläggning om "det analytiska tänkandet", eller snarare den analytiska hjärnan, som hörande till en alldeles speciell begåvningskaraktär. Han belyser hur den skiljer från den kalkylerande schackspelarens förslagna sinne eller den rena påhittigheten, även om allesamman på ytan kan likna varandra. Han ägnar dessutom många rader åt att förklara vad han menar är en avgörande skillnad mellan å ena sidan fantasi och å andra inbillningskraft. Bara analytikern kan besitta den rena fantasin.

För att demonstrera vad han menar är en sann analytisk varelse introducerar Poe så småningom karaktären Monsieur *Dupin* (den första detektiven i litteraturen, som inspirerat till *Sherlock Holmes*, *Poirot* och säkert fler gentlemannadetektiver). Ett mordmysterium presenteras, som får sin upplösning genom: analytiskt tänkande och fantasi. Här läser vi alltså en av de första kriminalhistorierna. Fenomenet med de underliga ljuden, som vittne efter vittne presenterar sin egen teori kring, väcker tankar om det mänskliga örats sökande efter språkljud, förståelse, budskap. Vittnesmålen i sig såg jag en stor potential i som karaktärsutmejslande inslag. Här kunde Niclas och jag leka

oss fram med språk, jargonger, rytmer och olikartade melodier. Så mycket stod alltså klart att jag inte saknade uppslag.

Hindren var dessutom uppenbara och därför lättare att angripa. I handlingen finns det egentligen bara två väldefinierade karaktärer. Fler förekommer, men bara som omtalade. Som jag såg det var enda sättet att få till en fungerande dramaturgi att levandegöra de omnämnda personerna och låta dem få tala för sig själva. Annars fanns en överhängande risk att hela verket tillslut blev en en- eller tvåmansshow i episk stil. Det jag lärt mig av Gefors och Aristoteles om dramats principer hindrade mig lyckligtvis från att trilla dit. Nej, en riktig pjäs med persongalleri skulle det bli. Men hur skulle jag disponera materialet dramatiskt? Kunde det kanske ske i en gedigen kronologisk handling, eller skulle jag låta en berättare (Poe) leda oss genom tablåer?

Utmaningen kittlade. Jag kände stark lust till att jobba med denna text. Mest såg jag kanske fram emot att undersöka de hinder och lösa de problem den verkade erbjuda.

3.3. Hur översatte jag verket?

Denna gång hade jag lärt mig från förra projektet att översätta hela verket som det var. Ambitionen var att översättningen skulle hålla lika hög kvalitet som andra översättningar av samma verk. Eftersom det förelåg flera svenska översättningar av denna novell, till skillnad från *Kustpirater*, fanns möjligheten att börja jobba med en svenskspråkig förlaga direkt. Men detta var aldrig ett alternativ för mig. I processen att göra texten till min är översättandet oerhört viktigt. Det är en av de viktigaste erfarenheterna jag gjort i dessa sammanhang.

Som jag tidigare nämnt gjorde jag med *Kustpirater* misstaget att låta engelskans syntax ta över min svenska och alltså förvandla denna till ett artificiellt språk. Detta underliga tillvägagångssätt följde initialt med in i Poe-översättningen. Ett par sidor in i texten testade jag emellertid det översatta materialet på en god vän som är översättare. Då han identifierat ovanstående

problem replikerade han omedelbart att man ska vara fri och framför allt tänka på att frambringa en idiomatisk svensk text, som inte känns ”översatt”.

Det finns säkert olika åsikter kring detta. Olika utmaningar ställs också översättaren inför beroende på om hen ska översätta lyrik, skönlitterär prosa eller facklitteratur osv. Däremot fann jag min väns råd som rätt och riktigt i det aktuella fallet. Detta var i själva verket lösningen på något som länge känts som ett svårbegripligt problem. Ibland kan det vara skönt att inse hur oerfaren man är på något visst område, en insikt som kan få varje litet framsteg att kännas som ett genombrott! – Jag fortsatte.

Översättningen tog, precis som förra gången, många timmar, men var som jag tidigare förklarat nödvändig. Nu kunde jag äntligen börja konkretisera mina idéer och funderingar kring hur novellen skulle kunna gestalta sig i form av dramatiska skeenden.

3.4. Hur skapa libretto av förlaga?

Att gå in i en process med upplevelser och intryck av en liknande i bagaget har förstås de stora fördelar som erfarenheten skänker en. Men samtidigt kan dessa lätt förvandlas till fördomar. Nackdelen är då att den lekfullhet, nyfikenhet och entusiasm jag känt första gången plötsligt förvandlas till eftertanke. Det är förstås inte generellt så, utan en rent personlig reflektion, men fräschören i mitt skapande blir då något jag måste kämpa för att behålla. Det gäller lika mycket för skrivande som t ex instudering och framställning av musik. All konstnärlig verksamhet är helt enkelt beroende av spontanitet, av frihet och stundens ingivelse. Kan vi kalla det inspiration?

3.5. Två hypotetiska versioner

3.5.1. VERSION 1.

Låt oss börja med att titta på hur ett kronologiskt strukturerat manus skulle kunna se ut. Hur ser möjligheterna ut kring skapandet? Hur stora ingrepp i

originalhistorien tillåter materialet? Skulle det i slutändan till och med kunna resultera i ett opus "löst baserat på" Poes novell? Eller vore det kanske en framgångsrik väg att följa originaltexten så troget som möjligt?

För att bygga spänning i verket kan jag till att börja med inte avslöja mördaren i första scenen, utan göra som så många deckare före min, låta ljuset falla i samma ögonblick som offret möter sin baneman. Jag vore också betjänt av att tidigt ställa mig frågan hur jag ska få in berättarjagets lilla avhandling i början av boken. Kan man tänka sig prolog med en resonerande Poe i lämpligt röstfack? Kan detta bli intressant, eller ens underhållande? Jag prövar här detta grepp.

Prolog:

Poe framträder ensam på scen. Han för sitt resonemang kring den verkligt analytiska varelsen. Han avslutar sitt anförande genom att introducera historiens huvudperson, Monsieur Dupin, och de omständigheter kring vilka de träffades och kom att bo tillsammans. Han placerar oss i handlingen genom att Dupin plötsligt dyker upp, de företar sin nattliga promenad tillsammans och Dupin levererar sin sensationella tankeläsningssmetod. Sedan ser man hur de fastnar framför La Gazettes löpsedel och vi får kortfattat veta vad som står på denna.

Scen 1

(I Mme L'Esplanayes kammare)

Mme L och hennes dotter sitter på golvet och sorterar papper i en stor järnkista. Deras dialog kretsar kring att modern inte litar på banker, att hon i själva verket inte litar på någon utanför huset och att dottern bör anamma denna världsbild. Plötsligt hör de ett ljud och upptäcker till sin fasa vilket hot de nu står inför. Slut på scenen.

Scen 2

(Vid porten till Mme Ls hus (på något sätt måste man kunna se också hallen innanför och trappan upp))

En grupp människor boende på Rue Morgue samlas utanför porten, samtidigt som fruktansvärda skrik hörs. Ett par av de mer handlingskraftiga enas om att man behöver forcera dörren och undsätta den plågade. Man forcerar dörren och tar sig upp för trappan. I trappan stannar allt upp (tiden stannar för dem som syns, medan ljud från rummet fortsätter att höras), man hör de två konstiga rösterna, fransmannens och den oidentifierbara.

Scen 3

(I Mme L'Esplanays kammare)

Polisen anländer till mordplatsen. Offrens tillstånd konstateras. Polisens utredare undersöker platsen och presenterar sedan sin teori (så som den beskrivs i novellen av tidningsnotisen och Dupin). Vittnena träder fram och förhörs. Varje vittne får ett par minuters dialog med förhørsledaren. Varje vittne tecknas som en färgstark personlighet. Poliserna ger uttryck för sin förvirring och uppgivenhet inför fallets oklara omständigheter, särskilt sedan vittnena hörts. Berättarjaget och Dupin anländer med fullmakten som Dupin skaffat dem och som ger dem tillträde till brottsplatsen. De undersöker. Dupin under tystnad. Berättarjaget försöker få ett ord ur honom, utan framgång. De går.

Scen 4

(I salongen i anslutning till hallen i berättarjagets och Dupins gemensamma bostad i Faubourg St. Germain)

Dupin börjar, efter flera dagars tystnad, att prata om mordet och omständigheterna kring det, såsom han uppfattar hela historien efter sitt grundliga undersökande av brottsplatsen. Berättarjaget ger ibland uttryck för sina synpunkter, men Dupin leder samtalet. Han målar för publiken upp hur allt hänger samman. Han tar sedan fram pistolerna och förklarar för sin vän att Sjömannen är på väg till deras adress. Sjömannen anländer och Dupin pressar honom att berätta vad som hänt. Sjömannen berättar till sist sin version (här kan man eventuellt ha en parallell scenisk tablå som ackompanjemang till hans

berättelse).Polisen anländer till bostaden och Dupin ber honom läsa allt han skrivit ned om mysteriet. Polisen inser att Dupin har rätt och tackar honom motvilligt, men påpekar att han inte bör ha lagt sig i ett polisärende. Dupin avslutar med en slutkläm/sensmoral.

3.5.2. VERSION 2.

Den andra varianten som lockade mig tog sig ut som en samling tablåer, nästan som filmklipp (med den sceniska möjligheten att ”släcka och tända” olika delar av en teaterscen), sammanhållna av en central berättargestalt i dialog med Dupin.

Prolog

Berättaren (Poe) framträder ensam på scen (i ett ”berättarrum” i mitten av scenrummet). Han för sitt resonemang kring den verkligt analytiska varelsen. Han avslutar sitt anförande genom att introducera historiens huvudperson, Monsieur Dupin, och de omständigheter kring vilka de träffades och kom att bo tillsammans. Dupin inträder och de börjar en dialog. Dupin demonstrerar sin sensationella tankeläsningmetod och sedan förklarar Berättaren att de kommer i samspråk kring La Gazettes löpsedel.

(En oavbruten berättelse med tablåer följer)

Sedan redogör Dupin och Berättaren för allt som skett. Detta sker i omväxlande monolog- och dialogform, d v s Berättaren kan vända sig till publiken, medan Dupin bara talar med Berättaren. De avbryts ibland av pantomimiska eller liknande tablåer, vilka dock ibland förstärker dialogen.

Först ser vi hur invånarna på rue Morgue vaknar och samlas utanför huset, hur de tar sig in och upp för trapporna, hör de mystiska rösterna och sedan upplever den ohyggliga mordplatsen (tablå 1, tyst).

Vi ser hur polisen anländer och hur förhören hålls (tablå 2, sjungen)

Sedan går våra två huvudpersoner in i en tablå och undersöker mordplatsen (tablå 3, sjungen)

De återgår till berättarrummet där de får sätta sig i varsin fåtölj (rummet har förvandlats till salongen i deras gemensamma hem). Dupin håller sin monolog med inflikade frågor till den oanade Berättaren. Sjömannen anländer och får till slut, under pistolhot, sätta sig i en tredje fåtölj. Därifrån berättar han om apan och hur den brutit sig ut från hans bostad och in hos Mme L, mördat de båda kvinnorna och sedan flytt (tablå 4, tyst).

Tillslut anländer polisen till berättarrummet och Dupin ber honom läsa allt han skrivit ned om mysteriet. Polisen inser att Dupin har rätt och tackar honom motvilligt, men påpekar att han inte bör ha lagt sig i ett polisärende. Dupin avslutar med en slutkläm/sensmoral.

3.6. Bedömning av mina två alternativ

Form 1 såg helt klart mer traditionell och lättarbetad ut. Den ger välbehövliga avbrott och erbjuder mer naturliga pausmöjligheter. Dessutom erbjuder den ett större persongalleri, vilket kan vara både en fördel och en nackdel. Nackdelen med denna version är att en begränsad kammaruppsättning av verket kan försvåras av ensemblestorleken. Säg att tre-fyra sångare skulle kunna utföra alla roller. Det vore smidigt och lätthanterligt i ett fristående sammanhang. Där har form 2 helt klart en bättre utgångspunkt. Fördelen är dels att ett stort persongalleri ger variation och mångfald, vilket absolut kan vara en kvalitet i sig. Men framför allt får jag på så sätt in ytterligare två kvinnoroller i ett annars nästan totalt mansdominerat verk. Under arbetet med kustpirater plågade det mig hur mansdominerad både förlagan och min adaptation var.

Som jag resonerade kring rollgalleriet såg uppställningen ut ungefär såhär:

Form 1

Berättarjag

Dupin

Mme L'Esplanade

Mlle L'Esplanade

Polisman

Polisinspektören

Folksamling/vittnen (en grupp vars numerära omfattning kan bestämmas efter behag, men kanske inte underskrida tre-fyra st)

Sjömannen

Orangutangens (kan vara en tyst roll, diskussionen om ljuden till apans "röst" redovisas senare)

Form 2

Samma rollista, med undantag för att

Mme L'Esplanade

Mlle L'Esplanade

Polisman

får bli tysta roller.

Visst skulle dessa roller också kunna få sjungna eller talade repliker i sina tablåer, men greppet riskerar att bli klumpigt och tungrott. För att en berättelse som är förstärkt av visuellt berättande tablåer ska få möjlighet att flyta fritt, krävs effektivitet, fokus och tajming och jag bedömer att det krävs stor erfarenhet att lyckas. Dels ur textlig/musikalisk bemärkelse, men också från en regissör. Inför dessa risker började form 2, hur konstnärligt spännande den än tedde sig, se mindre tilltalande ut. Till detta ska sägas att jag ville förmedla verkets rafflande spänning, och detta kände jag uppnåddes bäst med form 1. Där fanns möjligheter till laddning av upplösningar och avslut, där vi i bästa fall kunde väcka den aptit efter mer som infinner sig i mellanakten av en riktigt bra musikal eller opera. Om dessutom karaktärerna ostört och i "första-hand" skulle få presentera sig själva (istället för att "skildras" av Dupin) borde deras potential att engagera publiken växa.

I *Kustpirater* hade vi i stor utsträckning använt oss av fristående berättare (talad roll) och talad dialog (melodram). Det sistnämnda kunde jag tänka mig också i detta verk. Däremot ville jag inte upprepa det förstnämnda, eftersom det ursprungligen varit en nödlösning orsakad av tidsbrist, och ett grepp som aldrig blev riktigt bra. Att ha en eller två berättarfigurer som sedan kunde kliva in och ut ur handlingen kunde kanske ha kommit att fungera bättre. Men nu var jag trött på denna idé. Att istället använda en presentatör med prolog kunde vara bra för att förklara och sätta publiken in i ett så udda litterärt verk. I övrigt kände jag att en handling driven framåt av flertalet karaktärer i samklang med musik var mitt primära mål. Därför tog jag beslutet att använda form 1 som underlag till libretto.

3.7. Samarbetet med tonsättaren – musikalisk form

Hur skulle det nu låta? Till *Kustpirater* hade jag skrivit libretto och Niclas musiken, men det var Niclas som då hållit i taktpinnen och varit drivande. Han hade tagit många av de viktiga besluten rörande den dramatiska strukturen. Nu är rue Morgue mitt projekt, i och med att det var jag som tog initiativet till det. Incitamentet är min egen kandidatuppsats och ansvaret för att förarbetet genomförs faller enbart på mig. Hur sedan musiken kommer att låta, hur orden kommer tolkas av Niclas genom rytmer, melodier och klanger kan jag förstås aldrig styra över. Niclas är den kompositör han är. Hans musikaliska universum och hans kreativa temperament är hans unika Jag. I annat fall vore han ju inte den kreativa kraft jag kan skapa något originellt tillsammans med.

Däremot kan jag redan här dela in textmaterialet i olika musikaliska former, såsom arior, recitativ, duetter eller talad dialog. Hur utbyggda scenerna skulle kunna bli av oavbrutet musikaliskt flöde får förstås hela tiden bollas med Niclas. Jag vet efter arbetet med *Kustpirater* hur hög kapacitet han har som tonsättare, liksom i hur stor utsträckning han tänker dramatiskt framåt i förhållande till manusets dramaturgi.

Men en skiss kan jag tillåta mig. Jag börjar därför här med att redogöra för hur jag tänker kring denna nya opera, genom se var behoven ligger; hur

karaktärerna bör presenteras och vilka former som framstår som lämpligast för att skapa rätt stämning.

3.8. Strategier och struktur

Jag föreställer mig en ensam man på scenen, som utan omsvep inleder sin monolog. Denna berättelse skulle kunna ha formen av ett orkesterrecitativ, med lyriska inslag, lite grann som prologen ur Leoncavallos *Pajazzo*. På det sättet kan jag sträva mot att göra budskapet och poängen mer lättillgänglig och underhållande. Inledningen av *Morden på Rue Morgue* tjänar ju ytterst (vilket författaren själv betonar) som bakgrund, mot vilken vi bättre ska förstå storheten i Dupins analytiska förmåga.

I *Kustpirater* använde vi aldrig sjunget narrativ²². Däremot lät vi den manliga huvudrollen, Curtis Carlyle, sjunga två fullständiga arior/sångnummer med berättande eller tillbakablickande som form.

Med dessa erfarenheter i bagaget blir det direkt frestande att skriva introduktionsnumret på rim, med vers. Det visade sig ju i arbetet med *Kustpirater* vara en metod för att locka fram mina mer inspirerade och kvicka formuleringar. Det kan också vara ett framgångsrikt sätt att jobba för att koka ner och förtäta ett budskap. Kort sagt svänga ihop det jag vill säga, eller snarare låta karaktären Poe säga, i en samtidigt välsmakande sufflé. Bakelseliknelsen är ingen tillfällighet. Jag ser hela mitt skrivande i de här sammanhangen som ganska dessertartat, operettlustigt och dekorerat. Om *Morden på rue Morgue* vinner något på detta återstår att se. Kanske kommer just ett klatschigt tilltal och effektiv replikföring tjäna mina syften?

Däremot behöver verket också en del seriositet, eller i varje fall stämning och svärta om spänningens rätta allvar ska infinna sig. Förhoppningsvis ligger detta så färdigt i det befintliga materialet att fara för att allvaret inte framgår aldrig

²² Narrativ: (latin *narrati'vus* 'berättande', av *na'rro* 'berätta', 'omtala', 'meddela'), berättande, framför allt om texter som framställer händelserna i ett verkligt eller påhittat förlopp i tidsordning. NE

föreligger. För att ändå hålla mig på den säkra sidan får jag se till att musikdramats ”ton” inte hamnar alltför långt från novellens. Syftet är ju ändå att ge publiken en förstärkt och förhöjd upplevelse av vad det innebär att läsa boken.

Lyckas det mig att presentera Poes tankar kring ”den analytiska förmågan” utan rim, utan lustigheter, men på ett intresseväckande sätt, är mycket vunnet. Det kan köpa både mig och Niclas ett anslag som sätter stämningen för hela stycket. Detta om vi i inledningen hittar en öppenhet i text och ton, som samtidigt laddar upp och pekar framåt mot den ohyggliga, men också sublima, lilla skräckhistoria som novellen *Morden på rue Morgue* utgör. I alla händelser är min ambition att, precis som med Fitzgeralds pirater, leva upp till den storslagna upplevelse Poes mordmysterium bjuder in oss till.

3.8.1 SCEN 1 - MÖJLIGHETER

Den första scenen hemma hos Madame L’Espanaye bör vara mycket dunkel, såsom en nattlig kammare säkert kunde vara under det tidiga parisiska 1800-talet. Musiken bör kanske inte med ens förebåda de kommande händelserna, men peka framåt såtillvida att en viss spänning och nervighet bör anas. Detta behöver inte direkt gälla damerna i rummet. Dessa rollfigurer bör däremot utstråla rädsla och misstänksamhet mot sin omgivning, något som kan uppnås på mer än ett sätt. Musiken bör utstråla en anspänning som aldrig släpper vilket tillslut börjar gå åhörarna på nerverna genom att de upplever hur kroppen känns obekvämt och känner rysningar. Lägg därtill plötsliga utbrott, paranoida blickar, en manisk självupptagenhet. Och se hur mycket situationen ger oss till skänks; bara det störda i att räkna pengar och sortera papper mitt i natten är nog för att snabbt etablera intrycket av ett asocialt beteende och en smått dysfunktionell familj. Så mycket värre blir då det fruktansvärda intrånget och publikens förtvivlan över deras sorgliga öde skär dubbelt i hjärtat.

Dialogen mor och dotter emellan är inte återgiven i boken och kan därför bli föremål för min helt fria tolkning. Jag kan välja att karikera figurerna och göra

moderna sträng och missunnsam och dottern underdånig och eftergiven. Jag kan också välja att skildra två mycket förskrämda och fåordiga individer, effektiva och alls icke överflödiga i sätt och åtbörder. Jag kan också välja att visa en kärleksfull mor och dotterrelation, med tanke på att publikens sympatier tveklöst bör ligga hos kvinnorna. Ju starkare sympati publiken hyser för dessa, desto större förfäran kan den förväntas drabbas av när de mördas. Det handlar ytterst om publikens fortsatta intresse, vilket växer i takt med dess sympatier. Fäster man sig vid något, infinner sig förstås en benägenhet att få veta sanningen bakom samma någots plötsliga försvinnande eller död.

Hur skildrar eller framställer jag då två hastigt framträdande personer i sympatiska drag, eller rättare sagt: på ett sätt som väcker åskådarens sympatier? Under arbetet med *Kustpirater* fann jag mina egna sympatier fort, och eftersom relationerna i verket framträdde i ganska svartvita toner behövdes aldrig en diskussion kring detta. Nu sitter jag istället med ett större personage, fler möjligheter och en vilja att grundligt överväga varje scen.

Tittar vi tillbaka på *Kustpiraters* sympatiska karaktärer, finner vi att de alla har ett naturligt och ärligt sätt. De lägger sig föga i andras intressen, de tycks alla ha varsitt eget äventyr på standby och de krånglar framför allt inte till något i onödan. Verkets osympatiska krånglare är deras raka motsats. Denna karaktäristik föll naturligt ur stoffet, eftersom hela berättelsens budskap lätt kan tolkas som att vi bör bryta normer, söka äventyret och dyrka det oförutsägbara.

Försöker jag mig på en motsvarande analys av *Morden på Rue Morgue*, kan man direkt konstatera att ett enkelt och ensidigt budskap saknas. Historien pekar till sin karaktär i flera riktningar. Det är som om olika temata aktualiseras samtidigt eller överlappar varandra: här finns manifestationen av den analytiska hjärnan, det skenbaras bedräglighet, vikten av att förstå det ovanliga eller unika. Men där finns också en del att hämta i problematiken kring hur mycket i människans omvärld som ligger utanför hennes kontroll.

Samtidigt är novellen knappast någon pamflett eller partsinlaga. Där *Kustpirater* var samhällskritisk och framåtblickande, fungerar händelserna på rue Morgue bara i sin tidskapsel där och då. Det finns inte mycket att hämta av kärlek eller reflektion kring olika livsskeden. Över huvud taget är känslor tämligen frånvarande i framställningen. Här är det istället den analytiska hjärnan, förnuftet som i en elefantdos av lugn och sans klär av rysligheter av värsta sort. Någon egentlig skräckromantik är det inte tal om i en berättelse som så starkt betonar att vetenskapen alltid slutgiltigt ger oss ett svar, istället för att ställa vetenskap och förnuft mot natur, andevärlden och det okända (som hade varit ett av romantikens mer typiska grepp). Nej, vi har att göra med något gammalt och nytt som möts. Kanske är det upplysningstidens ideal som tittar fram i Dupins resonemang, samtidigt som kriminalromanen ser sin första moderna prototyp.

Visst är det Dupin som charmar oss, som vi genast sätter vår tillit till. Är han då ensam om möjligheten att få oss att känna så? Nej, varje scen har sina egna möjligheter och eftersom episoden med båda kvinnorna L'Españaye visserligen är en katalysator, men karaktärerna också fullständigt avgränsade från resten av sagans befolkning, står det mig helt fritt att skildra dem som jag vill. Så, för att göra dem sympatiska måste jag också göra dem begripliga: varför tog Madame L. ut hela sin förmögenhet i guld och lät den levereras till sin bostad? Varför går mor och dotter så sällan ut, varför unnar de sig inget umgänge? Detta är berättigade frågor, menade att väckas och inte helt få sitt svar, som en del av det dunkla temat, medan jag måste veta för att kunna skapa och framställa, och det jag inte får av Poe är jag helt enkelt nödgad att själv uppfinna.

Vilka är då dessa två kvinnor i min adaptation? Står de kanske under hot eller utpressning, utsatta utan hopp om hjälp? Kanske är de inblandade i någonting, som får dem att vilja hålla låg profil. Kanske är det bara så att något hänt som åsamkat dem förföljelse. Madame L. och dottern beslutar att de inte kan leva i Paris under hot. De blandar inte in polisen utan istället tänker de fly, bilda sig ett nytt liv i en annan stad. De längtar efter att få leva i frid, att inte behöva planera sitt liv, att själva kunna bestämma när de kan gå ut ur huset, umgås

med människor, tänka på framtiden. Förmodligen hägrar friheten, de drömmer sig bort. Scenen erbjuder med andra ord stora möjligheter, en scen med dialog, solonummer och sedan en chockartad vändning!

Här finns i själva verket ett av styckets två möjliga emotionella utspel. Det andra borde vara knutet till sjömannen och hans förtvivlan över apan och därtill hörande händelser.

I *Kustpirater* hade vi använt på flera ställen använt oss, förutom sekvenser som beskrev framtidsdrömmar och önskningar, av scenkonstfenomenet att stanna realtiden för att låta något viktigt bli sagt. Vi byggde upp det så, eftersom karaktärernas insikter om saker eller viktiga vägsål behövde betonas i syfte att tydligare synliggöra deras utveckling. På samma sätt som jag skrev sångtext till solonummer i *Kustpirater*, borde jag också för mitt kommande projekt kunna skriva för två samtidigt sjungande individer som var för sig uttrycker gemensamma mål men olikartade drömmar.

Gefors talar om hur diskrepansen mellan *story* och *intrig* gett upphov till en mängd likartade begreppspar i teoribildningen kring dramat. Jag fastnade särskilt för *framställd tid – framställningstid*, som är skillnaden mellan den tidsrymd dramat framställer och den tid dramat tar att uppföra. Det är ju ett mycket utmärkande drag inom musikdramat, att musiken tillåter oss att stanna tiden och framför allt tänja ut den. Arnold Schönberg sa om sin opera *Erwartung*:

*Ambitionen med Erwartung är att i slow motion framställa allting som äger rum under en enda sekund av maximal själslig upphetsning och dra ut det till en halvtimme*²³.

Operan är en psykologisk thriller och ett i sanning unikt verk. Handlingen är mänsklig interiör som utan mellanhänder rullas upp för oss. Stämmer allt i en

²³ Min översättning, "In *Erwartung* the aim is to represent in slow motion everything that occurs during a single second of maximum spiritual excitement, stretching it out to half an hour". Arnold Schoenberg, *Style and Idea* (Los Angeles: University of California Press, 1984) s. 105

uppsättning av *Erwartung* finns det stunder då vi som publik verkligen känner skräcken, ryggradsreflexen av att skönja ett lik i parkens mörker.

Niclas och jag kommer vid flera scener i *Morden på rue Morgue* vilja stanna tiden eller manipulera den. Nyckelscenen med de märkliga rösterna är den jag främst tänker på. Där finns en rent praktisk funktion, att helt enkelt tydliggöra upplevelsen som karaktärerna i trappan har av rösterna, och göra det möjligt för publiken att också göra denna upplevelse till sin. Jag ser också flera uppslag till att skriva mer introverta arior/solonummer baserade på en kort tanke eller känsla.

Varför är detta så intressant? Jo, för att möjligheten att stanna i ögonblicket genom förlängd framställningstid och låta blottlägga, synliggöra det, kan lyfta vad som är viktigt och relevant. Tänk att göra en sekund mångordig eller kännbar, låta oss närvara, eller i alla fall uppleva närvaro, längre än vi brukar få. Det är frågan om att kunna använda alla till buds stående medel i intrigen.

Det är därför frestande att tillsammans med Niclas här försöka skapa en sammanhållen scen, med ett obrutet musikaliskt flöde. På så sätt kan vi hålla samma spända båge genom scenen fram till det planerade anfallet, vårt point-of-no-return. Om jag tänker mig att musiken, med hjälp av ett par parallellt fungerande temata av skiftande temperament, förmår att ta oss genom denna obönhörliga, men ännu ej avslöjade, dödsmarsch, kan man som åskådare bringas till insikt om att något inte står rätt till. En sådan uppladdning bäddar fint för en plötslig smäll. Görs det bara på rätt sätt och tillräckligt skickligt kommer effekten på publiken bli den önskade.

3.8.2. SCEN 2

I nästa ögonblick befinner vi oss i en grupp scen. Vi kan tänka oss att vi hör Mlle L.s förtvylade skrik som övergångsljud, men sedan behöver det börja hända saker!

På tre ställen i *Kustpirater* (mellanspel på båten, ankomsten till ön och paniken när de siktar polisskeppet) skrev jag, efter Niclas utförliga önskemål och till redan komponerad musik, passager med lösryckta utrop och repliker varav vissa ingick i dialog, medan vissa var a parte. I samtliga fall blev resultatet musikaliskt och textligt ganska bra, men dessvärre en smula ensidigt och utan finesse. Ska denna scen ha en chans att få en komplexitet och mångfald, samtidigt som allt ju måste framgå med tydlighet för den som ser den för första gången, behöver varje karaktär som får en sånginsats bli tilldelad en särart och tydligt definierad personlighet redan första gången vederbörande uppträder. Dessa figurer behöver även vara mera detaljrikt utmejslade, eftersom en liten roll har så mycket kortare tid på sig att göra intryck än en stor.

Om jag, som jag tidigare resonerat, inskränker mitt personage här till fyra-fem stycken (fler kan förekomma i scenen, om möjligt, som statister), kanske de lämpligaste figurerna att lyfta fram vore gendarmen, den holländska krögaren, den engelska skraddaren, den italienska konditorn och kanske en grannfru. Konditorn kan mycket väl stöpas om till en kvinnlig roll för att på så sätt skapa en bättre jämvikt mellan kvinnliga och manliga röster och karaktärer.

Vittnesmålsframställningen säger bokstavligen inte så mycket om vilka det är vi har att göra med, men Poe lyckas ändå suggerera vår fantasi till att skapa de mest färgstarka bilder just i det här inslaget. All denna färg måste in i min framställning. Det är det enskilt viktigaste med denna scen och överordnat allt annat!

Ett grepp kunde vara att arbeta med brytningar och sociolekter. Ett annat, mera grundligt skulle kunna vara att uppnå karaktärisering genom ordval, meningsbyggnad och temperament. Hur en person reagerar på krislägen är förstås högst individuellt, vilket kan användas för att skapa ett trovärdigt (men skenbart) kaos! Gruppdynamiken får heller inte nonchaleras: framträder en ledare? Vem kommer med idéer och förslag? I *Kustpirater*-scenerna behövdes aldrig en diskussion kring positioner och hierarki, eftersom det mesta bland piraterna var fastlagt från början och befästes genom Carlyles fullständigt

dominerande ställning och där resten av "dynamiken" utgjordes av hans och Harriets mentala kraftmätning. Möjligen kan man se den sista av scenerna som något utmanande, eftersom den skildrar en öppen diskussion på gränsen till myteri, men ett spelat myteri likväl. Teatern i teatern-inslaget låg såsom ett sorglöst upptåg över hela laguppställningen och omöjliggjorde i praktiken att positionerna kunde rubbas.

Här nere vid porten på Rue Morgue ligger fältet öppet för mig att spekulera och fantisera efter eget skön. Det innebär både en möjlighet och en utmaning. Därför måste varje enskild replik hänga ihop med sin förra och föda nästa som stickrepliker gör. Ordväxlingen ska samtidigt ha en riktning som, inte utan viss brådska, tar figurerna fram till beslutet att forcera dörren och undsätta den lidande.

Sådana riktningar, alltså att dialogen styr handlingen framåt, kan vara svåra att få till. I *Kustpirater*, i scenen "Ett skepp!", såg det ut såhär:

C: Ett skepp, ett skepp i sikte!

H:Var?

C: Där! Ett skepp i sikte!

5: Nu är det kört!

C: Jag visste det skulle gå såhär!

(...)

(C:) Där är poliserna, de satans jävla grisarna! De kommer hit, snart är dom här och sen till fängelset det bär!

Hämta alla säckarna, kontanterna och checkarna!

Vi gömmer bytet här på ön så kan vi en dag få vår lön!

5: Våra miljoner (besviket)

C: De har kanoner!

Deras skuta är tålig, vår beredskap är dålig!

H: Ska ni slåss?

C: Nej, förstås!

(”5” innebär piraterna i kör)

Denna, i alla fall musikaliskt, tumultartade scen är tänkt att leda fram till Harriets sista aria/solonummer, ”Här står vi nu, vid vägens slut...”. Situationen är ju enkel i den meningen att den är väntad och publiken förstår redan att vad piraterna väljer av att slåss eller ge upp är ointressant (för hur de än gör förlorar de). Spänningen ligger i hur Harriet ska ställa sig till stundens allvar; om hon ska välja den enkla vägen, eller följa sitt hjärta och hjälpa Curtis och hans gäng. Dessutom var och förblev piratgänget ett kollektiv. Enskilda repliker förekom och en av figurerna namngavs t o m. Men fokus skulle ligga på Curtis och Harriet, vilket var självklart från början.

Om vi återvänder till sällskapet utanför Madame L.s port, är tanken alltså den omvända. Här gäller istället det att återge hur en samling människor, som alldeles nyss sett varandra för första gången, resonerar sig fram till en handlingsplan. Att en röst från huset samtidigt med jämna mellanrum skriker av smärta och skräck skapar helt gratis en mycket stressad och tryckt stämning. Från yrvaket tumult fortsätter skeendet till enighet och beslut – allt trovärdigt återgivet i musik och inte minst i text. När sedan beslut går till handling, kommer musiken behöva byta karaktär fullständigt, och nästan med ens leda fram till den stillbild, som bör rikta vår fulla uppmärksamhet mot de underliga rösterna/ljuden. Här har vi nämligen vår nyckelscen.

Vad vi redan vet är hur sjömannens ”Mon dieu!” kommer låta. D v s helt enkelt ”Mon dieu!” eller om jag väljer det svenska ”Herregud!”. Däremot måste jag, och det är nu det roliga börjar, här ställa mig frågan om det är upp till mig som librettist att lösa knuten, eller om det är en rent musikalisk fråga jag utan vidare kan skjuta över på Niclas. Förmodligen löser vi den tillsammans, men var bör tonvikten läggas? Låter ljuden för lika apljud, så som vi brukar framställa dem, fattar publiken genast vad som är på gång och hela mysteriet är därmed redan löst och föreställningen slut. Detta måste för allt i världen undvikas. Det är ju av

yttersta vikt att Dupin inte bara överraskar de andra figurerna i berättelsen med sina slutsatser, utan också åskådarna.

Detta får mig att fundera i banor kring om ljuden kanske borde vara instrumentala. Vid närmare eftertanke är det kanske den enda hållbara lösningen. Det tråkiga med en instrumental lösning är bara att själva idén med röster i så fall går förlorad. Det är en underlig röst som hörs, och alla som hör den utgår ifrån att det är en mänsklig röst men tolkar den på helt olika sätt. Visst vore det läckert att då låta en sångröst gestalta ett sådant mångfasetterat ljud, hur det nu än kunde låta sig gestaltas?

Därför kan jag kanske testa att låta ljudet (rösten) filtreras genom väggar, klinga knappt förnimbart och inte avslöja mer än att det är en ”röst”, skapad av en levande varelse. Då kan man kanske låta förvanskade nonsensmeningar, i rytm och språkljud snarlika de språk som föreslås, sjungas, fast på ett sätt som gör det omöjligt för åhörarna att uppfatta precis vad som ”sägs”. Jag tror att detta skulle kunna ge önskad effekt. Med detta tillvägagångssätt skulle alltså, om det lyckas rent praktiskt, publiken kunna uppfatta och förstå hur de olika teorierna som vittnena presenterar kunnat uppstå. I bästa fall kan det dessutom fungera avledande, så att några i publiken faktiskt tror att något av vittnena har rätt! Ingenting vore i så fall bättre i syfte att skapa största möjliga överraskning, när sanningen till sist kommer fram.

Det finns i operalitteraturen flera exempel på hur påhittigt placerade, eller genom olika filter förvrängda röster förväntas gestalta ovanliga fenomen. Oftast är det fråga om röster från andevärlden eller kommunikation från andra sidan graven. I Wagners *Parsifal* talar Titurel från graven och likaså Karl V ur sitt mausoleum i Verdis *Don Carlos*.

Men också mer udda exempel förekommer. I Schnittkes *Livet med en idiot*, låter tonsättaren titelrollens enda samtalsverktyg bli ordet ”äsch” (ech). Rent praktiskt har det sceniska problemet med märkliga röster lösts på olika sätt i olika uppsättningar. Ibland står sångaren i kulisserna, ibland någonstans på de

övre raderna i salongen. Ytterligare en modern lösning är att förinspela rösten i lämplig akustik.

Vill man berätta något ovanligt genom ljudfenomen får man alltså vara kreativ och kanske lita på att begränsningar i sig kan vara en tillgång. Vårt öra är inställt på att förstå, att tolka intryck det uppfattar så att det framstår som bekant. Föreligger svårigheter i denna föresats, är vi ofta redo att lägga till och skapa om. Minnet kan också hjälpa till. Allt för att kunna förklara det vi nyss har varseblivit. Är jag och Niclas alltså tillräckligt skickliga och får vår publik att uppleva det de hör på samma sätt som karaktärerna i trappan, har vi rent av lyckats involvera dem djupt i handlingen. Tar de sedan ställning för det ena eller andra vittnet är alla viktiga komponenter i ett litterärt verk, som identifikation och sympatier, plötsligt på plats. Vilken belöning detta vore!

3.8.3. SCEN 3

I den sista scenen av *Kustpirater* hade vi först planer på att presentera en helt ny rollfigur. (Detta frångick vi senare i vår strävan att hålla antalet karaktärer lågt). Denna figur var ingen mindre än Amiralen, Colonel Moreland, vars son, ska det visa sig, hela tiden varit verkets antagonist. I novellen är det han som för befälet på det av kustbevakningens skepp som piraterna upptäcker och kapitulerar inför, vilket leder till handlingens upplösning. Han har inte många repliker, men med de han har lyckas han göra ett styvt, lite avmätt, men översittaraktigt intryck. I mina dåvarande funderingar föreställde jag mig hur hans repliker och gensvar skulle kontrastera mot de övrigas genom en viss korthet och spets i tonen.

I scen 3 på Rue Morgue kan vi tänka oss två polisgestalter, vi kan kalla dem utredaren och assistenten, med sjungna repliker. De bör vara två, därför att den av dem som leder utredningen måste ha ett bollplank att presentera sina teorier för. Att i det här dramatiskt effektiva skedet låta en karaktär på scen ”tänka

högt” ut mot publiken är inte ett misstag jag tänker begå. Då kunde jag lika gärna låta en berättare återge handlingen under pågående pantomim.

Vi föreställer oss alltså dessa två poliser. Vilka ser vi? Inte Sherlock Holmes och John Watson, eftersom den jämförelsen ligger Dupin och hans vän närmre. Kling och Klang? Alldeles för tokroligt och opassande till verkets anspråk på seriositet. Jag känner att jag behöver landa någonstans i mitten, där polisen framställs som kompetent på ett medelmåttigt sätt. Min handledare tipsade mig om kommissarie Lestrade, som förekommer i berättelserna om Sherlock Holmes. Han omtalas som en kompetent, men inte lysande polisman och omdömena om honom i böckerna lär vara motsägelsefulla. Enligt Wikipedia avslöjas det i novellen *Pappkartongen* att Lestrades första initial är G, vilket möjligen är en referens till Poes novell *Det försvunna brevet* (*The Purloined Letter*), där polisprefekten, som bara presenteras som "monsieur G.", lägger fram fakta i fallet för detektiven Dupin. Jag måste helt enkelt sätta mig in i denna karaktär när jag utarbetar polisinspektören hos Poe! Poliserna får gärna vara roliga, dvs, deras sätt att utföra sin uppgift och bearbeta allvaret i situationen får gärna bli "oavsiktligt" komiskt (här kan jag skapa goda förutsättningar för Niclas att låta musiken bära fram den komiska effekten). Bland de sätt att uppnå komedi som står oss till buds här finns exempelvis förment allvar eller god tajming, vilket musikteater erbjuder ypperliga tillfällen att lyckas med.

Man kan tänka sig att utredaren drar så korkade slutsatser av brottsplatsen, med lågmälda protester från assistenten, att effekten blir skrattretande: en usel detektiv som ändå tror sig vara ett geni, måste onekligen framstå som absurt självsäker.

En annan modell är att de uppträder och utför sitt arbete med en så byråkratisk och formell metod att processen i sig blir komisk. Här kan en viss beröringsskräck med vad de faktiskt ser vara behjälplig för att poängen ska gå fram. I båda fallen kan också vittnesförhören bli tacksamma, då fler missvisande slutsatser kan dras inför öppen ridå. Eftersom jag inte har någon

erfarenhet av den här typen av framställning, måste jag testa mig fram och göra flera utkast innan jag finner den rätta tonen.

Här har jag, av tidsbrist, blivit tvungen att stanna upp och slutföra uppsatsen. Mitt arbete med detta libretto är i skrivande stund pågående och kommer att förfärdigas till stora delar med hjälp av de slutsatser jag drar ur dessa diskussioner.

4. Slutdiskussion

Under mitt arbete med denna uppsats har jag framför allt strävat efter att för mig själv medvetandegöra hur och på vilka nivåer mitt författande verkar. Jag har sett och upplevt mig själv som översättare, som dramatiker och poet. Den stora uppgift jag rodde i hamn med *Kustpirater* ger mig mycket värdefull kunskap om min kapacitet.

Andra insikter är de om hur många val som behöver göras, där jag nu satt mig bättre in i vilka metoder som finns till hands och där ändamålsenligheten kring aspekter som handling, intrig, effekt och klarhet (lättförståelighet), och hörbarhet inte minst, alltid måste ifrågasättas och prövas med stor eftertanke.

Sondheim och Gefors delar i de texter jag tidigare hänvisat till med sig av sina tankar kring skapandet av libretti/sångtexter. Deras syfte är att sprida ljus över arbetet och dess metoder. De vill kunna uppnå sina konstnärliga ideal och ser helt enkelt till att sätta fingret på vad som måste till för att resultatet ska bli det önskade. Deras metoder ska göra det enklare för dem att skapa. På samma sätt blir jag under arbetet med mitt libretto vara medveten om dramats behov, dess måsten. Det räcker inte med att publiken identifierar verket som ett drama, den måste framförallt förstå och ta till sig vad upphovsmännen vill säga. Annars blir själva *dramatiken* meningslös. Jag tar därför till mig det de skriver, inspireras eller hjälps, men ser också likheter, ser att samma tanke jag får, samma

konstnärliga väg, tänkts förut och stärks i min övertygelse om att kanske just det valet kan vara det rätta.

Det är framför allt två saker jag tar med mig av det de lärt mig. Två saker jag tror jag bör integrera i min verktygslåda för att kunna bygga starka, övertygande, effektiva, fungerande och spännande libretti. Det är först vad Gefors skriver om sina upptäckter kring dramaturgi och principerna för hur intrigen som beskriver handlingen bör vara disponerad, liksom hans hänvisning till Aristoteles påpekande om att ett drama faktiskt utgörs av handlande människor. På samma sätt vill jag ta detta med mig in i mitt skrivande, något jag kanske är på god väg att göra; i avsnittet där jag diskuterar kring två olika möjliga versioner av *Morden på rue Morgue* väljer jag, och befäster därmed, min strävan efter att förstärka den omedelbara handlingen och största möjliga närhet till personerna i dramat. Här kommer också Karl Dahlhaus *närvarokänsla* in igen, eftersom handlingar bara kan vara oss närvarande om de sker i nuet. Musiken kommer sedan ytterligare att tjäna denna strävan och därför är jag gladare än någonsin att jag valt just denna omedelbara konstform.

Jag finner också en likhet mellan min hållning och Stephen Sondheims. Han fokuserar textens *klarhet*, enkelheten som ger *förståelse*, men också att ”texten hör ihop med musiken”, att det mellan de två måste finnas en kongenialitet! Det är inte bara viktigt att ”... alltid ta med sångarens tunga och tänder i beräkningen.” eller att ”... det sista ordet bör gå att sjunga”. Det hjälper också till att forma musiken. Även om syftet är att framställa en musik som kan vara komplex och ha många parallellt verkande motiv och funktioner, måste det med *klarhet* framgå vad som vill sägas. Dessutom måste publiken förstå vad som sjungs, annars är det meningslöst att spela för en publik. Och det är i det skarpa läget, inför publiken, som allting en librettist och tonsättare skapar är ämnat att fullbordas. Där får upphovsmännen och deras uttolkare (artisterna, musikerna) bara en chans; som Sondheim konstaterar ”när man lyssnar till musik väller texten fram mot lyssnaren och man hör den bara en gång, eller två gånger om det är repris, eller tre gånger om det finns två repriser, med det är allt”. Det är också viktigt att inse att en textrad som kan se löjlig ut på pappret, vilket

Sondheim också erfarit ("Jag skulle nästan skämmas att skriva ned den texten på papper, det skulle se alltför enfaldigt ut. ... visste dock att texten, när den blev musiksatt, skulle bli enormt fullödig"²⁴), i sin rätta *musikaliska dräkt* kan förmedla precis det du vill säga, utan att gömma sig bakom omständligt språk eller fyndigheter.

Deras lärdomar har jag tagit starkt intryck av. De kommer säkert vara mig till hjälp. I mitt recept på slagkraftigt musikdrama ingår därför en självklar, handlingskraftig struktur i kombination med glasklara och med musiken och rösterna sammansmälta repliker och sångtexter.

"Från berättelse till handling" är en förvandling som i både *Kustpirater* och *Morden på rue Morgue* går genom två former av översättande: först från engelska till svenska, sedan vidare från novell (*berättelse*) till drama (*handling*). Jag tänker på detta som att blåsa liv i bokens sidor, återge min läsupplevelse och göra den möjlig för andra att ta del av. Därför måste jag hela tiden hålla i minnet att människorna i mitt drama ska *handla*. Risken är annars att jag blir för upptagen av budskapet, karaktärsmåleriet eller storyn. Detta vore snarare att skriva en ny bok än ett skapa ett levande drama med handlande karaktärer. Som Gefors påpekar, med hänvisning till Aristoteles, bärs dramat upp "... av handlande människor och inte genom en berättande framställning!"²⁵ Alltså är min konstnärliga ambition, i det arbete jag har granskat, att översätta och förvandla just för att kunna återge så troget jag kan, fast i handlandets form.

5. Bibliografi

Fitzgerald, F Scott. *Flappers and Philosophers*. (New York: Doubleday, Page & Company, 1920)

²⁴ Martin et al., *Musikmakarnas handbok*, s. 75

²⁵ Gefors, *Operans dubbla tidsförlopp*, s. 34

Gefors, Hans. ”Operans dubbla tidsförlopp – Musikdramaturgin i bilradiooperan *Sjärens rening genom lek och skoj*” (Doktorsavhandling, Malmö musikhögskola, 2011)

Kristersson, Sven. ”Sångaren på den tomma spelplatsen – en poetik” (Filosofie doktorsavhandling, Högskolan för scen och musik Göteborg, 2010)

Poe, Edgar Allan. *The Murders in the Rue Morgue*,
https://ebooks.adelaide.edu.au/p/poe/edgar_allan/p74mu/ hämtad 2015-06-10 (1841).

Schoenberg, Arnold. *Style and Idea* (Los Angeles: University of California Press, 1984)

Skagstedt, Niclas. ”Kustpirater – Reflektioner kring arbetet med att komponera musik med utgångspunkt i en novell” (Konstnärlig kandidatuppsats, KMH Stockholm, 2015)

Sondheim, Stephen. ”Teatersångtexter” i George Martin et al., *Musikmakarnas handbok (Making Music)*, övers. Björn Linné (Stockholm: Norstedts, 1985)

Szondi, Peter. *Det moderna dramats teori, 1880-1950* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1972)

Länkar, Youtube:

Youtube, Into the Woods - MTI Conversation Piece with Stephen Sondheim and James Lapine, Published on Sep 9, 2013,

https://www.youtube.com/watch?v=NUN_MTChn5M.

Youtube, Stephen Sondheim on “Sweeney Todd” and His Process for Writing a Musical –New Yorker Festival, published on Oct 23, 2014,
<https://www.youtube.com/watch?v=rKZGIwZvexw>.

Länk till föreställningen *Kustpirater*: http://youtu.be/iLU4_VLEvOc, akt 1, och
<http://youtu.be/nNPdtjOuxRA>, akt 2.

6. Bilaga

Niclas Skagstedt, partitursidor ur *Kustpirater* (Musikdrama), libretto Caspar Engdahl, 2015

Att leva är..

Musical notation for the song "Att leva är..". The piece is in the key of B-flat major (two flats) and consists of 10 measures. The first measure is in 4/4 time, and the second measure is in 3/4 time. The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are: "ATT LEVA ÄR ATT STRÄVA MOT EN END Å FRÅSJÄG ÄLSK AR DIG! OCH SED ANLÄMN A DEN EFT ER SIG".

Chords: F^{m11} A^b m^a 3⁷ C^m E^b/B^b E^b/G A^b m^a 3⁷ F/A F^{m11} A^b m^a 3⁷ C^m

ATT LEVA ÄR ATT STRÄVA MOT EN END Å FRÅSJÄG ÄLSK AR DIG! OCH SED ANLÄMN A DEN EFT ER SIG

VINTERGATAN

D^{ma}7/C C⁷ALT.
E^{ma}7 D^bma⁹/C
E^{ma}7/C C¹³(SUS4)

7 C(SUS4)

VI SKA, VI SKA VI SKA TILL VINT-ER GAT - AN MAMM-A OCH JAG! I -

12 A^(add4)/C

DAG! I-DAG! PAPP-A SA I-MORG-ON MEN MAMM-A SA ID-AG, JA MAMM-A SA I-DAG!