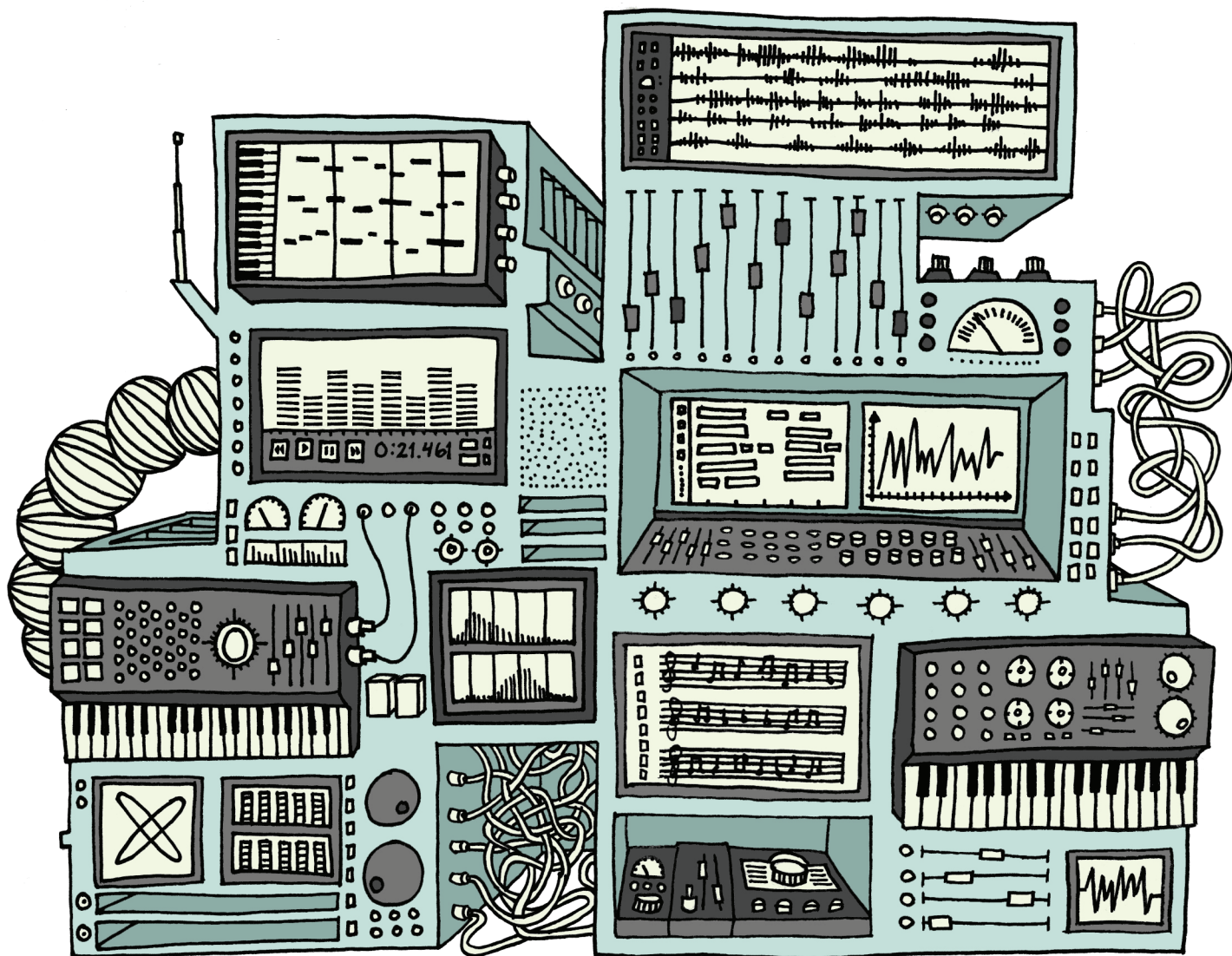


# Orkestergraven: død eller levende?

Singbackens inntog i musikalnorge



**Masteroppgave av Markus Agøy Sand**

Våren 2014  
Institutt for Musikkvitenskap  
Humanistisk fakultet  
Universitetet i Oslo

Forsideillustrasjon av Kristine Agøy Sand © 2014

## Forord

Denne masteroppgaven har de to siste årene vært en stor del av livet mitt, hvor jeg har lært utrolig mye og har mange mennesker jeg ønsker å takke. Først og fremst vil jeg takke Erling E. Gulbrandsen for utrolig god veiledning og hjelp gjennom denne oppgaven. Om det ikke hadde vært for deg ville nok ikke denne oppgaven noen gang blitt ferdig. Takk til Even Kruse Skatrud for diskusjon rundt masteroppgavetemaet og hjelp i oppstartsperioden. Takk til Bjørn Heiseldal og Petter Kragstad for gode og behjelpelige intervjuer. Uten dere ville denne masteroppgaven vært mye mindre interessant. Takk til Maria Agøy Sand og Jo Hegle Sjøflot for strukturert og god tilbakemelding og korrekturlesning, og Katarina Lund for god bransjekunnskap, støtte og inspirasjon. Takk til Kristine Agøy Sand for flott forsideillustrasjon, og Ellen og Åsmund som alltid gir alt for å hjelpe og støtte meg. Takk til alle venner og bekjente som har interessert seg for oppgaven min, og spesielt stor takk til dere som har åpnet for diskusjon og gode tanker rundt temaet i oppgaven min. Uten alle dere ville ikke denne masteroppgaven eksistert, så jeg takker dere dypt og håper oppgaven faller i smak.

Oslo, 25. April 2014

Markus A. Sand



# INNHALDSFORTEGNELSE

<b>FORORD .....</b>	<b>III</b>
<b>INNHALDSFORTEGNELSE .....</b>	<b>V</b>
<b>1 – INNLEDNING OG METODE .....</b>	<b>1</b>
INNLEDNING OG PROBLEMSTILLING .....	1
METODE.....	3
Forskning på Singback.....	3
Musikklivs-, sjanger- og populærmusikkforskning.....	4
Fenomenologi .....	5
Deltakende observasjon .....	6
Intervju.....	6
Aksjonsforskning .....	7
Hermeneutikk.....	8
Sentrale teoretikere .....	8
<b>2 - HVA ER SINGBACK? .....</b>	<b>9</b>
DEFINISJONER .....	10
HVA ER EGENTLIG SINGBACK?.....	11
I. Ordets betydning.....	11
II. Singback for artister kontra singback i musikaler.....	12
III. Innvirkning.....	15
LIVENESS OG MEDIALISERING .....	24
OPPSUMMERING KAPITTEL 2 .....	30
<b>3 - HVORFOR BRUKE SINGBACK? .....</b>	<b>33</b>
ØKONOMIEN VEDRØRENDE SINGBACK .....	35
STØTTEORDNINGER.....	39
ØKONOMISKE UTFORDRINGER .....	48
HVORFOR BRUKE LEVENDE MUSIKK.....	51
OPPSUMMERING KAPITTEL 3 .....	54
<b>4 - FREMFØRING OG OPPLEVELSE.....</b>	<b>58</b>
HVA GJØR EN MUSIKAL GOD?.....	58

LIVEFØLELSEN .....	63
EN SAMMENLIGNING AV TO MUSIKALER .....	68
PUBLIKUMMERES PÅVIRKNING AV HVERANDRE .....	74
OPPSUMMERING KAPITTEL 4 .....	79
<b>5 – AVSLUTTENDE DISKUSJON OG KONKLUSJON .....</b>	<b>84</b>
DISKUSJON .....	84
KONKLUSJON .....	92
<b>LITTERATURLISTE .....</b>	<b>93</b>
<b>APPENDIKS .....</b>	<b>97</b>

# 1 – INNLEDNING OG METODE

## *Innledning og problemstilling*

I løpet av de siste årene har *singback* gjort sitt store inntog i den norske musikal- og teaterbransjen, og funnet veien til de store kommersielle oppsetningene. Der *singback* før som regel ble brukt i mindre oppsetninger, skoleforestillinger og turné-musikaler er den nå blitt introdusert på noen av Norges største musikalscener. Bruken av *singback* i store produksjoner er noe som har ført til reaksjoner fra flere hold. Et eksempel på dette er artikkelen musikernes fellesorganisasjon la ut angående bruken av *singback* i *A Chorus Line* (musikerorg.no). Diskusjonen angående *singback* handler om hvorvidt det er riktig å bruke dette, og hvorfor det i det hele tatt blir brukt.

Man kan stille seg spørsmålet om hva *singback* betyr. Dette skal jeg diskutere i kapittel to, men jeg kan si så mye som at hva dette ordet egentlig innebærer er et omdiskutert tema. Hva dette ordet konkret betyr er vanskelig å si da det finnes mange forskjellige synspunkt på hva definisjonen skal være og hva konseptet *singback* egentlig innebærer, men i all hovedsak handler det om at musikken som kommer ut av høyttalerne er tidligere innspilt musikk.

I denne oppgaven har jeg valgt å ikke utelukkende snakke om hva *singback* er og betyr. Et viktig spørsmål i denne diskusjonen er også hvilke konsekvenser *singback* kan ha for musikal- og teaternorge. Ikke bare for publikum, men også de på scenen, samt alle som jobber med en *singback*forestilling og de som kanskje ikke får jobb grunnet bruken av *singback*. Det er flere ting som blir påvirket av valget om å bruke *singback*, og jeg har satt meg som mål i denne masteroppgaven å finne ut av hva som er forskjellene på *singback* og levende musikk både i positiv og negativ forstand. Jeg vil også se på hvorvidt produsentene og de musikalsk ansvarlige har noe særlig valg når det kommer til beslutningen om å bruke *singback* eller ikke. Det private teatermarkedet i Norge er hardt og de private aktørene møter på mange utfordringer, særlig når det kommer til økonomi.

Når det kommer til problemstilling er det vanskelig å ende opp med ett enkelt spørsmål da diskusjonen angående singback er omfattende, og det er mye det er mulig å diskutere. Jeg har likevel kommet frem til et spørsmål jeg vil prøve å besvare i løpet av denne oppgaven:

*Hva er singback, og hvilke grunner kan det finnes for eller imot å bruke singback i musikaloppsetninger i Norge?*

Innenfor dette spørsmålet er det flere underliggende spørsmål jeg også må svare på i løpet av oppgaven. Hvordan kan man definere singback, og kan man lage en generell definisjon? Hva slags innvirkning har singbacken på publikum i salen og aktørene på scenen? Er det en grunn til at singback blir valgt til fordel for levende musikere, og hva er konsekvensene av dette valget? Dette er et utvalg av spørsmål jeg vil diskutere videre i denne oppgaven.

Når jeg diskuterer teamet singback i musikalforestillinger er det de private teatrene og de store scenene det er snakk om. Skoleforestillinger og turné-musikaler har et annet økonomisk utgangspunkt og logistiske utfordringer og det vil da være mer logisk og praktisk for disse å bruke singback. Selv om dette ikke nødvendigvis er optimalt er ikke dette noe jeg kommer til å gå noe særlig inn på i oppgaven, da det som sagt er de store scenene og de store produksjonene jeg vil legge vekt på.

Ett av de største problemene jeg har støtt på under arbeidet med masteroppgaven er det å få tak i relevant informasjon. Det å komme i kontakt med og få intervjuet menneskene som tar valgene og produserer singback har vært en mye større utfordring enn jeg antok da jeg begynte på oppgaven. Jeg sendte mail til flere teatersjefer, produsenter og musikalske ansvarlige, men det virker som om temaet singback er et meget ømfintlig tema for mange. Jeg antar at dette ikke handler om at man ikke har kjennskap til singback eller ikke kan uttale seg om det, men heller det at bruken av singback er sett ned på av mange i musikalbransjen. Det virker på meg som at dette temaet er tabubelagt i bransjen noe det kanskje ikke bør være, i hvert fall ikke på den måten jeg har fått inntrykk av at det er. Til de fleste jeg har sendt mail til har jeg enten ikke fått noe svar eller kun et veldig kort nei. Jeg har prøvd å forklare at målet mitt ikke er å skulle henge ut noen eller sette noen i et dårlig lys, kun diskutere



og sette singback og levende musikk opp mot hverandre. Men selv ikke da har jeg fått noe positiv respons. Det overrasker meg at dette temaet ser ut til å være så vanskelig å løfte frem i lyset. Jeg prøvde i første omgang å ta kontakt med de menneskene som jeg vet har brukt og produsert singback de siste årene, uten hell. Istedenfor å unngå å prate om dette, er det ikke bedre å vise at man kan stå inne for det valget man har tatt? Det kan også være en mulighet at de som fatter valget om å bruke singback egentlig foretrekker å bruke live musikk, men grunnet økonomiske eller estetiske krav er nødt til å bruke det. Grunner til hvorfor man kan bli ”tvunget” til å bruke singback vil jeg diskutere senere, men jeg stiller meg spørsmålet om det er et smart trekk å unngå å snakke om det. Å nekte å prate om bruken av singback kan indikere at de som har tatt valget om dette har gjort noe galt. Men trenger singback egentlig å være galt? Dette skal jeg som sagt ta opp senere i oppgaven, og selv om det har vært vanskelig å finne bransjefolk som er villige til å snakke om dette temaet har jeg vært så heldig å få to gode intervjuer med mennesker som vet hva de prater om.

## *Metode*

### Forskning på Singback

Så langt jeg vet er ikke singback brukt i store kommersielle musikaloppsetninger noe annet sted enn i Norge. Det kan være en av grunnene til at det finnes lite forskning på dette. Et søk på “singback” på søkemotoren *Google* viser en førsteside dominert av sider som selger digitale karaoke- og singbacketterligninger. Den eneste definisjonen av ordet jeg finner er svensk og sier at singback er *live* vokal med utelukkende innspilt musikk. Om jeg søker på “singback definition” er det tre linker til definisjonen av ordet “instrumental”, og deretter definisjon av ordet *singback* som ser ut til å være en slags skotype for kvinner... Den norske versjonene av dette søket ”singback definisjon” gir så å si det samme innholdet som det engelske søket. Ved et søk på singback i Bibsys og tilsvarende databaser finner man heller ikke relevant litteratur, kun digitalt tilgjengelige lydspor. Det er altså vanskelig å finne frem til relevant litteratur vedrørende singback noe som kan tyde på at det ikke er gjort noen studier av betydning på dette feltet. I tillegg er temaet sammensatt og berører alt fra

estetiske, økonomiske, politiske og teknologiske spørsmål: Hvorfor man bruker singback (økonomisk), hva konsekvensen av singback kan være (estetisk) og hvordan man produserer den (teknologisk) er alle diskusjoner som ikke kan bli dekket av én enkelt metodisk tilnærming. Derfor vil jeg benytte flere ulike metoder i arbeidet med denne masteravhandlingen.

### Musikklivs-, sjanger- og populærmusikkforskning

En av disse metodene er musikklivsforskning. Musikklivsforskningen ligger under feltet kulturanalyse som blant annet tar for seg kvalitative antropologiske studier. For denne oppgavens del innebærer dette at jeg vil jeg se på singback med et utenfraperspektiv for å drøfte dens rammer. Å se på økonomiske og samfunnsmessige betingelser og strukturer i musikalbransjen er en viktig del av denne metoden. Her kan man også trekke inn sjanger- og populærmusikkforskningen. Sjangerforskningen er interessant fordi man kan se på musikkteater som en blanding av flere fremføringsformer. På en side ligger musikal nært opera og teater fordi den har skuespillere som opptrer på en scene. På den andre siden ligger den estetisk sett nærmere populærmusikken selv om den også har tydelig kunstmusikalske innslag.

Richard Middleton skriver i forordet til boka ”*The cultural study of music: A critical introduction*” at det fremdeles diskuteres om musikkvitenskapen burde fokusere utelukkende på klassisk musikk eller om den også burde forholde seg til populærmusikken.

Does anyone still believe that musicology is the study of the scores of the great masters and nothing more? Aren't we all, to a greater or lesser extent, culturalists now? (Clayton, Herbert, Middleton 2003:3)

I dag er det imidlertid nærmest en selvfølge at man i musikkvitenskapelig sammenheng ikke bare forsker på den såkalte klassiske musikken, men også populærmusikk, og at man ikke bare betrakter musikken i seg selv som sitt forskningsobjekt, men også de kulturelle strukturer den inngår i. Musikaler har på den ene siden røtter i klassisk teater- og scenekunst, hvor den spilles innenfor de klassiske

rammene, og på den andre siden er de i stor grad inspirert av populærmusikk, og da særlig *jukebox-musikalene* som jeg vil komme inn på senere i oppgaven. I løpet av oppgaven vil jeg forsøke å finne ut hva som særpreger musikaler til forskjell fra opera og teater, og analysere dette i lys av musikalteaterets kulturelle og økonomiske kontekst, med tanke på å drøfte følgene ved bruken av singback.

### Fenomenologi

En annen forskningsmetode jeg vil bruke i denne oppgaven er opplevelsesforskning, også kjent som fenomenologi.

Ifølge Merleau-Ponty (1962) dreier [fenomenologi] seg om å beskrive det gitte så presist og fullstendig som mulig – å beskrive, snarere enn å forklare og analysere (Kvale og Brinkmann 2009:46)

Denne metoden tar altså utgangspunkt i ens umiddelbare erfaring av et gitt fenomen og beskrivelsen av det, fremfor å komme med teorier og forklaringsmodeller. I mitt tilfelle vil dette for eksempel være å dra på musikal for så å fortelle og drøfte den umiddelbare opplevelsen jeg fikk. Jeg vil oppsøke to ulike musikaloppsetninger, en med singback og en uten, for å undersøke hvordan singback kan påvirke en publikummers opplevelse. Dermed vil denne drøftingen få et subjektivt utgangspunkt, nemlig min egen erfaring. Man kan stille seg spørsmålet om dette er et passende utgangspunkt i en akademisk sammenheng. Blir det for relativt og avhengig av min smak? Med det fenomenologiske utgangspunktet blir ikke poenget om jeg bedømmer den ene forestillingen som bedre enn den andre, men å løfte frem og synliggjøre de erfaringene som får meg til å foreta slike bedømmelser. Mine meninger vil altså ikke bli brukt som fakta, men som en måte å skape diskusjon på hvor jeg får frem perspektiver og kan sette argumenter opp imot hverandre.

Det kan være verdt å nevne at en ting som i stor grad vil være med å prege min opplevelse, nemlig min musikkvitenskapelige utdanning. Som musikkviter er jeg trent opp i blant annet lytting, analyse og ulike former for musikkforskning. Dette kan til en viss grad jobbe mot meg i analysen av musikalene, da det alltid er en risiko for at

en analytiker erfarer det han skal analysere i tråd med analyseverktøy han allerede har erfaring med. Om dette skriver Richard Middleton i boka ”*Studying Popular Music*” at det kan være vanskelig for musikkvitenskapelige hjerner å unngå å trekke ut de mest grunnleggende komponenter i musikken, og han gir et eksempel på at det er ”veldig vanskelig for meg å ikke ”se” harmoniske progresjoner i notert form mens jeg lytter, og disse vil da komme (kanskje uforsvarlig) i forgrunnen” (Middleton 1990:105, min oversettelse). Dette må man, i følge Middleton, være oppmerksom på.

It needs a considerable act of sociological sympathy to grasp that other listeners may actually hear different things, or hear them in different relationships. (ibid.)

På den ene siden vil jeg altså til en viss grad bli hindret i å se og høre hva ikke-musikere gjør. Dermed vil jeg ikke kunne erfare det samme i forestillingen som disse. På den andre siden vil jeg kanskje ha et bedre utgangspunkt for å drøfte og stille spørsmål som er relevante for problematikken rundt bruken av singback.

### Deltakende observasjon

I følge Store Norske Leksikon er deltagende observasjon en ”samfunnsvitenskapelig forskningsmetode som innebærer at forskeren deltar i de sosiale prosessene han eller hun studerer.” (SNL - Observasjon). Jeg vil delta ved å være til stede ved en musikaloppsetning og observere prøveforestillinger tett på, og undersøke hvordan aktørene forholder seg til bruken av singback. Jeg vil også snakke med aktører medvirkende i oppsetningen for å lære mer om bransjen og hvordan ting fungerer. Det å lytte til erfaringer fra de som blir direkte påvirket av bruken av singback, vil kunne være med på å skape et bilde av noen av forandringene singback skaper.

### Intervju

En annen måte jeg har kontaktet bransjefolk på er gjennom intervjuer jeg har gjort. Som nevnt er singback et bredt og sammensatt tema. For å få et bedre grunnlag til å drøfte og bedømme de forskjellige årsakene til den økte bruken av singback, har jeg

valgt å intervjuje to erfarne fagpersoner. Disse intervjuene kan leses i appendikset til denne oppgaven.

Kvale og Brinkmann skriver i "Det Kvalitative Forskningsintervju" at ved en transkripsjon av et intervju, blir den muntlige betydning abstrahert og fiksert i skriftlig form (Kvale og Brinkmann 2009:186). Det skrives videre at "Å transkribere betyr å transformere skriften fra en form til en annen." (ibid. 187). Selv ved å gjøre små endringer på ordene vil dette kunne redusere nøyaktigheten og kanskje også påliteligheten av intervjuet. En muntlig samtale kan aldri gjengis i sitt fulle ved bruk av skrift siden kroppsspråk og tonefall kan endre betydningen av et ord. I skriftspråk vil "ja" alltid bety ja, men i en samtale mellom to personer vil "ja" kunne bety "absolutt!" like mye som det kan bety "ja, men er det egentlig sann?". I den første transkripsjon jeg gjorde skrev jeg av lydopptaket ordrett med halve setninger, pauser og nøling. I den endelige versjonen som er lagt ved denne oppgaven har jeg skrevet om og revidert noe av dette for å gjøre intervjuene mer leservennlige og oversiktlige. Under arbeidet med transkriberingen har jeg vært forsiktig med å ikke gjøre om på betydninger eller redigere bort ting som ble sagt i intervjuet.

Intervjuene jeg utførte var med Bjørn Heiseldal som er produsent og administrerende direktør hos Thalia Teater (thalia.no), og Petter Kragstad som er en mye brukt arrangør og musikalsk leder i musikaler og teatre i Norge. Jeg har prøvd å skille mellom deres personlige meninger og deres fagkunnskaper. Det som siteres av personlige meninger er først og fremst brukt for å få frem relevante diskusjoner i oppgaven. Noen av sitatene bruker jeg også i sammenheng med konklusjoner jeg trekker selv og for å understreke viktige poenger.

### Aksjonsforskning

Til slutt vil jeg nevne aksjonsforskning, som er en type forskning hvor "resultatene brukes til å starte praktiske tiltak under medvirkning av forskeren selv" (SNL - Aksjonsforskning). Dermed har den til felles med fenomenologien at målet ikke er objektivitet i streng forstand. På den andre siden skiller den seg fra fenomenologien ved at poenget ikke er å beskrive, men å skape praktisk forandring. Når jeg går inn i

musikalmiljøet og snakker med bransjefolk og artister, er det altså ikke bare for å diskutere og belyse problemstillingen, men også for å prøve å skape en mer nyansert debatt om bruken av singback. Slik jeg også håper at funnene jeg gjør i denne oppgaven vil bidra til.

### Hermeneutikk

Ordet ”hermeneutik” stammer fra det græske *hermeneutike*, en konstruktion med baggrund i *hermeneia*, ”sproglig artikulation” eller ”udtryk”. [...] Senere oversatte man den [...] til *hermeneutik* i den moderne betydning, ”fortolkningskunst” [...]. (Gulddal og Møller 1999:11)

Metodene nevnt over har sammen resultert i en stor del av empirien jeg bygger denne oppgaven på. Det ligger i alle mine metodiske tilnærminger at funnene mine er åpne for ulike fortolkninger. Slik sett er oppgavens grunnleggende fremgangsmåte hermeneutisk.

### Sentrale teoretikere

Noen bøker har vært særlig sentrale i arbeidet med oppgaven: *Liveness: Performance in a mediatized culture* av Philip Auslander, og *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* av Erika Fischer-Lichte. Disse to bøkene har bidratt og inspirert til diskusjoner rundt temaene om digitalisering og medialisering av det kommersielle markedet og hvordan scene og publikum kan fungere sammen.

## 2 - HVA ER SINGBACK?

I en oppgave som dette er det viktig å være tydelig i hva man skriver, så betydningen av uttrykkene man bruker kan forstås av alle lesere. Det er imidlertid vanskelig å definere terminologi som blir brukt i det relativt lille musikalmiljøet i Norge, og spesielt siden det ikke finnes noen klare definisjoner på visse begreper. I følge det Store Norske Leksikon defineres singback på følgende måte:

Singback kalles det når artisten synger til ferdig innspilt akkompagnement.

(SNL - playback)

Jeg mener at dette kun stemmer til en viss grad. I en forestilling hvor et helt orkester er spilt inn med unntak av en saksofon og perkusjon på utvalgte sanger i stykket, vi man per Store Norske Leksikons definisjon kunne si at dette er live, med *backingtracks*. For de fleste vil dette være et tynt grunnlag for å kunne kalle musikken for live. Forskjellige mennesker i samme bransje kan ha ulike måter å tolke forskjellige begreper på. Jeg vil derfor definere en del begreper som er relevante i musikalbransjen, og hva jeg vil legge i disse begrepene videre i oppgaven. Jeg vil gjøre det helt klart at disse definisjonene gjelder et musikalsk og teatralisk utgangspunkt, og ikke de begrepene som er definert til noe helt annet innen utøvende musikk- og artistshow. Når jeg snakker om *playback*, og det viktigste og mest relevante uttrykket i denne oppgaven, singback, snakker jeg om det musikal-musikalske ved begrepet, altså musikken som kommer ut av høyttalerne under en forestilling. Siden dette er et vanskelig ord å definere er jeg blitt nødt til å lage to forskjellige versjoner av det. Den andre definisjonen, som jeg tror er den mest vanlige oppfatningen av ordet, har jeg definert som *Full Singback*. Jeg kommer til å skrive desidert mest om Singback, men jeg tror det er viktig å klargjøre forskjellen mellom disse to.

## *Definisjoner*

### Live:

Der det kun finnes levende musikere på eller bak scenen som spiller sangene i en oppsetning, mens aktørene formidler tekst og dans til publikum.

### Backingtracks:

Ett eller flere musikkspor som spilles gjennom en datamaskin i tillegg til det levende musikere spiller i en forestilling, for å fylle ut og gjøre arrangementet mer komplett.

### Singback:

Der antall uunnværlige instrumenter fremført gjennom maskinvare overgår antall uunnværlige instrumenter som blir spilt live.

(Det kan diskuteres hvor grensene går, men dette vil jeg komme tilbake til senere i oppgaven.)

### Full Singback:

Alt av musikk spilles gjennom maskinvare eller en mikser. Sangen fremføres live. Full Singback er det som brukes i for eksempel *Melodi Grand Prix*.

### Playback:

Et musikkspor som utelukker all live musikk. Sangere (og et eventuelt band) mimer (tar i bruk *Lip Sync*) til lyden som spilles gjennom programvare på en datamaskin eller mikser.



### Liveness:

Fremførelse i det øyeblikket det skjer eller blir utført. Ikke på bånd eller ved feroptak. Noe som skjer live der og da.

### MIDI:

Syntetisk eller samplet lyd som brukes til å notere presise noter via *software*. MIDI brukes hyppig ved arrangering og pre-produksjoner. Brukes også til innspilling av musikk og singbackspor.

### Clicktrack:

En metronom som tilpasses forskjellige tempo, så aktører har en jevn puls å forholde seg til under sang eller musikk.

## ***Hva er egentlig Singback?***

### I. Ordets betydning

I denne oppgaven diskuterer jeg problematikken rundt begrepet singback, men hva innebærer egentlig dette ordet? Når jeg nevner ordet singback til mennesker som lurer på hva jeg skriver masteroppgave om, får jeg som oftest ett av tre spørsmål. I lengre samtaler enn i en kort oppsummering av temaet får jeg ofte to eller alle tre spørsmålene, som regel i rekkefølgen de står i under. Siden jeg selv er musiker og har bygd meg en vennekrets som i høy grad består av musikere eller musikkinteresserte er nok det første og vanligste spørsmålet: “Synger de ikke på ekte i musikalene?”. Og svaret er jo, det gjør de. Forvirringen rundt dette er nok grunnet at singback er del av en terminologi som er standard innenfor Norsk showbusiness, men som for “mannen i gata” forveksles i stor grad med playback. Folk flest tror rett og slett singback betyr at alt, eller kun vokalen, er spilt inn, og det kreves overraskende mye forklaring til før folk flest forstår at det er musikken som er spilt inn mens sangen fremføres live. Det er kanskje noe som ligger i ordet. Hvis vi ser på ordet “Singback” uten å vite hva det

betyr, er det ganske lett å mistolke. Hvis jeg hadde sett dette ordet uten å vite hva det var (men med en forståelse av ordet playback), ville jeg nok trodd at det var sangen som var spilt inn, og ikke musikken. Det står jo tross alt sing og back, som kan misforståes med sing-backup, eller singing backingtrack. I playback derimot kan man tenke at det kun er musikken (play) som er spilt inn. Men sånn er det altså ikke. Singback omhandler musikk som er spilt inn der vokalen er live, og selv om jeg ikke har studert etymologi vil jeg tro at ordet kan forstås som en sammenslåing av Singing og Backing, som i at vokalen har “backingtracks” å støtte seg på.

## II. Singback for artister kontra singback i musikaler

Dette fører meg videre til et annet vanlig spørsmål jeg får når jeg nevner singback. Nemlig “Er det sånn som i Grand Prix?”. Og det stemmer jo for så vidt. Men artist- og showfremførelser er noe helt annet enn teater- og musikalforestillinger hvis man ser det i sammenheng med dette mye omdiskuterte begrepet. I førstnevntes verden betyr singback simpelthen at alt er spilt inn på forhånd med unntak av vokalen. Når det gjelder artistforestillinger går betydningen av playback ofte i ett sammen med et annet ord, Lip Sync, som betyr at artisten mimer teksten som er spilt inn på forhånd, bare at i dette uttrykket omhandler det kun vokalen og ikke alle på scenen slik som jeg har definert playback. Et godt eksempel på playback og lip sync er:

Jennifer Hudson’s flawless performance of the national anthem at Sunday's Super Bowl in Tampa, Fla. [...] Hudson lip-synced the anthem to a previously recorded track [...] (Fisher & Marikar 2009)

Her er det fullt og helt playback som gjelder. Og innenfor ordet playback definerer jeg også lip sync som en del av dette begrepet. Hvis en artist skal gjøre et show, som i dette eksempelet å synge en nasjonalsang på en verdensdekkende tv-sending, er det ingen hensikt i å ha selve artisten der hvis en kun skal spille av en sang via anlegget på stadionet. Trikket er å lure publikum til å tro at det hele foregår enten via singback, eller med et band. Singback kan også bli kalt for “live sang”, noe som høres bedre ut fra arrangøren sin side. Det er her lip syncen kommer til sin rett. Ingen i hele verden vil tro på at dette ikke er et forhåndsinnspilt spor med mindre artisten som står ute på

banen i det minste later som hun eller han synger på ekte. Om det har noe å si for publikums innvirkning vet jeg ikke, men playback og lip sync er blitt mer og mer vanlig de siste tiårene. Allerede i 1984 tok det verdenskjente bandet *Queen* med Freddy Mercury i spissen, i bruk lip sync under en festival i San Remo (QueenItalia). Det er selvfølgelig risikabelt å gjøre dette da alt man gjør på scenen og med munnen må samsvare med hva som kommer ut av høyttalerne, men som oftest går dette fint, og kun de mest observante legger merke til en eventuell playback om det kun går på det vokale. Bandet er noe enklere å avsløre, spesielt ved å følge nøye med på trommeslageren. I artikkelen om Jennifer Hudson uttalte også Ricky Minor (produsent av flere *Super Bowls*, og musikalsk ansvarlig for *American Idol*) seg på følgende måte:

There's too many variables to go live. I would never recommend any artist go live because the slightest glitch would devastate the performance.

(Fisher & Marikar 2009)

Her fraråder han altså alle artister fra å synge live på konserter. Han mener at med mindre sangen er perfekt vil det ødelegge fremførelsen. Men hvordan er dette når det kommer til musikal? I musikalen er det formidlingen av en historie og det "ekte" publikum vil ha. Jeg vil anta at de fleste som drar på musikal ikke er der for å se en spesiell artist, men for å oppleve en historie spilt av ekte mennesker med situasjoner og karakterer vi, i større eller mindre grad, kan gjenkjenne oss i. Her blir singback til noe helt annet enn i artist-verdenen. Slik jeg har definert singback tidligere må over halvparten av kominstrumentene spilles fra et tidligere opptak for at det skal kunne kalles singback. I ordets rette forstand har singback et hovedelement av innspilt musikk, mens backingtracks har et hovedelement av live musikk. Det hele handler om hvor grensen går mellom de forskjellige begrepene. Etter min beste evne klarer jeg ikke å komme frem til noe mer logisk enn dette: Playback stopper å være playback når du tar i bruk live vokal. Da går det over i singback som stopper å være singback når over halvparten av de uunnværlige instrumentene spilles live. Her må det altså være minst 50% uunnværlige akkordinstrument og perkusjon eller trommer med tydelig puls. Etter dette blir de innspilte instrumentene sett på som backingtracks, og deretter har du live, hvor det ikke er noen elementer av innspilte spor. Selvfølgelig vil man alltid kunne diskutere om noe er *ekte live* eller ikke. I dagens fremførelser med

PA-anlegg og mikser vil musikken alltid gå gjennom en type datamaskin/mikser og via avansert software før den slippes ut gjennom høyttalerne. Men i hvilken grad noe kan kalles live eller ikke live er innenfor temaet medialisering og liveness som jeg kommer tilbake til senere i oppgaven. Poenget jeg prøver å få frem er simpelthen at singback er et veldig bredt begrep og er nødt til å defineres annerledes i musikal- og teaterverdenen enn i artistverdenen. Sammenligningen med Melodi Grand Prix kan absolutt brukes for å trekke referanser til singback i musikal og teater, men kun som en metode for å forklare begrepet. Singback i musikal og teater er mer komplekst enn at begrepene live, singback, og playback alene er dekkende. Her er det flere nyanser man må ta hensyn til. En problematikk man lett kan støte på når man diskuterer hva som er korrekt bruk av ordet singback er for eksempel i et scenario som dette: La oss si at vi har en musikal med totalt 11 instrumenter. Bass, trommer, gitar, piano, samt tre blåsere og fire strykere. Både strykerne og blåserne er spilt inn på forhånd, mens de resterende instrumentene, kompinstrumentene, spilles live. For å oppsummere er over halvparten av disse instrumentene på tape, men de instrumentene som har “mest å si” for sangen blir faktisk spilt live. Er dette da fremdeles singback? Jeg vil si nei. Når man diskuterer om musikk har backingtracks eller er singback må man også ta hensyn til betydningen, tyngden og rangen av instrumentene. La oss bruke samme scenario som ovenfor, og si at det under en forestilling skjedde noe galt, og maskinvaren som spilte av backingtracks/singbacksporet nektet å fortsette. Om det var bass, trommer, gitar og piano som satt i orkestergraven ville denne åpenbare krisen vært mye mindre enn om det hadde vært tre blåsere og fire strykere som satt der. Med kompgruppa intakt ville både grunntonefølelsen, pulsen og tonearten fremdeles drive sangene fremover og virke tydelig både for publikum, og aller viktigst, for skuespillerne og aktørene på scenen. Hvis det var blåserne og strykerne som satt igjen ville aktørene med stor sannsynlighet mistet mye av de viktige musikalske stimuli som kreves for å fullføre en sang, for ikke å snakke om en hel musikal. Dette scenarioet kan overføres til mange forskjellige instrumentasjoner. Det skjer så godt som aldri at det blir lansert musikaler uten noen form for akkordinstrument og/eller et høyt pulsgivende rytmeinstrument som standard i bandet. Derfor er det også ekstremt viktig at det er et overtall av disse instrumentene som spilles live. Med andre ord kan betydningen av instrumentene ha mye å si for om man skal se på en fremførelse som en med singback eller en med backingtracks. Og selv om dette scenarioet som regel uteblir fra forestillinger, er det viktig å ta hensyn til

hvilke instrumenter som ligger på tape og hvilke som blir spilt live når man skal definere et såpass vanskelig uttrykk som singback.

### III. Innvirkning

Det siste, og mest uskyldige og uvitende, men også mest irriterende av de tre vanligste responsene jeg får når jeg presenterer masteroppgaven min for mer eller mindre interesserte, er “Er det så farlig da?”. Og ja, det er ganske farlig. Men farlig er kanskje ikke riktig ord å bruke. Det er utvilsomt *viktig* at alle som står i fare for å ville dra på musikal i løpet av livet er klar over hvor mange faktorer singbackens inntog har innvirkning i. Det finnes mange positive sider ved det, men også mange negative (som i mine øyne er viktigere) sider ved bruken av singback i musikal- og teaternorge.

Den første store innvirkningen jeg vil ta opp er den om arbeidsplasser for musikere. Ved å bruke singback trengs det en produsent, samt innleide musikere og software. Og der stanser det for musikernes del. Isteden for en fast jobb i en satt periode, er det kun et fåtall av musikalmusikere som får tilbudt innspillingsjobber til singback. Produsenter har en tendens til å kun kontakte musikere han/hun har jobbet med før som en vet hvordan er å jobbe sammen med. Dette er ikke rart i seg selv, men det resulterer i at musikalmarkedet blir enda mer ekskluderende med tanke på nye flinke musikere som vil spille i musikal, og muligheten til å få en kontrakt på lengre enn maks en uke for musikere som allerede har mye erfaring innen musikal. I tillegg brukes det ofte MIDI i singback- og backingtrackspor, både for å gjøre jobben enklere for produsenten og for å spare penger i produksjonen. Dette utelukker enda flere musikere fra lønnet musikalarbeid, spesielt for melodi- og bakgrunnsinstrumenter. Man kan kanskje tenke at en kort jobb i studio åpner opp for andre jobbmuligheter og er bedre enn en lengre jobb der man må være tilgjengelig hver kveld i en lengre periode, men Norge har ikke et stort musikkmarked i forhold til antall musikere, og med mindre man er en av Norges beste musikalmusikere eller fast ansatt ved et offentlig teater, finnes det ikke jobber nok til at man kan overleve kun på studiojobber i musikalsammenheng. Spesielt ikke når det settes opp såpass få store produksjoner som det gjør. Med andre ord er det både nye flinke instrumentalister og musikere som har spesialisert seg innen musikalmusikk som mister jobber grunnet denne økningen

av singbackmusikaler. Noen vil få studiojobber i ny og ne, men totalt sett går arbeidsledigheten blant musikere opp ved hvert valg om å bruke singback i en musikal. For å illustrere hvor mye musikere kan tape og teatre kan tjene på singback har jeg i mine to intervjuer spurt om lønn og arbeidsmengde for musikere i de forskjellige versjonene. I studio får musikere en fast lønn basert på arbeidet de gjør, og hvor lang tid det tar å spille inn. I følge musiker og orkesterleder Petter Kragstad er det vanlig å betale musikere i studio dobbel hyre da de ikke får vært med på musikalen og dermed taper penger på dette. Om du skal ha ca. en time med sammenhengende musikk vil det variere mellom musikerne hvor mye de spiller på, men det koster rundt 20.000 å betale en musiker for et da ferdig resultat i studio (Kragstad 2014:15). I motsetning til studiolønnen får en musiker i en større oppsetning i Oslo mellom 2200 og 3500 per forestilling (Heiseldal 2013:5). Dette kan være et levebrød for en musiker under prøveperioder og forestillinger, som gjerne er på 2-5 måneder avhengig av produksjonen. Om en musiker spiller i en musikal for 2200 per forestilling i kun 30 forestillinger vil man tjene 66000. Per time vil det selvfølgelig være dårligere betalt enn å spille i studio, men å ha en fast jobb i 2-5 måneder vil for de aller fleste være en meget stor fordel når man sammenligner det med en engangsjobb i studio.

En annen stor innvirkning singback kan ha på en forestilling er publikums makt over scenen. Når noe er live, og alt som skjer skjer der og da, har publikum enorm innflytelse over hva som skjer på scenen. Vanligvis er det publikums latter og applaus som har mest innvirkning på aktørene og musikken, men jeg vil først trekke frem et eksempel hvor artisten snur dette på hodet og krever at publikum stopper alt på scenen i motsetning til å kun utsette det ved latter og applaus. Dette ble i tillegg gjort på en utrolig smertefull måte, mest for artisten, men også publikum.

I begynnelsen av boken “The transformative power of performance: A new aesthetics”, skiver Erika Fischer-Lichte om fremførelser som omhandler samspill mellom publikum og scene, og dette eksempelet er en ekstrem versjon av det. Artisten Marina Abramović inviterte til et event på Krinzinger Gallery i Innsbruck den 24 oktober 1975. Hun presenterte stykket som *Lips of Thomas*. Hun begynte forestillingen med å kle av seg alle klærne, gå til bakveggen, henge opp et bilde som minnet om artisten, og ramme det inn ved å tegne en femspisset stjerne rundt det.

Deretter satte hun seg ved et bord kledd i hvit duk, hvor det stod en flaske rødvin, en krukke med nesten en kilo honning (2 pounds), et krystallglass, en sølvskje og en pisk. Hun satte seg i en stol ved bordet, tok opp sølvskjeen, og begynte sakte å spise honningen til hun hadde tømt krukken. Deretter fylte hun krystallglasset med rødvin, og drakk i lange drag. Hun fortsatte å drikke vin fra krystallglasset til flasken var tom. Deretter knuste hun krystallglasset med høyre hånd som begynte å blø. Hun reiste seg opp fra stolen, gikk tilbake til bildet på veggen, fant frem et barberblad, og risset en femspisset stjerne inn i magen sin så blodet vellet ut. Hun knelte så med ryggen mot publikum, og begynte å piske sin egen rygg blodig. Etter dette la hun seg på et krusifiks av isblokker med armene spredt ut. Over henne hang det en radiator som fikk blodet fra kuttene i magen hennes til å blø enda mer. Det virket som om Abramović hadde tenkt til å ligge på iskrusifikset til all isen hadde smeltet i varmen fra radiatoren, men det fikk publikum aldri vite, for etter 30 minutter uten at hun hadde rørt seg var det flere i publikum som ikke holdt ut lengre og gikk opp til iskrusifikset, la frakker rundt henne, og bar henne ut. (Fischer-Lichte 2008:11)

Her ble publikum nødt til å gripe inn da situasjonen ble for grusom for tilskuerne å bevitne. Det er interessant å se hvor lang tid det tok før publikum turte å gjøre noe selv om Abramović tydelig torturerte seg selv. I denne situasjonen ble publikum tvunget til å reagere, gi respons og agere. Men de reagerte også under fremførelsen. Å se en kvinne torturere seg selv er sterk kost. Fischer-Lichte gjør et poeng ut av at om Abramović hadde utført denne akten et hvilket som helst annet sted enn en satt scene, ville vitner grepet inn for å stanse henne mye raskere. Hun lå på iskrusifikset i 30 minutter før publikum grep inn, noe som i seg selv er helt utrolig. En måte man kan se på grunnlaget for denne forestillingen på, er å få publikum til å bryte barrieren mellom kunst og egne instinkter. Faktumet at dette var en forestilling hindret tilskuerne i å tre inn, avbryte forestillingen og hjelpe den hardt skadde kvinnen. Menneskers forestilling om at publikum og aktør er to separate ting er feil. Det er viktig å bevisstgjøre publikum på at de er en stor del av forestillingen. Sjeldent i like kritisk grad som i dette scenarioet, men en tilskuer er alltid en del av en fremførelse.

For a performance to occur, actors and spectators must assemble to interact in a specific place for a certain period of time. (Fischer-Lichte 2008:32)

Når publikum, etter å ha bevitnet selvtortur i to timer, endelig gikk opp for å stanse Abramovićs lidelser, stanset de også forestillingen. Jeg vet ikke om denne forestillingen var laget i denne hensikt, å bli stoppet av publikum på ett eller annet tidspunkt, men det understreker i hvert fall publikums makt i et performativt stykke. Forestillingen kunne endt mye før om publikum ikke var hindret av egne sperrer og generelle normer. Publikums respons i alle slags oppsetninger er ekstremt viktig. Hvis man tar for seg såpass trivielle ting som applaus eller latter, har disse faktisk en hel del å si for dynamikken i musikk og skuespill. Applaus eller latter kan blant annet utsette en replikk overraskende lenge om det er riktig stemning i salen. Det kan fremkalle både usikkerhet og improvisasjon som kan gjøre stykket enten bedre eller dårligere. Et godt eksempel på publikums makt over scenen, og aktørenes timing i forhold til stemningen, er da jeg var å så musikalen *Avenue Q* i New York høsten 2012. Under en humoristisk sang, *The internet is for porn*, stanser vokalisten rett etter han har ytret tittelen på sangen, peker på en publikummer på første rad, blunker og løfter øyenbrynene antydende og anklagende repetitivt til den fremkalte latteren fra publikum er på vei nedover, hvor da kapellmester setter band og vokalist i gang igjen for å fullføre sangen. Her var jeg vitne til publikums makt over scenen. Hvis publikum hadde vært gjerrige på latteren denne kvelden ville det hele gått mye raskere. Muligens ville skuespilleren droppet å peke, og simpelthen fortsatt med sangen. Abramović fremkalte det motsatte av latter. Publikummerne satt skrekkslagne og så på stykket hun fremførte, og ventet på et *cue* fra scenen om at øyeblikket var over og hun kunne slippe å pine lengre. Men dette *cuet* kom aldri. Publikum måtte selv gripe inn, akkurat som kapellmesteren i *Avenue Q* grep inn og bestemte seg for at *nå* var tiden for å fortsette sangen. Jeg så også en versjon av denne forestillingen i Oslo ved et senere tidspunkt. Dette var en forestilling satt opp av en musikkteaterskole og hadde som skoler flest ikke råd til å bruke et live band. De brukte derfor singback. Under førnevnte sang ble det ingen stopp, og publikum fikk aldri muligheten til å påvirke skuespillerne under sangene da alt var forhåndsbestemt. Men det overrasket meg hvor morsom denne musikalen var, på tross av at det ble brukt singback. Jeg synes selvfølgelig at oppsetningen med live band i New York var mye bedre, og jeg tror at bandet hadde mye med dette å gjøre. Da jeg så den i Oslo var det samme manuskript, samme sanger, og (om ikke like erfarne) relativt profesjonelle skuespillere. Men det manglet noe grunnleggende, og det er vanskelig å definere, men publikums reaksjon hadde ingenting å si på strukturen og følelsen i



sangene. Dette er en X-faktor som er utrolig viktig, og ved bruk av singback fjerner man muligheten for mye av det som bør gjøre en musikal enestående når det gjelder samspillet mellom scene og sal.

Da jeg intervjuet produsent Bjørn Heiseldal i april 2013, spurte jeg om det ville vært mulig å sette opp musikalen *Spamalot* (Folketeateret høsten 2012) med singback istedenfor live band. Han fortalte at å bruke live musikk var et kunstnerisk valg, og ville bruke live band så lenge det overhodet var mulig. Hvis han hadde satt opp *I blanke messingen* som skulle på turne i hele Norge, ville han nok senket antall musikere, eller spilt det inn på tape. Men *Spamalot* er også vanskelig å gjøre med singback grunnet publikumsrespons og noe som er viktig for de fleste musikaler, nemlig *komisk timing*.

[Komisk timing] var også en faktor [...] hvis man hadde sagt ”nei vi skal spille den inn, og gjøre tape av det”, da hadde man støtt på store problemer avviklingsmessig for å få det til å fungere. Jeg tror det rett og slett ikke vært mulig. Ingen av numrene. (Heiseldal 2013:3)

For det blir vanskelig når man erfarer en live setting og deler av denne er innspilt. Hvis Marina Abramovičs opptreden hadde vært på film, hadde ingen reagert på samme måte. Ikke fordi de ikke hadde hatt lyst til å gripe inn, men fordi ingen hadde hatt mulighet til å gå opp på scenen for å stanse forestillingen. Man hadde blitt nødt til å sitte passivt og se på til hun var ferdig, slå av skjermen, eller gå ut av rommet. Det samme skjer hver gang noe blir medialisert. Skuespill, dans og musikk som er spilt inn er utenfor rekkevidde for alle publikummere. Det kan nytes, men de som ser på har ingenting å si, ingenting å bidra med, og ingen av disse er hva publikum vil. For at et skuespill skal være “ekte”, må publikum ha mulighet til å påvirke hva som skjer på scenen i større eller mindre grad.

Noen andre som burde ha en innflytelse på musikken på scenen er selve tekst- og historieformidlerne, nemlig aktørene på scenen. Høsten 2013 utførte jeg et forsøk og skrev en oppgave som omhandlet timing og kvalitet i sang ved bruk av live musikk kontra singback. Målet med oppgaven var å teste hva som fungerte best av et singbackspor og live musikk når vokalisten hadde et likt utgangspunkt på begge.

Siden det er så å si umulig å få testet problematikken om hva som fungerer ”best” i en forestillingssetting med originale singbackspor i tillegg til et band på en musikalscene, fokuserte jeg heller på hvordan det ville fungert i tidligere stadier av arbeidet mot å lage en musikal, nemlig auditions. Jeg brukte tre vokalister. To med musikalbakgrunn og en konsertsanger og låtskriver med mer fokus på rock, pop og soul. De fikk selv velge hvilken sang de hadde lyst til å synge med informasjon fra meg om at det burde være en sang de selv ville sunget på audition. Tempo, toneart, og gang i sangen fikk de også velge selv da dette er mye mer likt et typisk audition. Etter å ha fått noter av vokalistene spilte vi inn singbackspor i studio. Jeg valgte å kun bruke pianist på forsøket da det er standarden innenfor auditions. Senere, da vokalistene kom i tur og orden til studio fikk de lov til å høre gjennom singbacksporet en gang, og å spille igjennom med pianisten en gang, hvor rekkefølgen av disse kom an på hvilken versjon de skulle synge først. Om de skulle synge singback først fikk de høre singbacken en gang, for så å spille gjennom med pianist og deretter spille inn live-versjonen. Vokalistene fikk kun *ett* forsøk på hver av de to sangene. Akkurat som på en audition har du ett forsøk til å vise hva du er god for, og i dette tilfellet ett forsøk på å få spilt det inn så bra som mulig.

I dette forsøket støtte jeg på flere problemer jeg ikke hadde tenkt over på forhånd. Noe så enkelt som at da vokalistene sang sin valgte sang første gang, ville de få en naturlig fordel andre gang de sang den. Om de sang singback først ville de fått det mye lettere med live piano andre runde, og om de sang med live piano først ville de få en fordel under singbackversjonen da de har fått en følelse av hvordan pianisten spilte. Uansett hvilken versjon de sang først vil stemmen bli varmet opp bedre til neste versjon, og sangeren vil også være bedre vant med å være i studio. Dessuten ville en vokalist aldri gått til en audition med en valgfri singback eller live sang med noter uten å først ha øvd i timevis på forhånd. Dermed ble tanken om at det skulle være en så reell audition-setting som mulig og at de to versjonene skulle ha likt utgangspunkt, noe som ikke ble gjennomførbart. På denne måten ble forsøket mer en leksjon i fremgangsmåte og hva man burde huske på når man utfører slike forsøk enn et faktisk forsøk som resulterte i et pålitelig svar.

Konklusjonen ble at dette forsøket ikke er representativt på generell basis og ikke kan brukes som bevis på noen ting. Allikevel så jeg tydelige tegn på hvilken retning det

drar i kvalitetsmessig. Selv om det var mye som var overraskende likt ved de forskjellige innspillingene til vokalistene da jeg så det på et høyt detaljert nivå, var den som ble sunget live mye bedre i mine ører. Spesielt dynamisk var det en stor forskjell. Det var uten tvil en større energi fra vokalistene sin side når de spilte sammen med en annen levende person. Men dette har også mye med at pianisten er mer sikker og “tar i” på de stedene han ikke kunne ta i ved innspillingen av singback da han ikke visste noe om hvordan vokalistene sang. Timingen til vokalistene var også bedre til tross for at det var mye som var ganske likt. Av forskjellene jeg fant i analysen min var det flere positive forandringer i liveversjonen, så selv om jeg ikke kan bevise noe som helst ved dette forsøket vil jeg tørre å påstå så mye som at singback i hvert fall ikke gjør fremførelsen noe bedre enn med live musikk. Singbackspor er allikevel ikke nødvendigvis en gal vei å ta for en musikalprodusent, men dette valget fører med seg store forskjeller for sangeren på scenen. Bruken av singback fører til et slags paradoks som skaper usikkerhet ved å fjerne usikkerheten. Det jeg snakker om her er forskjellen mellom å ha og å ikke ha menneskelig nærvær. La oss se for oss en vokalist som står på en scene under en musikaloppsetning og synger. Om du bruker et singbackspor fjerner du det menneskelige nærværet i musikken, og om du synes at dette enten er bra eller at det er dårlig, har du til en viss grad rett uansett hva du mener. Menneskelig nærvær kan i musikalere være både en forbannelse og en frelse. Noe av det positive med singback er at du tar bort alle menneskelige feil. Vokalistene kan være sikre til enhver tid på at sporet er akkurat likt som sist gang det ble spilt. Tempoet er det samme, *feelen* er den samme, og vokalistene behøver ikke tilpasse seg til sangen om vokalistene ikke føler seg i det nyskapende hjørnet denne kvelden. Sangen er tilpasset til vokalistene, og alt er som det skal. Problemet med singback er akkurat det samme. Du tar bort alle menneskelige feil, eller for å si det på en bedre måte; du prøver å ta bort alle menneskelige feil men vil mislykkes. Man har nemlig igjen selve sangeren som er så menneskelig som du får det. Med mindre det er playback vil vokalistene alltid begå større eller (som oftest) mindre feil, og når musikken er feilfri kreves det at sangen sitter som den skal. Ved å bruke singback fjerner du menneskets evne til å kunne begå menneskelige feil uten å stå i fare for å dumme seg ut. Singbacksporet vil fortsette i samme tempo og med samme feel uavhengig av hva sangeren synger, og hvis vokalistene plutselig glemmer teksten og nøler, kan det fort skje at fokuset til vokalistene skifter til kun å huske på teksten lenge nok til at han/hun har mistet gangen i sangen. Ved bruk av singback

fjerner du vokalistens usikkerhet på om bandet vil prestere som de skal, noe som er bra, men du legger også til en usikkerhet i at vokalisten må gjennomføre sangen med fullt ansvar om noe går galt. Det er ikke sikkert noen av disse grunnene til usikkerhet har veldig mye å si, men om man vil forsvare bruk av singback ved å påstå at man fjerner usikkerhet og feil i musikken, finnes det like sterke, tilsvarende motparter som støtter minst like mye opp om live musikk. Det er nemlig noe som skjer når du putter noe mekanisk i en organisk setting. En musikal er noe nært og levende som skal fortelle en historie med følelser og uttrykk. Rører du noe helmekanisk inn i denne miksen er det nødt til å skje noe, og ikke nødvendigvis noe positivt. Et singbackspor er hensynsløst og vil ikke stoppe opp selv om vokalisten gjør det. Singbacken gjør jobben sin uten noe annet for seg enn å fullføre. Vi har nok alle hørt om, og mange av oss sett, det filmatiske kulturikonet fra 1984, *The Terminator*. Dette er kanskje en litt merkelig referanse å bruke, men her skjer noe av det samme bare satt litt på spissen. Noe helmekanisk med et spesifikt oppdrag blir rørt inn i en organisk miks, og alle som har sett denne filmen vet at det stort sett ikke går så bra for den organiske majoriteten. I likhet med singback er det ikke alle som blir berørt. De fleste menneskene i filmen støter på denne helmekaniske innretningen og slipper unna med livet i behold, de fleste uten å vite at det er noe mekanisk som går rundt rett foran nesen på seg, men i flere tilfeller blir menneskene berørt i aller høyeste grad. Det er ikke alle aktørene eller publikummerne som vil merke noe til et eventuelt singbackspor på noen som helst måte. De fleste slipper helt fint unna, men poenget er at i likhet med filmen så er det noe mekanisk som nå er en del av forestillingen som man må ta hensyn til. Man må anerkjenne denne og hanskes med det på best mulig måte. Og hvis du først kommer på den gale siden av dette mekaniske objektet er det en stor sjanse for at det går dårlig. Jeg leste litt om handlingen og historien til denne filmen på wikipedia og kom over en slags definisjon av en Terminator. Selv om Wikipedia ikke er en vitenskapelig pålitelig kilde har jeg valgt å bruke denne informasjonssiden i deler av oppgaven for enkle definisjoner på heller selvforklarende ord. Da jeg så disse ordene og unngikk å se for meg en robot, lignet det urovekkende mye på en beskrivelse av lydopptak i sammenheng med hva jeg skriver om her:

Terminator føler ingen smerte, har ingen følelser og lar ingenting forhindre den fra å fullføre sitt oppdrag. (Wiki - Terminator)

Hvorvidt singback føler smerte eller ikke skal jeg ikke uttale meg om, men at singbacken ikke genererer egne følelser og at den ikke vil stanse før oppdraget er fullført vet vi er fakta. Hvis vokalisten detter ut på en singback er det vokalistens ansvar å komme seg inn igjen. Det går som oftest bra, men når det er mange mennesker i ensemblet kan det ofte ta litt tid for alle å komme seg inn på riktig sted. Dette kan bli flaut for vokalistene mens singbacken fortsetter å rulle og gå som om ingenting har skjedd. Byttes singbacken ut med ekte musikk ligger ikke alt ansvaret på vokalisten lengre. Om vokalisten faller ut vil musikerne sørge for at det skal være så lett som mulig for vokalisten å komme seg inn igjen. Levende musikere bringer selvfølgelig med seg menneskelig nærvær og dermed også menneskelige feil. En feil tone i pianoet vil kanskje sette ut vokalisten, men pianisten bærer ansvaret av feilen han/hun har gjort og vil gjøre alt for å rette opp igjen og tilrettelegge og optimalisere for vokalisten. Den store fordelene med live musikk er også nettopp dette med menneskelig feil, eller et annet ord som kan forbindes med dette, nemlig følelse. Jeg tror det er mye bedre for alle parter sin del at to stykker gjør menneskelige feil sammen - med et kollektivt ansvar - enn at mekanikken sørger for å alltid spille perfekt og etterlater alt ansvar til vokalisten som har både tekst, formidling, skuespill og koreografi å forholde seg til i tillegg til å lytte.

[...] the presence of other performers and an audience in the live situation clearly opens up many more channels of potential communication than for sound produced by a loudspeaker. (Hargreaves & MacDonald, 2005 s.13)

Som tidligere nevnt i sammendraget av studioforsøket mitt, hørtes versjonene med live pianist mye bedre ut enn de med singback. Dette tror jeg er fordi pianisten er et følende menneske. Pianisten vil øke intensiteten sammen med vokalisten og motsatt. Piano og vokal vil følge hverandre dynamisk, og sannsynligvis også gire hverandre opp til å nå en større høyde og å fremføre en bedre versjon enn om halvparten av fremførelsen var mekanisk. Jeg tviler på at den kvinnelige hovedrollen i førnevnte film ville klart å overleve Terminator om det ikke hadde vært for hennes medfølende kompanjong som i et samarbeid utviklet en forståelse og følelser for så å bygge hverandre opp. Selvfølgelig kan man ikke snakke om noe så seriøst som å “overleve” singback, for selvfølgelig overlever man. Det jeg snakker om er å komme ut på andre

siden med overskudd og å ha muligheten til å prestere og oppfylle sitt potensiale i større grad enn man får muligheten til om man bruker singback. Og selv om forsøket mitt ikke resulterte i noe håndfast bevis så tror jeg at to er bedre enn en. At man lettere kommer ut med et overskudd og en god prestasjon om du er blitt støttet av live musikk. Akkurat som at hovedpersonene kom bedre ut av sin situasjon grunnet hverandre i Terminator, tror jeg det er større sjanse for å komme ut av en musikalforeførelse når du har en levende musiker som er der sammen med deg, enn om du har med en mekanisk innretning som ikke lar noe stoppe den i å fullføre sitt oppdrag.

### *Liveness og medialisering*

En av forskjellene mellom live og innspilt musikk inngår i diskusjonen om liveness. Etter definisjon er liveness det som skjer i øyeblikket noe blir fremført. Det genuine man opplever der og da, som man frivillig eller ufrivillig tar del i. Du vil være med å påvirke fremførelsen, og mellom deg og aktøren vil det oppstå et samspill enten det er i stor grad, som i en dialog, eller i liten grad, som tilskuer på en stadionkonsert. Du vil uavhengig av sted eller event være en del av samspillet mellom scene og sal. Det samme prinsippet gjelder på en musikal- eller teaterforestilling.

[The] original meaning of theatre refers to its conception as social play - played by all for all. A game in which everyone is a player - actors and spectators alike ... The spectators are involved as co-players. In this sense the audience is the creator of the theatre. So many different participants constitute the theatrical event that its social nature cannot be lost. Theatre always produces a social community. (Auslander 2008:32)

Når den levende fremførelsen, livenessen, forsvinner fra musikalteatrene, forsvinner også publikums mulighet til å ta del i, og være en del av det som skjer på scenen. Dette skjer i større og større grad da teatre og musikaler bruker såpass mye medialisering at koblingen mellom aktør og publikummer blir vanskeligere å finne. Philip Auslander diskuterer i boken sin, "Liveness: Performance in a mediatized culture" hvordan medias innvirkning på såkalte live fremføringer er. Dette er ting som

vi ikke nødvendigvis tenker på i det hele tatt, men som er mye mer til stede enn vi forestiller oss. Som Auslander selv sier “omfatter liveopptredener nå ofte medialisering i den grad at arrangementet i seg selv er et produkt av medieteknologier” (Auslander 2008:25). Her fokuserer han mest på sport- og artistbegivenheter da disse desidert har den mest tydelige påvirkningen av media, og gir eksempler på medialiseringen av disse, som for eksempel de store skjermene man stor sett følger med på i sport, som blant mye annet viser repriser. I stedet for å se på hva som skjer på banen følger publikum med på skjermer for å se hva de nettopp har sett en gang til fra en annen vinkel eller i sakte film. Et annet sted disse storskjermene blir brukt er under større konserter. Ofte sitter publikum igjen med ett erfaringsinntrykk basert i stor grad av hva de så av artisten på en storskjerm, og ikke artisten selv. Og til og med artisten er et offer for medialiseringen. Populærmusikk på scenen i dag fremføres ikke lengre som sanger på egne artistiske måter, men heller som etterligninger av hvordan en populær sang var på utgivelsen til artisten. Dette er noe som igjen støtter bruken av playback og lip sync i artistverdenen. Publikum vil ha akkurat det samme som det de hørte på radio.

What irony: people originally intended to use the record to preserve the performance, and today the performance is only successful as a simulacrum of the record (Attali 1985:85 i Auslander 2008:35)

Medialiseringen finnes også i stor grad i musikal og teater. Settet til Broadways gjenopplivelse av *How to Succeed in Bussiness without Really Trying* i 1995 brukte “a wall composed of thirty-two projection cubes showing a video of a computer-generated three-dimensional images” (von Hoffmann 1995:132 i Auslander 2008:26). Et annet og mer nærliggende eksempel er oppsetningen av Pippi Langstrømpe som gikk på Christiania Teater høsten 2013. Herr Nilsson var gjennom hele forestillingen en animert interaktiv figur som ble kontrollert gjennom en spillkontroller. Hvor på scenen han skulle være, samt kroppsbevegelser og munnen til åpen var kontrollert fra spillkontrolleren så skuespilleren kunne prate, og til og med snakke direkte til publikum for å bevare noe av samspillet mellom scene og publikum. På tross av dette endte friheten til denne figuren der hvor skjermene på scenen endte, og utenfor disse faste rammene eksisterte ikke karakteren. Det samme var tilfellet for Pippis far, som var med i slutten av stykket. Han var i motsetning til Herr Nilsson ikke projisert på

faste skjermer og kulisser, men på et seil på en flyttbar båtkulisse, noe som bidro til å gjøre det enda mer “ekte”. Publikum fikk allikevel aldri blikkontakt eller et godt samspill med disse to karakterene. De var absolutt til stede live, men uttrykket og utstrålingen til en animert karakter vil aldri kunne måle seg med den ekte varen.

attending a live performance ... these days is often roughly the experience of watching a small, noisy TV set in a large, crowded field  
(Goodwin 1990:269 i Auslander 2008:26)

En ting er å måtte forholde seg til en projisert bakgrunn som kan forandre seg for å sette nye stemninger og gi dybde til scenen som spilles, men ved å bruke animerte karakterer som viktige roller i en forestilling fjerner du det viktige samspillet mellom publikummer og skuespiller. Selv om man kan høre stemmen snakke vil den animerte karakteren gi et inntrykk av at stemmen også er spilt inn. Det var ikke før på slutten av Pippi, etter applausen at en av skuespillerne kom ut på scenen og presenterte seg selv som Herr Nilsson. Frem til da vil nok mange ha trodd at det hele var et opptak. Og det er under selve forestillingen publikum vil erfare samspillet med scenen. Hvis du sitter en hel forestilling troende om at en karakter var spilt inn på forhånd vil det hjelpe lite å finne ut i etterkant at det var live. Du har allerede mistet en del av livefølelsen under forestillingen, og den får man ikke igjen. Hvis du ser en film på kino og går ut av salen med følelsen av at du har sett ditt livs dårligste film, hjelper det ikke om anmeldelsen i avisen dagen etter er strålende. Du vil fremdeles ha et dårlig inntrykk av filmen, for det er *din* erfaring der og da som teller. At de animerte karakterene ble spilt live forandrer ikke min erfaring av forestillingen. I Pippi Langstrømpe på Christiania Teater falt min livefølelse og tilhørighet til stykket nedover grunnet disse animasjonene. Det var en morsom og god barneforestilling, men jeg følte aldri at Herr Nilsson eller faren til Pippi var en del av forestillingen til like stor grad som selv de minste rollene i stykket. Jeg ble imponert over hva de har fått til innen interaktiv projisering i ettertid, men følelsen under selve forestillingen sitter fremdeles igjen.

Hvordan kan projeksjoner og visuell medialisering kobles sammen med singback? Jeg tror at livefølelsen og tilhørigheten til en musikalfremføring faller på samme måte



som ved bruk av projeksjoner og animerte skuespillere. Men også på en helt annen måte. Jeg mener at øynene våre er mye mer kritiske enn ørene. Som jeg tidligere har nevnt kan projeksjoner tilføre mye i en forestilling. Hvis hele bakveggen på en scene er en stjernehimmel vil man automatisk tenke at scenen utspilles på nattestid. Hvis det er sol på bakskjermen vil man tenke at det er dag, uavhengig om det fremdeles står en stor seng med en tilsynelatende sovende skuespiller i seg midt på scenen. Man bruker projeksjon på scenen for å sette en stemning og skape dybde og dynamikk i forestillingen. Og dette kan godt sammenlignes med musikalske virkemidler og sjangere. Spiller hornene et majestetisk oppovergående løp er det stor sannsynlighet for at helten snart kommer til unnsetning, og hvis strykere ligger i tette lange harmonier vil man ofte bevitne en kjærlighetserklæring eller romantikk. Musikalske temaer blir flittig brukt innen musikal for å symbolisere de forskjellige karakterene og dermed gi publikum et hint på hva som kan skje, på samme måte som projeksjonen av Herr Nilsson i Pippi advarte om at hovedrolleinnehaveren ville komme ut på scenen. En ballade inneholder hovedsakelig lengsel, sorg eller kjærlighet, mens en up-tempo gossellåt er mer sannsynlig til å inneholde håp, glede eller triumf. Med andre ord kan projeksjoner på scenen sammenlignes med musikalske virkemidler og sjangere. For å gå tilbake til mitt utsagn om at øynene er mer kritiske enn ørene mener jeg at vi oppfatter de visuelle virkemidlene i en mer bevisst grad enn de musikalske. Når det er en stjernehimmel på bakteppet ser alle at det er natt, fordi det er det eneste logiske. Når en mannlig karakter synger reprisen av sin temasang derimot, og det plutselig kommer en liten bit av en kvinnelig karakters temasang i bakgrunnen er det ikke sikkert man tenker noe særlig over det. Allikevel gir det deg et mer eller mindre underbevisst hint om at samspillet og forholdet mellom disse karakterene kan ha noe å si for utfallet av musikalen. For å se det på en annen måte kan vi tenke oss at det er en stor dansescene i en forestilling. Det er 4 dansere på scenen, men rett bak dem på en stor skjerm vises det en video som synkront viser 11 ekte dansere til i samme koreografi. Dette vil du høyst sannsynlig legge merke til. I sangen de danser til er det 4 live instrumenter. Trommer, bass, gitar, og piano. På backingtracks over musikken spilles det et arrangement av 4 strykere, 4 blåsere, perkusjon og 2 utfyllende synthstemmer. Og i motsetning til dansen, vil du høyst sannsynlig ikke legge merke til dette, i hvert fall ikke i en like stor grad. Her har du akkurat samme utgangspunkt visuelt og musikalsk. Man får sannsynligvis en mye større musikalerfaring når både dansen og musikken er nesten tre ganger så stor som du kanskje har forventet, men

det gir deg fremdeles ikke en like god erfaring som om det faktisk hadde vært 15 ekte dansere og 15 ekte musikanter. Man legger uansett mer merke til dansen enn musikken. Hvorfor er det sånn? Jeg vil igjen påpeke min mening om at øynene er mer kritiske enn ørene. Ørene er rett og slett vant til mer lyd enn øynene er vant til syn. Med øynene ser du hva du ser på, pluss noe i sidesynet. Ørene derimot oppfatter lyd fra et stort antall lydkilder konstant, og ikke bare der ørene peker. Man ser alt man ser, men hører mer enn man noen gang har sjansen til å se. Dette er hjernen vant til, og vil derfor fokusere mindre på hva man hører i forhold til hva man ser. Ser du fremover har du en synsradius på ca. 180 grader, men ørene dine hører i 360 grader til enhver tid. Hjernens ønsker å se hva vi hører, og sjeldent trenger vi å høre etter hva vi kan se. En annen forskjell mellom syn og hørsel er hvorvidt det går an å ikke se/høre. Hvis du befinner deg i et lukket rom under bakken uten vinduer eller lys, vil du ikke kunne se noen ting. Alt vil være svart. Hvis du derimot befinner deg i et ekkofritt og totalt lydisolert rom, vil du fremdeles høre lyd. Komponisten John Cage var engang med på et forsøk hvor han skulle gå inn i et ekkofritt rom, der han forventet å finne total stillhet.

Cage entered the chamber expecting to hear silence, but as he wrote later, he "heard two sounds, one high and one low. When I described them to the engineer in charge, he informed me that the high one was my nervous system in operation, the low one my blood in circulation." (Donald Stein, 2004)

Med andre ord finnes det ikke en situasjon der du ikke hører, men det finnes situasjoner der du ikke ser. Poenget jeg prøver å få frem her er at ørene alltid vil høre en miks av x antall lydkilder, og ikke bruker like mye krefter på å finne ut hva du hører som hva øynene vil bruke for å finne ut hva de ser. Hjernens stoler rett og slett mer på synet siden det avhenger av hvor du legger øynene dine, mens du ikke har mulighet til å velge bort hva du hører. "Lukk øynene" er en mye brukt frase, mens "Lukk ørene" er en umulighet selv om hjernen hele tiden jobber for å lukke ute de mindre "viktige" lydbølgene. Det er dette jeg mener med at øynene er mer kritiske enn ørene. Men det betyr ikke at det har mer å si. Ved bruk av singback faller livefølelsen til en like stor grad som ved bruk av karakterer på film og projeksjoner, men hjernen velger å fokusere mest på hva man ser. Dette er jo også veldig logisk da man drar for å se en historie, med skuespill og dans, men i musikal er musikken

også såpass viktig at ved å spille den inn vil inntrykket ditt av forestillingen falle kraftig enten det er bevisst eller underbevisst. At man er mer kritisk til hva man ser kan også bli sett på som en god grunn til å kutte ned utgiftene på å lage singback i forhold til å kutte ned på media i forestillinger, men det er også faktoren av liveness, og hva som skjer med både skuespillere, dansere og musikk når de utsettes for et publikum.

Jeg har vært med i band få flere revyer og musikaler, og jeg har sett hva som skjer med skuespillerne fra øvelse med CD til øvelse med band, og fra generalprøven til premieren. Det er to helt forskjellige verdener, og spesielt sistnevnte. Skuespillerne leverer varene på et ufattelig mye høyere nivå når de møter responsen fra publikum. Positiv respons gjør noe helt utrolig med måten vi agerer på. Som Erika Fischer-Lichte sier: “Trough their physical presence, perception, and response, the spectators become co-actors that generate the performance by participating in the “play”” (Fischer-Lichte 2008:32) Jeg har selv merket det i orkestergraven. Man får en helt ny energi når man spiller for et publikum når det virkelig gjelder, i motsetning til en så og si tom sal. Den ekstra energien aktørene på og bak scenen får av publikum blir kastet ut i salen igjen gjennom skuespill, sang, dans og musikk, og gir publikum et enda bedre inntrykk av forestillingen. Og det er denne energien jeg er så bekymret for å miste i musikal- og teaternorge.

Hvis vi går tilbake til eksempelet med danserne på video, vil disse 4 danserne som danser for et publikum få samme energiboost som jeg nettopp har pratet om. I motsetning til dette vil danserne på skjermen alltid forbli de samme. Uansett hvor bra eller dårlig publikum det er, vil de alltid utføre koreografien med samme innlevelse og utstråling. De er rett og slett immune mot all respons. Under innspillingen av denne videoen var det nok ikke en stor sal med musikalglade mennesker tilstede, og dermed kan danserne på video heller ikke ha fått denne ekstra boosten som er så viktig for samspillet mellom sal og scene. Dette senker også utstrålingen til de 4 danserne som faktisk har en utrolig mye bedre fremførelse enn det de hadde på siste prøve. Det totale bildet stemmer ikke overens. Hvis det er 11 jevnt over bra dansere, vil ikke de 4 som har en mye høyere energi komme så godt frem som de kanskje fortjener. Dette kan også overføres til musikken. Uten et publikum vil ikke musikere få det lille ekstra som på uforklarlig måte gjør musikken bedre på forestilling enn på

øvelse, og på samme måte vil ikke publikum få opplevelsen av noe genuint live under en singbackforestilling. Publikums mulighet til å ta del i hva som skjer på scenen minsker i stor grad ved bruk av singback, og publikums evne til å påvirke musikken vil være helt død.

## ***Oppsummering kapittel 2***

For å oppsummere dette kapittelet tror jeg det er best å skrive en slags foreløpig konklusjon. Det første som er viktig å nevne er at singback er og blir et uttrykk som er vanskelig å definere. Det er ikke et utbredt begrep blant mennesker utenfor musikal- og teaterbransjen, og innenfor bransjen er det mange meninger om hva som faktisk er singback og hva som ligger i gråsonen. Noen mener at singback slutter å være singback så fort du får et live instrument med, mens andre deler mitt syn på singback som i at hovedelementet er innspilt musikk. Men det kommer alltid til å være vanskelig å definere. Det er mange gråsoner involvert, blant annet det eksempelet jeg gav tidligere, om de 11 musikerne hvor enten komp-instrumentene eller stryk/blås var spilt inn på forhånd. Det finnes så mange variabler i diskusjonen om hva som egentlig er singback, at man virkelig må se på posisjonen, tyngden og betydningen av instrumentene som er med å spiller for å kunne si noe. Det vil si at det er forskjellig hver eneste forestilling som settes opp. Det enkleste ville selvfølgelig vært om det kunne settes en generell definisjon som gjelder hver gang elementer av musikken i en musikal var spilt inn på forhånd, men dette er i hvert fall over min evne å kunne fremstille. Noe som er sikkert er forskjellen på playback og singback. Selv om ordene i seg selv ikke gir en selvinnsende mening, er playback utelukkende innspilt musikk hvor sangeren benytter seg av lip-sync og miming, mens singback er mer som karaoke da sangen faktisk er live, men instrumentene er spilt inn. Igjen så kan man heller ikke sammenligne singback med karaoke uten visse begrensninger da definisjonen av karaoke direkte oversatt vil bety "Tomt Orkester" (Wiki - Karaoke), noe et singbackorkester ikke nødvendigvis er. Det er allikevel nærmere karaoke enn lip-sync så jeg lar det være med det.

Det er kanskje mer forskjell på singback og live musikk enn man egentlig skulle tro. Man tenker ofte at det har noe å si for de på scenen og minimalt å si for publikum om

singbacken i det minste inneholder en grad av live musikk. Men man glemmer helt publikums evne til å påvirke musikken. Om man bruker innspilte instrumenter, og uten tvil om man bruker singback, spilles musikken ved hjelp av clicktrack. Da er musikken satt og publikum har ingenting å si i forhold til om musikken vil fortsette eller ta en kunstpause. Som i eksempelet jeg gav om min opplevelse av Avenue Q i New York vil ikke skuespillerne og sangerne kunne ta seg friheter som å vente på publikums respons, eller å leke med publikum for å gi en nærere følelse som jeg også så ved samme oppsetning i Oslo. Ved bruk av clicktrack er det lett å falle i fellen der det virker som at det man vil er å avslutte kveldens jobb og komme seg hjem istedenfor å gi publikum en større opplevelse og en bit av seg selv. Andre ting som lider av konsekvensene ved å bruke singback er jobber for musikere, mangelen på “følelse” i samspillet mellom musikk og sang, og denne “boosten” jeg snakket om tidligere som man oppnår ved å være en del av samspillet og dra energi av hverandres prestasjoner. Feilmarginen vokalisten har i fremførelsen blir også meget begrenset ved bruk av singback. Dette henger mye sammen med komisk timing og muligheten til å vente på publikumsrespons, men det er også flere ting som spiller inn. For singbacken kan faktisk bli helt feil eller bli et offer av en menneskelig feil. Før Pippi Langstrømpe kom til Oslo høsten 2013 ble samme oppsetning spilt på Sola Kulturhus utenfor Stavanger. Dette var høsten 2012. Under en av forestillingene skjedde det noe som ikke skal skje i en musikal. Ut fra høyttalerne ble singbacksporet spilt i to versjoner oppå hverandre, og de var ikke synkronisert. Dette stilte skuespillerne i et veldig vanskelig scenario. Skulle de følge den første eller den siste singbacken, og hvordan skulle de bli enige om dette uten å kommunisere med hverandre? At dette var en barneforestilling hvor de fleste av aktørene på scenen var unge og uten noe særlig erfaring gjorde det ikke bedre. I en musikal er dette noe som ikke skal skje. Ikke bare får publikum et bevis på at teateret og produksjonen ikke har tatt seg råd til å bruke ekte musikere, men en feil som denne gjorde også alle skuespillerne usikre til den grad at kvaliteten på dette nummeret vil falle drastisk. Med ekte musikere ville ikke dette skjedd. Jeg vil aldri påstå at et instrument ikke vil komme inn feil i en sang og sette ut skuespillerne, men jeg har mine sterkeste tvil til at det noen gang kommer til å bli satt opp en musikal hvor det på en tilfeldig sang kommer inn et ekstra band og spiller samme sang som allerede spilles i samme tempo bare litt etter. Men feil skjer. I singbackversjoner som i liveversjoner. Det er allikevel en større trygghet med menneskelig nærvær da fremføringsfeil gjort av mennesker ofte er i et mye mindre

omfang enn tekniske. Om strømmen går eller singbacksporet spilles i to versjoner oppå hverandre har det en større effekt om en danser faller eller om en vokalist sprekker. De sistnevnte er for det meste flau for de på scenen og de i salen, mens de førstnevnte ødelegger forestillingen i en mye større grad. Vi vet at publikums evne til å påvirke musikken er død så fort man bruker singback. Så mister man noe viktig ved bruk av singback? Ja. Er det tap i kvalitet? Sannsynligvis. Har singback opplevelsesmessige fordeler som overgår et live band? Sannsynligvis ikke. Er kvalitet noe som bør nedprioriteres til fordel for økonomisk gevinst? Dette er et tema som har meget mye å si når det kommer til valget om å bruke singback. Hvordan forholder de private selskapene seg til økonomi, og hva gjør de for å spare penger? Dette vil jeg prøve å svare på i neste kapittel.

### 3 - HVORFOR BRUKE SINGBACK?

#### *Økonomi og kvalitet*

Økonomi er uten tvil den viktigste grunnen til at singback blir brukt til en så stor grad som den blir i dag. I dette kapitlet vil jeg forklare og diskutere hvordan økonomien påvirker musikal- og teaterinstitusjonene på godt og vondt. For det sier seg selv at musikal og teater koster mye. Man kan jo tenke seg hvilke kostnader som er påløpt allerede før skuespillerne er valgt ut. Hvilken scene oppsetningen skal spilles på må bestemmes og bookes, blant annet regissør, koreograf, scenograf, og musikalsk ansvarlig må leies inn, audition må utlyses, lokale og repetitør må leies for audition, i tillegg må manus, noter, og rettigheter på musikalen kjøpes, oversettes, og arrangeres. Og dette er bare noen av utgiftene. Videre skal prøver arrangeres og skuespillere og eventuelle musikere begynne i lønnet jobb, kulisser og elektronisk utstyr skal på plass og reklame skal lages og distribueres. Det er med andre ord mye som skal ordnes før en musikal spilles foran et publikum, og alt dette koster penger. At produksjoner velger å produsere singback til fordel for levende musikk er meget forståelig hvis man ser på de økonomiske rammene musikalproduksjoner har. Men hvor ofte brukes egentlig singback? Jeg har intervjuet Petter Kragstad som er en mye brukt orkesterleder og arrangør i musikalnorge. (Kragstad 2014:1) Under intervjuet diskuterte vi hvor mange av de større produksjonene i Oslo som bruker singback. Vi tok utgangspunkt i de to siste årene, som er årene jeg har brukt på denne oppgaven, og kom frem til at ca. 1 av 3 av de større musikale har brukt mer eller mindre full singback. Tidvis er det brukt levende forsterkninger i form av noen instrumenter på scenen, men da ikke på langt nær nok til å overgå min definisjon med om et hovedelement av levende musikk for å ikke klassifiseres som singback. For å få vite litt om hvordan bransjen fungerer når det kommer til singback snakket vi også om hvordan man bestemmer om man skal bruke singback eller ikke. Blir man på noen måte tvunget inn i bruken av singback? Og hvem er det egentlig som bestemmer om man skal bruke singback eller ikke?

I alle oppsetninger finnes det alltid en økonomisk ramme, og de ansvarliges jobb er å tenke på, og fordele de tilgjengelige ressursene til teaterfirmaet så godt som mulig. Om det er en mulighet til å spare inn en stor sum med penger på å bruke singback er

dette noe de økonomisk ansvarlige stort sett vil foretrekke. Når alt kommer til alt er det likevel det kunstneriske teamet som bestemmer om man skal bruke singback eller ikke. Det kunstneriske teamet kan bestå av blant annet musikalsk ansvarlig, koreograf og scenograf. Om de økonomisk ansvarlige sier til det kunstneriske teamet at de ikke har råd til å bruke musikere, vil de alltid ha muligheten til å si at de ikke vil være med på oppsetningen, og heller gå et annet sted hvor teateret har råd til å bruke ekte musikere. Så i stor grad kommer det an på det kreative teamet og hvem det består av. Ulike mennesker har forskjellig forhold til bruken av singback, og det finnes musikalsk ansvarlige som er mer åpne for singback enn andre. Men koreograf og scenograf har også noe å si i diskusjonen. Om scenografen har lyst til å ha 10 musikere på scenen som en stor del av scenografien, enten som statister, eller synlige kulisser, vil det bli vanskelig å skulle trumfe igjennom med singback for en økonomisk ansvarlig. Som regel er det den musikalsk ansvarlige som har mest å si. Om det hadde vært et krav fra produksjonsselskapet at musikken skulle spilles inn som singback, kunne potensielle musikalsk ansvarlige takket ja eller nei til dette tilbudet, alt ettersom hvordan de stiller seg til singback. Teaterselskapet vil allikevel være sikret en musikalsk ansvarlig siden de fleste heller vil ha en jobb, og jobbe med singback, enn å ikke ha en jobb i det hele tatt (Kragstad 2014:3). I følge Kragstad foregår det som regel slik ”at de som sitter på pengene presenterer musikalsk ansvarlig for en sum og sier at “dette disponerer du”, eller så sier de “du har råd til så og så mange musikere til så og så mange kroner””(Ibid. s.4). I tillegg kommer det en sum som musikalsk ansvarlig i tillegg får til disposisjon for å instruere skuespillere og artister, arrangere, produsere eventuelle tracks og/eller MIDI, og spille inn ekstra instrumenter om det skal brukes singback eller backingtracks. Når alt kommer til alt er det pengene som styrer, men pengene er også fleksible, og Petter Kragstad sier at ”jeg kan ikke forestille meg at noen teaterledelse ville tvinge det over hodet på musikalsk ansvarlig å bruke singback” (ibid. s.4). Likevel blir det fremdeles brukt singback i ca. 1/3 av de større produksjonene i Oslo. Om musikalske ansvarlige har såpass mye å si i diskusjonen om hvorvidt man skal bruke singback eller ikke, hvorfor blir det fremdeles brukt 33% av gangene? Er det mulig at det finnes fordeler med singback som ikke er økonomiske? Dette er noe jeg kommer til å diskutere litt senere i oppgaven. Men det er ikke tvil om at hovedgrunnen til at singback blir brukt er økonomiske årsaker.



## *Økonomien vedrørende singback*

I mitt intervju med Bjørn Heiseldal (Heiseldal 2013) diskuterte vi det økonomiske vedrørende produksjonen en forestilling med levende kontra innspilt musikk. Og her er det en ganske stor forskjell i pris. Heiseldal resonerte seg frem til at om man bruker 10 musikere i 50 forestillinger pluss øvingsperiode vil det koste rundt 2 millioner kroner. Om singback sier han at man kan få en veldig god innspilt versjon for et par hundre tusen. Og det virker som om Petter Kragstad er enig i denne summen. For innspilling av musikk til store produksjoner som Spamalot og My Fair Lady, som var de to siste store musikalene på Folketeateret før jeg intervjuet Bjørn Heiseldal, sier Kragstad at man kan gjør dette for mellom 200.000 og 300.000. Ifølge Kragstad var det også et stort innslag av MIDI i lydbildet på My Fair Lady-produksjonen på Folketeatret, noe som kan bidra til reduserte utgifter i en singbackproduksjon i en forestilling av en slik størrelse (Kragstad 2014:14). Og hvis dette stemmer kan man ved å bruke singback spare inntil 90% av hva det ville kostet å leie inn musikere. Dette er definitivt en utslagsgivende faktor. Da jeg spurte Heiseldal om de gikk i minus da de satte opp Spamalot svarte han “ja, vi pleier å si at vi gikk sånn ca. i null”, noe jeg tydet som at de ikke gikk i pluss på oppsetningen, men heller ikke hadde så veldig mye i minus. Da jeg spurte om de hadde gått i overskudd om de hadde brukt singback svarte han “Ja, vi ville jo det.” (Heiseldal 2013:6) Med andre ord ville Spamalot hatt et overskudd etter forestillingsperioden om de hadde valgt å bruke singback, men det var ikke tvil om at live musikk var det han ville ha. Da jeg spurte om det var noe han ville gjort annerledes i orkestergraven svarte han:

[...] jeg ville ikke endret så mye på det, men det er klart det er surt å ikke tjene penger, og å jobbe gratis på det et år. (ibid.)

At Heiseldal vil ha live musikk uavhengig av at musikalen risikerer å gå i underskudd tyder på at det å bruke levende musikk er en vurderingssak som er større enn kun det økonomiske. Jeg spurte om det var verd å bruke disse pengene på live musikk i forhold til singback, og svaret var klart: “Det er en av de morsomste forestillingene jeg har hatt. Ville ikke endret på en ting. Skulle gjerne vært der hver dag ennå, spilt forestilling” (ibid.). Men om levende musikk er verdt å bruke 90% mer penger på enn

en singback, hvorfor vokser da singbacken fremdeles frem? Er det noe mer ved singbacken som kan måle seg med de fordelene jeg har diskutert vedrørende live musikk?

En ting som Petter Kragstad og jeg diskuterer i intervjuet (Kragstad 2014:9) er hvorfor barrieren for å bruke singback kan være ganske lav. Det jeg dro ut ifra denne diskusjoner er at man ved å jobbe med dansere finner ut at de er utrolig oppmerksomme på tempoforandringer. Dette er i og for seg veldig logisk da de bruker hele kroppen sin som en slags metronom i motsetning til musikere som kan bruke en for å trampe takten med. Danserne skal være i den og den posisjonen på det og det slaget, og spesielt om disse dansetrinnene inneholder litt bevegelse, er det lett å oppdage tempoforandringer da kroppen har øvd seg på å være i en spesiell posisjon på et gitt tidspunkt i musikken. Om kroppen er der før den skal er tempo for sakte, og om kroppen henger igjen går tempo for fort. For å forsikre seg om at danserne utfører dansen på best mulig måte kan det lages et clicktrack så bandet kontinuerlig vil spille i riktig tempo. Og om det da spilles en stor musikal som originalt har 30 mann i grava, er terskelen lavere for å "fete opp" sangene med backingtracks for å kunne fullføre originalarrangementet da det allerede er clicktracks og publikums påvirkningskraft allerede er redusert. Om man finner ut at det er nødvendig å bruke et clicktrack før musikalsk ansvarlig i en forestilling har kontaktet musikere eller bestemt seg for besetning, kan det fort skje at denne musikalen blir en singbackforestilling. Om dette skjer senere i prosessen er sannsynligvis mye av bandet allerede på plass, og eventuelle forsterkninger i form av utfyllende instrumenter vil ikke gjøre forestillingen til en singbackversjon, men heller en backingtrackversjon.

Andre som kan ha glede av singback i forestillinger er lydmennene. Om de kun har en singback å forholde seg til vil de vite at de musikalsk har det samme å forholde seg til hver kveld, selv om ikke sangerne gir en helt lik opptreden hver gang. På den andre siden kan dette bli lite utfordrende og samtidig kjedelig jobben hans bare vil være å trykke på "play". Dette vil ikke være like interessant og levende, men mer som å kjøre på autopilot gjennom hver forestilling. Problemet med dette ligger ikke bare hos lydmennene når man snakker om utfordring og det levende. For vokalisten vil det også bli en slags autopilot som kjører hver kveld. Ved bruk av clicktrack, og spesielt da singback så har vokalistene en fastsatt timing å skulle forholde seg til. Spesielt i

ballader og i følsomme sanger som skal være litt *rubato* kan man i følge Petter Kragstad miste en vesentlig del av det som er skuespill i musikkteater. Sangere får ikke den friheten det er naturlig å tenke seg at de burde hatt i fremførelsen av sangene i en musikal. Liveness og det organiske er tross alt essensielt i musikal og teater, og uten disse ville det ikke vært noe poeng i å i det hele tatt beholde denne kunstformen. Om en sanger får et plutselig innfall i en forestilling kan ikke dette innfallet gjennomføres da forestillingen er forhåndsinnspilt. Som Kragstad sier i intervjuet:

Jeg antar at det må være ekstremt frustrerende å forholde seg til fordi at da får man ikke den kunstneriske friheten man ellers ville hatt som skuespiller. Man er bundet til å reprodusere rett og slett. (Kragstad 2014:10)

En annen ting som kan være positivt som en ikke-økonomisk fordel ved bruken av singback er at det har potensialet til å låte spektakulært og fyldig. Men dette vil ha størst effekt dersom man bruker singback til å forsterke et levende orkester. Og da går man i følge mine definisjoner i oppgaven over til backingtracks. Det er likevel et poeng i det Kragstad sier, for om man først skal gjøre seg avhengig av clicktracks i en forestilling er lista lagt lavere, og innspilte instrumenter, hvis hensikt er å forsterke og utfylle arrangementet, kan være effektfulle. På Broadway er det vanlig å ha rundt 20 musikere i orkestergraven, i hvert fall på de store produksjonene. Her i Norge er det ingen musikaler som har økonomisk mulighet til dette, og også veldig få scener som har plass til å romme så mange musikere. Som Kragstad sier vil en musikal med 10 musikere i Norge sees på som en stor oppsetning. (Ibid. s.7) Det er vanlig å skrive ned arrangementet fra 20 til mellom 7 og 10 musikere når en musikal settes opp her til lands, og da er det naturlig nok en del elementer som forsvinner fra musikken. Selv om arrangører gjør sitt beste for å bevare alle motivene og klangene i originalarrangementet, er dette så og si umulig da man har halvparten så mange instrumenter å jobbe med. Og som tidligere nevnt er det enkelt å forsterke et orkester på clicktrack med flere innspilte instrumenter for å fylle ut og gjøre lydbildet mer komplett for lytteren. Men akkurat som at det blir mer utfordrende for lydmenn om man har et levende orkester å styre, vil det bli mer utfordrende for arrangører og orkesterledere i musikalnorge å gjøre arrangementet til de instrumentene man har tilgang på så bra som mulig i forhold til originalen.

Da satt vi og spilte på click mesteparten av tiden. Og da låt det jo ekstremt fett, altså det låter jo som et sånn gigantisk Broadwayorkester eller filmversjonen [...]. Fordi at vi hadde alle disse instrumentene på track i tillegg til det vi spilte selv, så man blir jo litt høy av at det låter så fett rundt en og sånn, men akkurat det er jeg villig til å gi avkall på for min egen del. Til fordel for å skrive et arrangement for færre musikere men som tar sikte på å være like fett som originalarrangementet på sin måte da. (Ibid. s.9-10)

I tillegg til de klare økonomiske fordelene man har ved bruk av singback, har jeg gjennom intervjuet med Petter Kragstad klart å identifisere følgende fordeler ved å bruke singback; Danserne kan bli mer fornøyde da tempoet vil forbli det samme hver kveld ved bruk av et clicktrack, lydmennenes jobb blir enklere, og bruken av backingtracks kan gjøre et arrangement mer komplett. Sett bort ifra lydmennene sin enklere jobb vil jeg påstå at ingen av disse fordelene kun kan oppnås ved bruk av singback. De to andre blir like fordelaktige ved bruk av et levende orkester som har med seg flere instrumenter på backingtracks og dermed spiller på clicktrack. Å beholde liveness-faktoren i en musikal er ikke til hinder for at danserne kan danse i sitt ønskede tempo og heller ikke for at arrangementet kan bli fyldig og spektakulært. På den andre siden så er disse argumentene avhengig av en bedre økonomi da man trenger et live orkester i utgangspunktet, men da vil disse igjen bli fordeler som er avhengig av økonomi og vil derfor ikke kunne regnes som ikke-økonomiske fordeler. Argumentet om at lydmannen vil ha det samme å forholde seg til hver kveld, noe som gjør jobben en del enklere, er fremdeles et poeng. Da er vel spørsmålet bare om en lydmann vil ha en utfordrende eller en repetitiv jobb. Om man vil styre et levende orkester live, eller bruke sin erfaring og utdanning til å trykke ”play”.

## *Støtteordninger*

Denne oppgaven har i utgangspunktet ikke som mål å diskutere det politiske og det økonomiske rundt musikaloppsetninger, men dette viser seg å være en så stor del av problematikken rundt bruken av singback at det er umulig å overse. Kulturpolitikken i Norge ser ut til å være selektiv når det kommer til scenekunst og støtteordninger. Den Norske Opera og Ballett fikk i 2012 statlig støtte på 509 millioner kroner (regjeringen.no). Av alle billetter solgt tjente de 99,4 millioner. Hvis man regner om dette til pris per besøkende gjennom året, som var 296.939 stykker, kommer man frem til at staten subsidierer hver solgte billett med 1718 kr til den Norske Opera og Ballett. (E24.no) Det Norske Teateret fikk 149 millioner i støtte samme året (regjeringen.no), og hadde ca. 221.000 besøkende (scenestatistikk.no). Når gjennomsnittsprisen på en billett ved de forskjellige forestillingene satt opp av Det Norske Teateret ligger på rundt 300 kr vil disse bli subsidiert med 375 kr per solgte billett. Dette er to av de fire nasjonale institusjonene som får statlig støtte. De to andre er Nationalteatret og Den Nasjonale Scene, som fikk henholdsvis 167 og 102,5 millioner kroner i støtte i 2012 (regjeringen.no). Det blir med andre ord brukt nesten en milliard kroner på de fire nasjonale institusjonene hvert år, men det finnes ikke en eneste krone i statlig støtte eller søkbare midler til de private teatrene i Norge.

Det finnes jo ikke støtte til privatteatrene. [Ingenting?] Nei. Overhodet ikke. (Kragstad 2014:10)

Det er mange likhetstrekk mellom hva musikal og det de nasjonale institusjonene tilfører kulturlivet i Norge. Disse er hovedsakelig opera og teater, som har en tendens til å bli omtalt som høykultur mens musikal i sammenligning sannsynligvis vil ligge på et slags middelklassenivå. Alle tre utspiller seg på en scene, og har det elementære grunnkonseptet om å snakke til publikum, å underholde, ”distrahere” og gripe menneskene som bevitner forestillingen. Dette gjør de alle i stor grad ved å hyre inn artister til å fremføre sin egen form for kunst på scenen. På teater er det skuespillere som har den viktigste rollen, i opera og ballett er det sangere, dansere og orkesteret som har hovedfokus, og i musikal er det en blanding av alle disse. Alle skuespillere i en musikal er nødt til å kunne synge og danse i tillegg til å spille en karakter. En

typisk musikalforestilling inneholder mellom 15 og 20 musikknummer (wiki - musikal) og derfor er orkesteret også en meget viktig del av musikalen. De er alle avhengige av koreografi og scenografi, og det kreves at alle involverte gjør sitt ytterste for å klare å levere en like god forestilling hver eneste kveld i spilleperioden. Det er altså mange likhetstrekk mellom opera, teater og musikal. I følge Store Norske Leksikon har musikalen teatraliske røtter i operaen (SNL - Musikal) og man kan til en viss grad si at de er mer like enn de er forskjellige da de har samme utgangspunkt. Så det kan kanskje sees på som litt merkelig at det ikke finnes noe form for støtteapparat rundt det private musikalmarkedet i Norge. Det skal også sies at støtten de nasjonale institusjonene mottar hvert år går til mer enn bare å sette opp forestillinger. Hvis vi tar operaen som et eksempel blir det som sagt subsidiert 1718 kr per billett som selges, men det er bare én måte å regne det ut på. Man kan nemlig ikke se på hvert solgte sete i operaen og si at det har fått 1718 kroner i støtte uten å se på alt det andre operaen bidrar med. For det første har Oslo fått et eget operabygg som ikke bare fungerer som et knutepunkt for klassisk scenekunst i Norge, men også som et kulturelt symbol og landemerke for både Oslo som by, og Norge som land. Ved å sette opp dette bygget har Norge blitt satt på kartet når det gjelder offentlig kulturpolitikk, og fører også med seg gamle tradisjoner inn i en ny bydel og et nytt Oslo. Ved å sette opp dette huset har vi også skapt en etterspørsel for mer opera, og operaen selv har i følge Petter Kragstad fått en økning i publikumstall som fremdeles vedvarer (Kragstad 2014:18).

Om det fantes støtte eller søkbare midler til de private teatrene ville ikke disse kunne bruke de samme argumentene som operaen, om det å bidra med noe mer enn kun teatraliske oppsetninger. De private teatrene er nettopp det de kalles. Private teatre. Det finnes ikke et offentlig hus hvor ulike produsenter kan sette opp sin musikal for så å gi salen videre til neste produsent, da de private teatrene utelukkende ville søkt om støtte til sin egen private oppsetning, og ikke til driften av et offentlig bygg som tilfører noe innvirkningsfullt like tydelig og synlig som operaen gjør. Det private musikalmarkedet bidrar også til utvikling av kulturnorge, men det er mulig at denne utviklingen ikke sees av omverdenen, og at det er derfor det ikke finnes søkbare midler til privat sektor. Med Operahuset i Bjørvika har man bygd et symbol på operakulturen i Norge, og det er skapt stor oppmerksomhet rundt dette. Med private teatre ville sannsynligvis ikke fungert på samme måte. En eventuell støtteordning ville ført til større produksjoner av forhåpentligvis bedre kvalitet, men fremdeles en

lite synlig fremdrift av musikalmiljøet i kulturnorge. Men uavhengig om den syns så finnes denne fremdriften, og er livsviktig for at musikaler skal fortsette å spilles. Fler og fler blir oppmerksomme på musikalers underholdningsverdi, men det er fremdeles en lang vei å gå med tanke på publikumsinteresse i Norge. Offentlig støtte ville uten tvil hjulpet med å gjøre denne prosessen raskere. Likevel kan jeg forstå vanskeligheten med å skulle forsvare offentlig støtte til de private musikalteatrene da det ikke finnes et tydelig symbol på hva musikaler i Norge kan tilby.

Når det kommer til scenekunsten tilbyr Den norske Opera og Ballett publikum det navnet insinuerer. Det samme gjelder Nationaltheatret, og disse to er da ikke scener som fokuserer på musikaler. Det er Det Norske Teater som tidvis setter opp musikaler, men det er et mindretall av oppsetningene som faktisk er musikaler. Visjonen til Det Norske Teater er som følger:

Ta med seg fortida inn i notida til eit modig møte med framtida. Med bakgrunn i den nynorske tradisjonen skal Det Norske Teatret skape nye uttrykk, bruke ny teknologi, få fram nye skapande røyster og møte nye generasjonar i teatersalen. Slik skal Det Norske Teatret vere ein viktig aktør i eit fleirkulturelt Noreg. (Det Norske Teater - Strategi)

Med andre ord er det et større fokus på historiske stykker i nynorsk tradisjon enn musikaler skapt for et underholdningssugent publikum. På tross av dette setter de opp musikaler, hvor jeg selv har sett flere og stort sett vært strålende fornøyd med disse. Men musikalerne Det Norske Teatret setter opp dekker ikke publikums etterspørsel, noe stadige forlengelser av musikalforestillinger indikerer. Det dekker ikke etterspørselen at ett teater setter opp et par musikaler i året. Publikum vil ha flere muligheter til å gå på musikal, se nye ting og bli dratt inn i musikkteaterets verden. Det Norske Teateret dekker heller ikke jobb-behovet til alle musikalartistene som gang på gang drar på audition for å prøvespille til en rolle i en musikal. Og det er her de private teatrene kommer inn. Det finnes mange ildsjeler som er meget interessert i å se "sin" musikal bli spilt i Norge, og når institusjonsteatrene ikke setter de opp, dannes det private selskap som gjør det. Noen av disse selskapene har vokst gjennom historien, og om du går rundt i Oslo i dag, kan du se reklame for mangfoldige spillende og fremtidige oppsetninger. De aller fleste av disse er det et privat teaterselskap som står bak.

I Norge, og da spesielt i Oslo er det blitt skapt et behov for musikal, og det vil det også fortsette å være. Om det var de private teatrene eller de offentlige som satt opp den første musikalen i Norge vet jeg ikke, men når den først kom hit til lands ble behovet og etterspørselen etter musikal opprettet, og denne etterspørselen finnes fremdeles. Det er en stadig økning av interesse for musikal, og for å kunne tilfredsstille markedet må det settes opp musikal med jevne mellomrom. I følge Petter Kragstad er markedet fremdeles ikke så stort at det er behov for å sette opp flere musikal enn blir satt opp i dag (Kragstad 2014:5), men å kun tilby de musikale som settes opp av de offentlige institusjonsteatrene vil ikke være nok til å dekke den nåværende etterspørselen. Dette er noe av grunnen til at de private teatrene fortsetter å sette opp musikal. Både mulighetene for valg av musikal og mulighetene for jobber blir større grunnet de private teatrenes oppsetninger. Grunnet de private teatrene er det større sjanse for alle musikalartister å kunne få en jobb, om det er i en ledende rolle eller som ensemble. Som tidligere nevnt er det dyrt å sette opp en musikal. Skuespillere, musikere/singback, ensemble, lyd/lys, scene, kulisser, kostyme, sminke, arrangør, regissør, koreograf og leie av lokale er bare noen av utgiftene. Det er imidlertid lett å glemme en av de største utgiftene; rettighetene på manus og musikk. For å kunne sette opp en musikal må man leie rettighetene av de originale opphavspersonene. Man leier da rettighetene til den gitte musikalen i et geografisk område i en fastsatt tid. Det er forskjellig fra musikal til musikal hvor stort det geografiske området som regnes som din rettighet er, men man skal i utgangspunktet aldri ha muligheten til å velge mellom to profesjonelle oppsetninger av samme musikal i samme geografiske område.

Det kan virke som om det noen omtaler som høykultur har et slags monopol på den statlige støtten i Norge. De nasjonale institusjonsteatrene lever på den europeiske standarden når det kommer til økonomisk støtte fra staten, mens musikalnorge ligner mer på den amerikanske modellen hvor sponsorer så og si er eneste inntektskilde før billettsalget. Spørsmålet mitt er hvorfor det er så tydelig skille når det gjelder statlig støtte til kultur i Norge. Teater og musikal er på to helt forskjellige steder hvor begge allikevel er i samme båt når det kommer til støtte fra staten, samtidig som begge sliter økonomisk. De offentlige teatrene er helt avhengige av staten for å kunne overleve. Staten gir ikke ut nær en milliard kroner i året for å være greie, men fordi de sistnevnte sannsynligvis ikke ville klart å få det til å gå rundt om det ikke hadde vært



for mottatte subsidier. Med den europeiske standarden innen støtte til nasjonale institusjoner følger det også et visst kvalitetskrav.

Jeg vil forsøke meg på å bruke et bilde for å illustrere forholdet mellom staten og institusjonsteatrene, for å kanskje kunne forklare dette samspillet, og noe av problemet med det. La oss si at du har en sønn på 30 som eier sitt eget firma, og sønnen din står i fare for å måtte slå seg selv konkurs grunnet for høyt fokus på kvalitet på produktet i forhold til etterspørsel. Som verge og denne personens forbilde gjennom lange tider blir du spurt om å gi bort 40.000 kr så han kan stable seg på beina igjen. Dersom du hadde mulighet ville du sannsynligvis gitt disse pengene, men også hatt visse krav til sønnen din om bruken av pengene. Du vil helst at de skal gjøre så mye nytte som mulig, og brukes på en smart måte. Men hva som er en smart måte å bruke pengene på er en subjektiv oppfatning sønnen din har. Selv om han kommer seg ut av knipa og fortsetter å styre firmaet sitt og levere gode produkter, går ikke firmaet i pluss da han er så opphengt i kvalitet at han kun bruker de beste råvarene i produksjonen sin selv om han kunne spart mangfoldige tusen på billigere råvarer uten at produktet ville blitt merkbart dårligere. Den norske stat opptrer som en slik far for de nasjonale institusjonene. Faren er rik og krever kun det beste av sin sønn, men gir han akkurat nok penger til at han ikke går i minus. Om faren hadde stoppet å dekke hele underskuddet, bare en viss prosent av det, ville sønnen bli nødt til å finne andre måter å spare inn penger på. Kvaliteten på produktene kunne forblitt god, men til en mindre kostnad. Problemet ligger i at de offentlige teatrene ikke tenker like økonomisk om pengene fra staten som de private teatrene gjør. Siden de vet at de får støtte for å dekke kostnader og eventuelle underskudd virker det som om de har mindre behov for å snu på hver krone, som man ofte blir nødt til i privat sektor. De er nødt til å bruke hver krone der det gir best avkastning. Hvis ikke betyr det ikke bare at de går i minus, men også at produksjonen sannsynligvis vil ende opp med dårligere kvalitet enn hva som kreves fra både publikum og media.

Jeg mener på ingen måte det er feil at de nasjonale institusjonsteatrene får støtte. Denne støtten er meget viktig for å kunne opprettholde gode kulturelle tradisjoner i Norge. Det er fare for at måten jeg har fremstilt denne diskusjonen setter meg i et lys hvor det virker som om jeg er imot statlig støtte til institusjonsteatrene, men det jeg prøver å få frem er simpelthen viktigheten av støtten disse institusjonene får,

problematikken rundt hvordan pengene blir brukt, og hvor mye dette har å si for at de skal kunne fortsette å sette opp forestillinger. Og det er nettopp dette som også ville vært en enorm hjelp til de private teatrene. Så kan en stille seg spørsmålet om de private teatre egentlig bør få støtte? Jeg er i tvil om de burde få slik støtte fra staten. Noe annet er det med søkbare midler. Hvis en liten del av statens kulturfond kunne bli satt av som søkbare midler for scenekunst ville sannsynligvis mye skjedd. Man hadde hatt mulighet til å sette opp forestillinger, og kanskje til og med forestillinger der det ikke er nødvendig å bruke singback eller studenter for ikke å gå i underskudd. Søkbare midler fra staten ville ført til en god utvikling av kultur og scenekunst i Norge, og også sannsynligvis økt den generelle kvaliteten på de mindre oppsetningene som skjer rundt om i landet. Jeg tror også dette ville bidratt til en enorm økning i interesse og deltagelse i Norske musikaloppsetninger. Med god kvalitet kommer det mange goder, og jeg tror flere publikummere ville møtt opp om både levende musikk og rollefigurer ble spilt av profesjonelle utøvere. Som tidligere nevnt er samspillet mellom publikum og scene en enormt viktig faktor i musikal. Denne faktoren blir løftet betraktelig når skolerte mennesker med erfaring har ansvaret til fordel for studenter eller en mekanisk innretning. Også den energien band og skuespillere får av publikumsrespons vil bli mer synlig. Dette er en av flere faktorer som ville kommet scenekunsten til gode. I motsetning til den usikkerheten private teatre må leve med, kunne statlige søkbare midler bidratt til en renessanse innenfor Norsk scenekunst og gjort det enklere for ildsjeler å få satt opp drømmemusikalen.

Ved å sette opp musikal bidrar de private teatrene hvert år med mangfoldige millioner til kultur- og næringslivet i Oslo. Til sammen leverer de ca. en halv milliard i kulturproduksjon uten at det koster det offentlige noen ting. Staten får med andre ord økte inntekter ved at musikal blir satt opp av de private teatre. I tillegg er disse nødt til å betale skatt av eventuelle overskudd. (Heiseldal 2013:9). Staten tjener likevel godt på skatter fra andre næringer som blir direkte påvirket av musikalbransjen. Disse pengene kommer ikke rett fra de private teatrene, men siden folk er kommet til et tater for å se en forestilling vil også næringen rundt teateret øke, om det er cafeer, barer, restauranter, hoteller eller kiosker. Også i prøveperiodene vil skuespillere og medvirkende i musikalen i stor grad bruke teaterets nærområde til å handle det de

trenger. Disse bedriftene vil være pålagt skatter og avgifter til staten som de vil tjene indirekte på grunnet teatrene. På den andre siden kan man tenke at om dette lokalet ikke hadde rommet et teater, ville det vært noe annet der som kanskje kunne bidratt like mye til disse butikkenes inntjening. Om dette var en privat skole eller en kino ville næringen fremdeles ha en inntekt på grunn av brukerne av disse virksomhetene.

Om interessen for musikal og scenekunst hadde vært større i Norge hadde det for det første blitt flere besøkende og mindre behov for støtte til de nasjonale institusjonene da billettsalg ville gitt en positiv effekt. For det andre ville flere private teatre gå i overskudd, noe som ville bety høyere skatteinntekter for staten. Men interessen for musikal og teater øker ikke av seg selv. Hvis man ønsker å se høyere interesse for musikalteater i den norske befolkning er det nødt til å skje noe. Jeg tror en del av løsningen vil være å øke den generelle kvaliteten på forestillinger rundt om i landet. Om en forestilling er av høy kvalitet er sannsynligheten for god omtale i media større, og da er også sjansene for fler besøkende større. Om kvaliteten er god og stabil vil publikum få positive erfaringer og mange vil lettere gå på en lignende forestilling igjen. Og hvis publikumstallet øker litt for hver oppsetning, vil det etterhvert bety høyere etterspørsel fra publikums side, og teaterselskaper kan sette opp større forestillinger med større budsjetter da etterspørselen er høyere enn før, noe som gjør denne teorien til en slags god sirkel hvor alle vinner. Om private teatre hadde fått støtte frem til interessen for bransjen økte til det punktet hvor det hadde vært mulig å være selvdrevne kunne man eventuelt innført skatter og avgifter for privatteatrene. Frem til det burde det finnes søkbare midler for privatteatrene slik at vi kunne sett en raskere fremgang i både kvalitet og deltagelse i musikalmiljøet i Norge.

Spørsmålet om støtteordninger og søkbare midler er en politisk diskusjon, og hvordan dagens ordninger fungerer er nøye vurdert av politikere. Denne oppgaven er ikke ment å være et innlegg i en politisk diskusjon så det er kanskje ikke i mitt sted å skulle komme med politiske forslag, men jeg har allikevel lyst til å se på, og diskutere noen mulige løsninger. En av dem er hvordan man kunne satt i gang en slik støtteordning for private teatre. For dette kan by på flere problemer. Ett av de er at Norge har en tradisjon med å se på musikaler som utelukkende kommersielt motiverte (Kragstad 2014:10). Dette er en av grunnene til at staten ikke vil gi støtte til private musikalteatre da private aktører i stor grad setter opp forestillinger i håp om profit.

Institusjonsteatrene har derimot et høyere kunstnerisk nivå med et større fokus på kunsten. Det kan likevel være vanskelig å forstå hvorfor det ikke gis støtte til private musikalteatre når det offentlige allerede gir denne typen støtte til institusjonsteatrene. Da tenker jeg spesielt på Det Norske Teateret setter opp musikaler med jevne mellomrom. Som Kragstad sier så “er det musikal som selger best av det som går på teatrene.” (Ibid. s.12) Så hvorfor støtter staten *noen* musikaler mens andre ikke engang har muligheten til å søke?

det er jo veldig urettferdig at [...] institusjonsteatrene får støtte til blant annet å sette opp musikal mens private aktører ikke får det. (Ibid. s.11)

Som sagt ser Norge stort sett på musikaler som en kommersiell, profittdrevet virksomhet, og dette er noe det er viktig å tenke over dersom man ønsker å vurdere å støtte de private aktørene. Om staten innfører en støtteordning for private musikalteatre, vil de samtidig frata de private aktørene deres mulighet til å sette opp musikal med profitt. Disse pengene ville med andre ord gått rett i lommen på noen mennesker hvis det ble delt ut støtte uten forbehold. Man kan tenke seg at dette ville tatt bort motivasjonen til å drive teater da produksjonsselskapene ikke vil kunne tjene noe på det. Men nå er det sånn at de fleste musikaler som blir satt opp ikke tjener inn noe særlig uansett. Det virker som at de fleste aktørene håper på at produksjoner skal gå ca. i null, men for det meste går oppsetninger med et underskudd. Her hadde det vært meget gunstig å kunne søke om støtte til å dekke et eventuelt underskudd. En annen måte regulere støtte til de private teatrene, kunne være om det fulgte med spesifikke krav til bruken av pengene. På samme måte som i eksempelet over med faren og sønnen kunne staten sagt at de støtter så og så mye av produksjonen eller dekker så og så mye av underskuddet forutsatt at musikalen møtte visse standarder og kvalitetskrav. Et eksempel for regler for denne støtteordningen kunne vært at musikken i musikalen utelukkende ble spilt av musikere på eller bak scenen. Dette ville bidratt til at flere musikere hadde fått en sikker jobb i en tidsperiode, samt at det sannsynligvis ville bli ansatt en ekstra lydmann for å styre bandlyden ut i salen. Et krav om at kun en satt prosentandel av skuespillercastet skal være statister ville bidratt til at flere musikalartister ville fått større roller og bedre erfaring fra musikalscenen. En annen versjon av dette kunne vært krav om at alle i castet hadde en viss andel scenetid. Krav som vedrører økonomien rundt scene og kulisser, sminke, kostyme

osv. kunne bidra til å øke kvaliteten i musikalnorge i stor grad. Ved å sette slike krav kunne staten indirekte bidratt til å skape flere jobber og bedre kår for alle som jobber og vil jobbe med musikal enten du er musiker, tekniker, scenearbeider eller artist. En annen viktig ting staten ville bidratt med ved en slik støtteordning er å gjøre det sikrere å sette opp de mindre og ikke så kjente musikalene som musikalteatrene kanskje ikke tør å sette opp i dag da disse er risikable økonomisk sett. Som jeg vil komme tilbake til senere i dette kapittelet trengs det et større publikum til den norske musikkteaterscenen for at denne skal være levedyktig. For å få til dette må man lære den norske befolkning at deres inntrykk av musikal ofte er preget av fordommer og at det finnes musikal for enhver smak. Dette vil derimot være vanskelig om de små varierte musikalene uteblir fra den Norske musikalscenen.

En løsning som kunne fungert uten at staten oppretter en støtteordning som nevnt over, ville vært å skape et offentlig musikalteater. Om staten for eksempel hadde kjøpt Folketeateret og gjort det om til en scene som kun skulle fungere som musikalteater med statlig støtte kunne dette blitt et slags fristed for de private musikalteaterselskapene. Om det gikk an å søke om å få spille musikal på folketeateret hvor musikalen du spilte ville bli dekket økonomisk av staten ville vi nok sett en økning i kvalitet og dermed også økt publikumstall på Folketeateret. Også her kunne det vært mulig å tenke seg at staten satte visse krav for hvordan musikalen skulle gjennomføres. Om en slik ordning ble opprettet ville man likevel ikke redusere den eventuelle bruken av singback da de private aktørene som setter opp musikal utenfor Folketeateret fremdeles vil være uten statlig støtte. Folketeateret ville da blitt nok en nasjonal institusjon hvor det utelukkende ble satt opp musikal. Så langt som det private markedet går, ville ikke dette bidratt til å løse problemene vedrørende mangel på støtte. Det ville sannsynligvis blitt to til tre private teatre som ville fått et slags monopol på bruken av Folketeateret da disse ville ha kunne brukt midlene sine til å kjøpe rettighetene til større musikal som Folketeateret igjen ville prioritert da disse vil være til større interesse for flere publikummere enn de mindre musikalene som Norge kanskje trenger, men foreløpig ikke har publikum til.

Økonomi er og blir en faktor det ikke går an å overse, ikke bare for musikal generelt, men også i diskusjonen om bruken av singback. Det er selvfølgelig viktig å nøye vurdere bruken av penger når musikaloppsetninger stort sett går i underskudd. I

motsetning til de offentlige teatrene som får støtte av staten, er de private teatrene helt avhengige av sponsorer, og å få så mye som mulig ut av hver krone. Som jeg nevnte tidligere kan man spare inntil 90% av et live musikkbudsjett på å spille inn singback, og det er fullt forståelig at dette blir gjort når det totale budsjettet ikke gir plass til å bruke 2.000.000 kroner på musikk. Hvis vi ser på eksempelet til Bjørn Heiseldal kunne de ha spart inntil 1.800.000 kroner ved å spille inn musikken. Og disse pengene ville kommet til god nytte andre steder i oppsetningen. Om det fantes økonomiske tilskudd, enten generelt eller øremerket musikk, ville de private aktørene sluppet å forholde seg til dette spørsmålet om kvalitet opp mot økonomi. Den musikalske kvaliteten kunne økes betraktelig og vi kunne beholdt det dyrebare samspillet mellom scene og publikum.

### ***Økonomiske utfordringer***

Private teaterselskaper prøver som sagt å spare så mye penger som mulig, noe som i og seg selv er logisk da de i følge Heiseldal får mer ut av hver krone enn de støttede offentlige teatrene (Heiseldal 2013:8). En økende tendens de siste årene er bruken av studenter i ensembleroller i større musikaler. Spesielt Bårdar Akademiets studenter får en gyllen sjanse til å stå på scenen i en profesjonell oppsetning i løpet av skolegangen. Denne arbeidskraften er billig for selskapene som bruker dem i oppsetningene sine. Våren 2013 ble “My Fair Lady” satt opp på folketeateret, og bruken av Bårdarelevne fikk lederen i *Norske Dansekunstnere* til å reagere sterkt. 30 elever ble delt opp i to grupper, og vekslet mellom å delta på forestillingene. Bårdarelevne fikk ikke utbetalt noe som helst, kun en kompensasjon til klassekassen (nrk.no - MFL). I følge produksjonsselskapet selv gikk ikke disse jobbene utover noen andre jobber, men kom kun publikum til gode.

Vi har et så stort ensemble at vi fint ville klart oss uten studentene, selv om det ville blitt en litt fattigere forestilling. (ibid.)

Produksjonsselskapet ville fremdeles ha disse 15 ekstra personene, så om Bårdar ikke hadde lånt studentene sine ut i 3mnd av skoleåret, ville sannsynligvis en del av disse jobbene vært åpne for profesjonelle dansere. Etter min mening gjorde ikke

produsentene bak My Fair Lady Bårdar Akademiet en tjeneste ved å tilby elever plasser i ensemblet. Du kan si at begge parter tjente noe på denne avtalen, men jeg vil hevde at My Fair Lady tjente mest. 30 studenter fra Bårdar stilte opp i en stor forestilling som meget billig arbeidskraft. De fikk sannsynligvis verdifull erfaring med musikalteater ved å være med i en så stor og profesjonell oppsetning, men når de er ferdig med utdannelsen og skal søke jobb i musikalbransjen, står et nytt kull Bårdarelever klare til å gjøre lignende jobber gratis. Jeg vil hevde at Bårdar dermed gjør elevene sine en bjørnetjeneste. Jeg kan ikke se for meg annet enn at mange av de som går ut av Bårdar Akademiet blir overrasket over hvor tøff musikalbransjen er. Dette markedet blir ikke noe lettere av at Bårdar Akademiet låner ut studenter som kan jobbe så å si gratis. Bårdar Akademiet er på sett og vis med på å undergrave det markedet de selv er avhengig av for ikke å bli overflødig som utdanningsinstitusjon.

Mange av Bårdarelevne er flinke, og noen vil kanskje bli viktige i norsk musikalsammenheng. For de sistnevnte er nok en erfaring som dette god nok betaling i seg selv, men hva med publikum? Jeg skal ikke påstå at Bårdarelevne ikke er gode nok, men hva er egentlig deres kvalifikasjoner for å være med i en profesjonell oppsetning av denne størrelsen? Publikum betaler tross alt rundt 600 kroner for å se en musikalforestilling, og at en vesentlig del av ensemblet er skoleelever fungerer etter min mening mot teaterets egen interesse. Om man har lyst til å se en skoleforestilling er det nok av disse andre steder. Jeg mener at store kommersielle oppsetninger bør strebe en større profesjonalitet i *castet* enn ved bruk av skoleelever.

Det hersker lite tvil om at det er stor konkurranse innad i musikalmiljøet. Det utdannes fler og fler musikalartister, og det er dermed fler og fler som vil ha jobber. For en liten tid tilbake var det auditions for *Skjønnheten og Udyret* som er den første Disney-musikalen på en norsk scene ([christianiateater.no](http://christianiateater.no)). Dette er en av de største musikaloppsetningene på markedet, og det var over 500 påmeldte til audition. Kun 15 av disse fikk jobb der 7 er med i ensemblet. Det skal sies at *Skjønnheten og Udyret* er en enorm populær og ettertraktet musikal å ha en rolle i, men det sier også litt om hvor hard konkurranse det er i bransjen. På hver utlyste audition er det stort oppmøte og konkurransen er hard. På en måte er dette veldig bra da produsenter og sjefer for oppsetningen kan velge og vrake i profesjonelle musikalartister og finne den de syntes passer best til rollen. De fleste musikalartister må belage seg på å få nei i 80% av alle

forestillinger de drar på audition til. Det finnes et mangfold av flinke musikalartister i Norge, men kun et fåtall av disse får jobb. Det kan se ut som om det er underskudd på antall musikaler satt opp. Samtidig kan man kanskje si at flere musikaler også ville økt antallet flinke aktører da de største og mest ettertraktede jobbene hadde gått til de mest drevne og flinke, mens de som ennå ikke er på samme nivå ville kanskje fått en mindre jobb, som likevel er full av øvelse og viktig erfaring. Ved å sette opp flere musikaler vil med andre ord nivået på musikalartistene kunne bli bedre. De fleste musikalartistene i Norge finner du i Oslo. Og naturlig nok er det her de fleste store musikalerne settes opp da det er Norges største by og hovedstad. Selv om det hadde vært bra for musikalartistenes utvikling om det ble satt opp flere forestillinger, er det ikke disse som avgjør hvor mange musikaler det settes opp. Det er nemlig publikum som styrer markedet og dermed antall musikaloppsetninger. Og i Norge har vi et forholdsvis lite publikum. I intervjuet mitt med Petter Kragstad spurte jeg om han syntes det ble satt opp for få musikaler, og svaret var klart.

Jeg tror vel ikke at det finnes marked for så mange fler. Det Norske Teateret har alltid ett eller annet som går, og i tillegg så har vi jo da de private aktørene. Jeg tror ikke det er marked for så mye mer enn 3 parallelle produksjoner egentlig. Kanskje bare to. Noe jeg kanskje ville etterlyse er folk som tør å satse på musikal i det litt mindre formatet. (Kragstad 2014:6)

Da vi diskuterte dette markedet var det det Norske publikum vi omtalte. Det Kragstad fortalte meg er at vi mangler et publikum som er vant med å gå på musikaler. “I Sverige er [musikalerne] under et like stort økonomisk press som her, men de har en middelklasse som er vant med å gå å se musikal. I Norge skal man tradisjonelt enten gå i Operaen eller så skal man gå på Dizzy, og det segmentet imellom, la oss si “den dannede middelklassen” er et relativt nytt fenomen i Norsk sammenheng. Og de vil nok snobbe oppover tror jeg. Så de vil heller stikke i Operaen enn de vil stikke å se Les Mis eller Guys and Dolls” (ibid. s.5). Dette kan sees på som en utfordring for musikalbransjen. Uten publikum vil ikke musikaltradisjonen i Norge kunne utvikle seg. For å komme seg videre og trekke et større publikum til musikalerne må man tilby bedre kvalitet i forestillingene, og også sette opp forestillinger som folk vil se. Men musikaler som er såkalte sikre vinnere som Løvenes Konge, Chess, og Phantom of the Opera er ikke bare alt for dyre for de private aktørene, men de byr på mange rent



praktiske problemer. ”[...] hvor får du tak i nok norsk-afrikanske folk til å stå på scenen og gjøre Løvenes Konge?” (Ibid. s.12). Så det å dra folk til de mindre kjente musikalene er nok enda viktigere inntil musikalpublikummet i Norge eventuelt har blitt stort nok til å takle de virkelig store “blockbusterne”. Musikalmarkedet må rett og slett gi folk det de ikke visste at de hadde lyst til å se, og på en eller annen måte dra de gruppene av den norske befolkning som er ukjente med musikalene inn i denne verdenen og la dem forstå at musikalene ikke utelukkende består av timevis med jazz-hands, klisjefylte ensemblenummere eller barneforestillinger. Musikal kan være så mye mer enn dette, men uheldigvis finnes det mange fordommer mot musikalsjangeren som sakker publikumsveksten. Hvis kvaliteten på disse gode mindre musikalene derimot blir høy nok, og tilbudet av disse blir noe større, eller i det minste vedvarer, vil publikum etterhvert innse at de finnes. Dette vil bidra til å øke tilskuermengden, og muligens “overkomme den barrieren hvor det å gå på musikal blir like naturlig som å gå på teater” (Ibid. s.12). Å få til dette er i stor grad avhengig av bedre økonomi for musikalteatrene. Både å øke kvaliteten på de musikalene som settes opp, og det å ha muligheten til å sette opp flere musikalene for et bredere publikum krever bedre økonomi for de private aktørene.

### ***Hvorfor bruke levende musikk***

Som jeg nevnte tidligere er det en stor sannsynlighet for at musikalmiljøet vil blomstre om musikalteatrene får et rykte for god kvalitet og at publikum synes pengene det koster faktisk er verdt billettprisen. Denne gode sirkelen med økt kvalitet - god omtale i media - fler besøkende - bedre økonomi - bedre oppsetninger - høyere interesse - bedre økonomi - økt kvalitet, er vanskelig å forestille seg med mindre musikalbransjen får bedre økonomi. Dersom musikalene rundt om velger å satse mener jeg at det å avskaffe singback ville vært et smart sted å starte. For å oppnå et høyere kvalitetsnivå er det et poeng at publikum får muligheten til å *føle* musikken. Om en publikummer blir dratt inn i historien og føler en nærhet til scenen vil denne personen automatisk syntes oppsetningen er bedre enn en som føler seg distansert fra det som skjer på scenen. Og det er en av tingene singback bidrar til. Den reduserer følelsen i musikken og etterlater publikum maktesløse når det kommer til påvirkning av det musikalske. Dette gjelder ikke bare musikken, men også vokalen og dansen

som følger singbackene. Dette skjer også om bandet bruker click- og/eller backingtracks, men likevel ikke i en like stor grad. Når størsteparten av bandet er levende vil både click- og backingtracks overskygges av de naturlige menneskelige feilene. Et band vil aldri være helt *tight*, og denne menneskelige “feilen” er en av de viktigste virkemidlene i live musikk når det kommer til å bevare livefølelsen. Det er noe med samspillet mellom musikerne og musikernes individuelle time som gjør at de aldri treffer toner helt samtidig. Selv om det er mikroskopisk forskjell i timingen til musikerne så er det en forskjell, og dette vil bidra til en helt annen opplevelse av musikken. Nemlig det “ekte”. Det som skjer der og da - livenessen. Timingen til musikerne er selvfølgelig bare en av mange ting som bidrar til live-følelsen, men det er en viktig en. I singback brukes det ofte MIDI som stort sett vil være helt perfekt når det kommer til timing. Selv om ting ofte er spilt inn live brukes det kvantifiseringsprogrammer som kapper opp lydbølger og flytter disse automatisk for å gjøre de tichte i forhold til hverandre og clicktracket de er spilt inn over. En ting som produsenter av singback tidvis gjør, er med overlegg å gjøre de forskjellige instrumentene litt utichte for å skape en illusjon av at musikken er live. Vanligvis ved at musikkprodusenten trekker ett enkeltspor litt frem eller bak metronommerkene. Et godt eksempel er bass som gjerne forventes å skulle være litt bakpå. Det som ofte skjer er da at bassen blir kvantifisert og klippet før den blir flyttet. Om bassen deretter blir dratt for eksempel 40 millisekunder bak vil den være konsekvent 40 millisekunder bak gjennom hele sangen, noe som i og for seg kan være effektfullt, men som ikke er nok dersom man vil oppnå en illusjon av levende musikk da bassen aldri vil ligge konsekvent bakpå gjennom en hel låt dersom den spilles live. Men det finnes også måter å unngå dette på. I programmer som Logic og Finale finnes det måter å gjøre MIDI mye mer levende. I Logic finnes det en egen funksjon som heter *Humanize*, som rett og slett gjør en MIDI-fil mer “levende”. Det denne lille programvaren gjør er å la deg få stille inn parametere på hvor tilfeldig MIDI-notene skal være. Du kan stille inn +/- hvor mange millisekunder alle tonene helt tilfeldig vil bli plassert i forhold til der de er før du iverksetter programvaren, du kan stille inn *velocity*, altså styrken av tonene, til at de forskjellige tonene blir tildelt tilfeldige styrkegrader mellom to valgfrie parametere, og du kan la programmet tilfeldig gjøre de forskjellige tonene lengre eller kortere innenfor dine satte parametere. Dette er bare tre eksempler på ting du kan gjøre. Om man legger nok arbeid ned i det kan du øke “det ekte” i MIDI-produksjonen din til et mye høyere nivå. I levende musikk er det

derimot ikke sånn det fungerer. En pianist vil ikke tilfeldig spille noen toner sterkere enn andre. Selvfølgelig er det så og si umulig å få alle tonene til å ha helt lik styrke selv når man vil det, men pianisten bestemmer i stor grad hvor sterkt han spiller, og har også det man kan kalle for “the human touch”. En MIDI-fil kan gjenskape dette til en viss grad, men på ingen måte tilpasse tonene slik en pianist vil gjøre live. Musikere tilpasser seg etter hverandre og sangerne på scenen, og får helheten til å låte bra. Og det er ikke å være ticht på millisekundet som skaper bra musikk. Det er selve samspillet og dynamikken instrumentene imellom. Det er godt mulig at triks som å dra spor litt frem eller tilbake hjelper på produksjon og lydopplevelse, men jeg har vanskelig for å forstå at dette noen gang vil kunne måle seg med den ekte varen. Dette er bare ett eksempel blant mange når det gjelder opplevelsen av live musikk kontra innspilt musikk, men det bidrar til at innspilt musikk er mye mer “perfekt” enn live musikk, selv om dette bare er tonalt og timebasert. Den levende musikken forekommer når levende mennesker interagerer og tilpasser seg hverandre..

Oppigjennom historien har musikaler og teatre møtt mange utfordringer. En av de første og største var da kinoen gjorde sitt store inntog i underholdningsbransjen. Siden film vises som et ferdig produkt etter lang innspillingstid, med muligheter for mange *takes* og postproduksjon, ble filmen et medium som hadde mye større muligheter for hva som var mulig å gjennomføre sammenlignet med teaterscenen. Et viktig virkemiddel teaterscenen benyttet seg av var å fokusere på det filmen ikke kunne tilby. Nemlig det umiddelbare, og det som forutsetter et møte mellom skuespiller og publikum. Det er nok lettere å leve seg inn i en film, men uten tvil lettere å “føle seg inn” i en musikal eller et teaterstykke. Teateret blir ekte mens filmen forblir et bilde på en skjerm. Så lenge det er etterspørsel for teater og musikal vil det være naturlig å bevare nettopp det som særpreger disse uttrykksformene. Blir opplevelsen av å gå på teater tilnærmet lik det å gå på kino, blir det som å finne opp binders en gang til, bare at denne nye binders blir en blek kopi av den originale. Med andre ord: Det behovet som filmens egenart møter er allerede dekket av filmindustrien. Skal det være plass til musikalen i underholdningsbransjen er den nødt til å tilby noe filmen ikke kan. Behovet teater og musikal møter er altså det som knytter seg til det jeg tidligere har omtalt som liveness.

Medialisering i musikal- og teaterbransjen har som tidligere nevnt økt betraktelig de siste tiårene. Og dette er en forståelig trend, blant annet siden dagens kultur er mye

mer mediefokusert og vant med bilde og projeksjoner. Å bruke prosjekteringer som en effekt kan sammenlignes med musikalske effekter, men etter min mening da kun som en effekt. Dette gjelder også i musikken. Om man på et punkt i en forestilling skal ha lyden av en telefon som ringer ville jeg foretrukket en innspilt telefonlyd i forhold til en kjapp trille på et piano. Men når all musikken er spilt inn vil det hele virke mot sin hensikt. Satt på spissen er det som om en musikal skulle vært spilt inn på film og så vist på et lerret på en musikalscene. Og da er det kun blitt til en overpriset musikalfilm, og ikke en ekte musikal. Det jeg prøver å si er at bruken av singback bringer teater og musikal nærmere film, et behov som allerede er godt dekket. Musikal og teater bør med andre ord fokusere på det som *skiller* de fra filmen, det ”ekte” og levende. Jeg mener det bør fokuseres på levende skuespillere og levende musikk som spilles der og da, og ikke musikk som spilles et annet sted til en annen tid.

### ***Oppsummering kapittel 3***

Å holde seg unna den politiske diskusjonen vedrørende statlig støtte er vanskelig når man ser hvor stor innvirkning en slik ordning kunne hatt på musikalbransjen. Under de økonomiske vilkårene private musikalteatre i Norge lever i, er det utfordring å ikke gå i underskudd under musikaloppsetninger. Konsekvensen av dette er dessverre å måtte kutte ned på viktige faktorer som profesjonalitet i castet og levende musikk. Disse faktorene har en betydelig innvirkning på hvordan et publikum vil oppleve en forestilling, og om man vil beholde dagens musikalpublikum blir man nødt til å opprettholde en god kvalitet i norske musikalene. Om man reduserer livenessen og profesjonaliteten i musikalene vil man nok heller ikke se en økning av nye publikummere da disse kun får oppleve en utvannet del av musikalens potensiale. Det er derimot ikke lett å opprettholde denne kvaliteten når de økonomiske vilkårene er slik de er i dag. Som tidligere nevnt kan man spare inntil 90% på å produsere singback til fordel for levende musikk, og det er etter min mening forståelig at en såpass stor sum kan gjøre dette valget enklere. Et slikt valg vil bidra til en stor kostnadsbesparelse som igjen kan bidra til et mindre underskudd eller i beste fall et overskudd. En annen fordel bruken av singback kan føre med seg er den som gjelder dansere og lyd. Selv om backingtracks ville bidratt med den samme fordel for

dansens del, vil også singback sørge for et korrekt og jevnt tempo i musikken. For lydmannens del vil bruken av singback sørge for en enklere jobb. Her vil man klare seg uten en lydmann med spesifikt ansvar for orkesteret da lyden vil forbli den samme hver forestilling og ikke trengs å justeres manuelt under forestillingen. Jeg tror imidlertid at de fleste kan være enige om at levende musikk er det som fungerer best i teater og musikal.

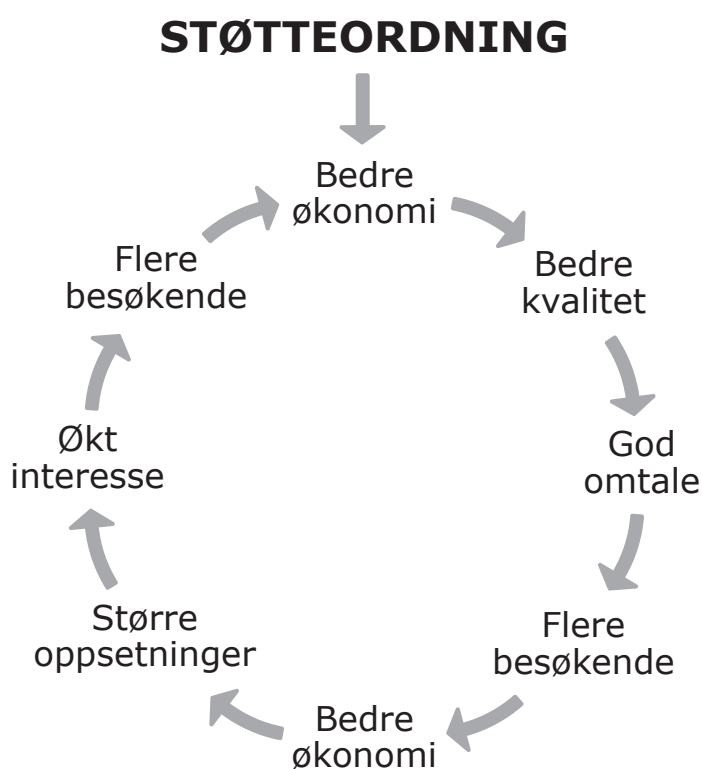
Alt tatt i betraktning er det nok den økonomiske faktoren som har mest å si når det kommer til valget om bruken av singback. Om man skal kunne utdanne et norsk publikum til å åpne seg mer for musikal og gjøre musikalen til en mer naturlig og allmenn del av den norske kulturen må kvaliteten i musikalen som sagt opprettholdes. Det å ta bort fler av de essensielle faktorene når det gjelder kvalitet i form av liveness og profesjonalitet i castet vil derimot ikke bidra til denne opprettholdelsen. I intervjuet mitt med Petter Kragstad har han en klar mening om hva singback potensielt kan forårsake for publikum og det norske musikalmiljøet.

Jeg tror at teater som bruker singback er i ferd med å undergrave sin egen posisjon fordi at folk vil få en mindre spektakulær opplevelse da enn om det hadde vært levende musikk, og de vil i mindre grad bli motivert til å gå på teater igjen. Da vil de heller se noe annet. Noe som ikke er musikk kanskje. (Kragstad 2014:6)

Med andre ord vil bruken av singback kunne føre til en redusert opplevelse for publikum. Muligheten for statlig støtte ville bidratt til å minimere risikoen de private teatrene tar hver gang de setter opp en musikal. Med et økonomisk sikkerhetsnett kunne musikalteatrene tatt seg råd til å bruke levende musikere uten å risikere et underskudd.

Man kan spare mye penger uten å ty til singback. Ved for eksempel å bruke backingtracks kunne man senket kostnadene av levende musikere uten å samtidig fjerne samspillet mellom utøver og tilskuer. Vi ser likevel at bruken av singback og studenter i castet vedvarer. Dette kan indikere at musikalteatrene faktisk ikke har råd til å ta risikoen av å ha et levende orkester eller utelukkende profesjonelle musikalartister i castet. At å bruke levende musikk er en risiko er i seg selv et bevis på

at vi trenger en økning av publikummere i norske musikaler. Men dette skjer som sagt ikke av seg selv. Forhåpentligvis vil dette skje av seg selv over tid, men jeg mener at en støtteordning i stor grad ville bidratt til en raskere utvikling. Jeg vil hen vise til min tidligere nevnte teori om hvordan jeg tror en eventuell statlig støtteordning kunne bidratt til utviklingen av både kvalitet i musikaler og publikumstall over tid. Jeg vil vise denne modellen visuelt (figur 1) for å gi et mer oversiktlig bilde av denne teoretiske gode sirkelen.



*Figur 1*

Hvordan man skal løse dette problemet angående økonomi er ikke opp til meg å avgjøre, men det hadde utvilsomt vært til stor hjelp om det fantes søkbare midler eller søkbar dekning av et eventuelt underskudd. Det ser ut til å være behov for bedre økonomiske premisser i musikalnorge, og den beste løsningen vil være å utdanne den norske befolkningen til å se på musikal som en naturlig del av kulturen hvor man ikke skal måtte velge mellom operaen eller Dizzy. At musikalen er et naturlig mellomledd mellom “høy” og “lav” kultur. Et sted hvor alle kan oppleve og erfare god kvalitet i skuespill, sang, dans og musikk. Et sted hvor spektakulære historier og god humor hører hjemme. Det er ikke tvil om at økonomiske utfordringer har mye å si når det

kommer til bruken av singback, og mange av argumentene faller tilbake på nettopp dette. Å kutte ned på utgiftene i en forestilling er forståelig, men man må også se på hva man potensielt kan miste ved å gjøre dette. I neste kapittel skal jeg blant annet se på hva som gjør en musikal god, hva livefølelsen har å si, og sammenligne to musikaler hvor den ene bruker singback, og den andre levende musikk.

## 4 - FREMFØRING OG OPPLEVELSE

### *Hva gjør en musikal god?*

Det er flere ting som gjør en musikal god, musikken er selvfølgelig en av dem. Før jeg kommer til musikken vil jeg se litt på hvilke andre faktorer som er viktige om man skal lage en musikal. Spesielt de store musikalerne er produksjoner som det er blitt lagt ned mye tid og penger i, og det aller meste av virkemidler er tenkt igjennom til minste detalj. Det er selvfølgelig brukt mye tid og penger på alle musikaler som har fått se dagens lys, men gjennom historien til musikaler er det noen av dem som skiller seg ut mer enn andre. Hvis vi ser på musikaler som *Les Misérables* og *The Phantom of the Opera* som er de mest spilte musikalerne vi har, med til sammen over 40.000 forestillinger på West-End i London og Broadway i New York (Wiki - produksjon). Det er ett eller annet ved disse musikalerne som har fanget mennesker siden de ble spilt første gang i 1985 (Les Mis) og 1986 (Phantom), og de spilles begge fremdeles i London. *The Phantom of the Opera* spilles også på Broadway og er den mest spilte musikalen i historien (ibid.). Men hvorfor er det sånn at noen musikaler fortsetter å spille og trekke publikum år etter år, mens andre store musikaler og populære musikaler som for eksempel *The Sound of Music* (som nok er en tittel de fleste har hørt om, da kanskje mer som i filmen enn musikalen) kun har 1442 forestillinger på Broadway (ibid.). Det virker som om noen få musikaler er så å si eviggyldige. Noe ved disse gjør at publikum er interessert i å se oppsetningene selv etter nesten 30 år. Hva dette kommer av vil jeg se nærmere på i dette kapittelet.

Så hva er det egentlig som gjør en musikal til en musikal? Som vi vet er musikal en form for teater som kombinerer musikk, tale, sang og dans. Man kan se de seriøse musikalerne som hovedsakelig tar i bruk emosjoner som kjærlighet, sinne, konflikt og tvil, som vil prøve å appellere til publikums følelser. På den andre siden har du de humoristiske musikalerne som ofte vil bruke de samme virkemidlene som de seriøse, men da ved hjelp av satire, ironi, fordommer og annen humor. For eksempel for å sette disse i en dagligdags og lett setting hvor publikum ikke behøver å "føle seg inn" i musikalen i like stor grad, men heller le av scener som gjerne setter de typiske musikalklisjeene på spissen for underholdningens del. Det ser allikevel ut som om det



er de seriøse musikalene som blir best tatt imot og lever lengst. På Wikipedias liste over de 33 mest spilte musikalene på Broadway og West-End er det først på 32. og 33. plass vi finner musikaler jeg ville klassifisert som rent humoristiske, *Avenue Q* og *The Producers* (ibid.). Men hva er det som gjør disse store musikalene så utrolig populære? Det er selvfølgelig viktig å ha riktig valg og mengde av emosjonelle virkemidler. Hvordan selve musikalen er skrevet, hva slags setting den er satt i, og hvordan dialog og tekst kan få publikum til å finne medfølelse med karakterene og kontakt med skuespillerne har også mye å si.

Å ha en god historie er grunnleggende for at musikalen i det hele tatt skal bli til, for ikke snakke om å interessere og dermed trekke et publikum. Om historien i en musikal er dårlig er det mye mindre sjanse for at skuespillere og regissør vil klare å gjøre musikalen god slik at det kan bli en suksess. Jeg vil ikke si at en god historie i en musikal automatisk vil gjøre musikalen god, men med en god historie vil det for eksempel være lettere for en skuespiller å kunne leve seg inn i rollen og å finne karakteren sin, og mye lettere for publikum å følge med og holde interessen oppe under forestillingen. Begge deler er avgjørende for publikums totalopplevelse av musikalen.

Mange musikaler er basert på bøker og tidligere verker (både *Les Misérables* og *The Phantom of the Opera* er basert på romaner) så en eventuell regissør slipper å tenke på historisk setting, hovedkarakterer, og temaet i musikalen. Hvordan skuespillere og regissør tilnærmer seg følelsene karakterene har på scenen og utviklingen av disse vil derimot ha mye å si for en oppsetning. Det er utvilsomt viktig at karakterene har flere lag og en eller annen form for synlig karakterutvikling gjennom forestillingen, da publikum må skjønne at karakterene i musikalen har levd et liv også før historien man får se utspilt på scenen. At publikum kan kjenne seg igjen i en eller flere karakterer og sympatisere med dem er også essensielt.

Tilfredsstillelsen av forventninger som bygges opp, eller tvister som overrasker publikum er også en viktig del av musikkteater. At musikal bygges opp og at helten til slutt lykkes i å fullføre oppdraget sitt vil skape en tilfredsstillelse blant tilskuere, mens om antagonisten ender opp med å drepe helten i sluttscenen vil dette skape en tvist og dermed forhåpentligvis en overraskelse hos publikum. Disse er begge hjelpemidler til

å fullføre en historie etter at musikalen har bygd seg selv opp over tid, og enten det er ved tilfredsstillelse eller overraskelse, vil historien ende og publikum vil forhåpentligvis sitte igjen med et godt inntrykk av musikalen, enten om det er glede eller ettertanke man sitter igjen med. Så er det jo selvfølgelig forskjellige ting som er viktigere i noen musikaler enn andre, og det finnes også flere typer musikal enn bare seriøs og humoristisk. Veldig mange av de store populære musicalene er en blanding av disse. Du har også jukebox-musikaler som er musikaler basert på tidligere skrevet musikk, som *Mamma Mia!*, *We Will Rock You*, og *Buddy - The Buddy Holly Story*. Disse er igjen i en slags egen sjanger som absolutt trenger virkemidler som de jeg har snakket om til nå, men som musikkmessig slipper unna veldig mye arbeid da låtene allerede er skrevet.

En annen faktor som kan være viktig om en musikal skal være en suksess er tidspunktet den har sin premiere på. Hvis man ser på musikaler som *Hair* og *Jesus Christ Superstar* var disse et produkt av, eller i høy grad inspirert av hippienes tenkemåte og livsstil på 60- og 70-tallet (Wiki – Hair). Å sette opp en musikal som er interessant for et spesielt publikum, eller det å ha en satt målgruppe er med andre ord meget viktig. Om historien musikalen forteller er spesielt interessant for en satt gruppe mennesker i samfunnet når musikalen blir satt opp, er det større sjanse for at disse kommer for å se musikalen. Så det å ha riktig timing og å se an dagens samfunn om man skal sette opp en nyskrevet musikal har mye å si når det kommer til publikumstall og respons. Det er selvfølgelig flere andre ting som er uhyre viktig for at en musikal skal bli en publikumssuksess om man ser bort fra musikalen i seg selv. En enkel ting som en god eller en dårlig anmeldelse kan ha mye å si for om publikum vil komme å se en musikal eller ikke. Men disse tingene er utenfor det temaet jeg vil si er viktig for musikalen i seg selv, altså hva som gjør en musikal til en god publikumsopplevelse, og ikke hva som trekker publikummere når musikalen er ferdig. Selv om reklame og målgrupper er viktige for at potensielle publikummere skal bli oppmerksomme på at musikalen finnes, er det opplevelsen når publikum sitter i salen og er en del av en forestilling som avgjør om musikalen blir en suksess.

Med andre ord er det altså flere faktorer som er viktige for en musikals suksess. Historien, settingen, timingen, karakterenes dybde, følelsesmessige bånd, og publikums mulighet til å kjenne seg igjen i karakterene. Dette er bare noen, men om

alle disse punktene stemmer, og musikken klarer å underbygge følelsene historien og karakterene i stykket prøver å formidle, har man sannsynligvis klart å lage en ganske god musikal. Dette er selvfølgelig ikke noen oppskrift på hvordan å lage en musikal, kun en liten diskusjon rundt elementene jeg mener en musikal burde inneholde for å lykkes.

Nå har jeg sett på flere momenter som er meget viktige om man skal sette opp en musikal med unntak av det som definerer en musikal. Nemlig musikken. Det heter jo musikal, og det er det en god grunn til. Uten musikk ville musikalerne vært som helt vanlige teaterstykker. Man kan kanskje tenke at siden musikaler bare er teater med sang og musikk, kan det plasseres nærmere opera, og selv om dette ikke er helt feil er det mange ting som skiller opera og musikal. I musikaler er det for eksempel større fokus på tale selv om det finnes musikaler hvor all tekst er akkompagnert, og operaer med noe uakkompagnert dialog. En annen ting er teksten. I musikaler vil man stort sett snakke på sitt eget språk. Hvis vi går tilbake til *Les Misérables* et øyeblikk ble denne musikalen oversatt og fremført på engelsk da den ble satt opp for første gang i London, selv om den originalt er skrevet på fransk (Wiki - Musikalteater). Også i Norge vil du få servert musikaler på Norsk om du går på musikaler. Dette er en standardisert løsning da musikalen skal ut til “de store massene”, og være tilgjengelig for alle, mens opera som regel blir fremført på originalspråket. Du har også elektronikken som blir brukt i så og si alle musikaler. Forsterkning av vokal og orkester ville nok blitt sett ned på om det hadde skjedd i en opera. Så har du jo det selvnlysende faktum som Stephen Sondheim en gang sa:

I really think that when something plays Broadway it's a musical, and when it plays in an opera house it's opera. That's it. It's the terrain, the countryside, the expectations of the audience that make it one thing or another. (White, Michael i Wiki - musikalteater)

Tilbake til musikken. Som sagt er musikken grunnen til at det heter musikal, eller musikalsk teater som nok er det riktige uttrykket å bruke. En annen ting som gjør musikken viktig er dennes mulighet til å tilføre og underbygge følelser og stemninger i en historie. Som jeg snakket kort om i kapittel 2 er et orkester et særdeles godt utgangspunkt for å fremme følelser i et skuespill. Følelser som kjærlighet, sjalusi,

triumf, sinne, sorg og glede kan formidles ved forskjellig arrangering av instrumentene i et orkester. Så og si alle følelser kan med litt hjelp fra teksten bli formidlet og forsterket gjennom musikken. Musikken vil også hjelpe musikalen med å bygge seg opp og skape tilfredsstillende eller sjokk som tidligere nevnt. Uten musikk vil det heller ikke forekomme noe særlig sang i utgangspunktet. Selvfølgelig kunne skuespillere sunget på scenen, men poenget med musikaler er å bruke musikken som en formidlingsform som sammen med tekst formidler de underliggende følelsene i sammenheng med historien og settingen musikalen befinner seg i. Man kan ofte høre på musikken om en karakter snakker sant eller har baktanke med hva som blir sunget. Dette er alle argumenter for hvorfor musikken er en så viktig del av en musikal.

Men hvor mye har musikken å si for om en musikal blir en suksess eller ikke? Personlig tror jeg musikken har veldig mye å si. Både melodisk og følelsesmessig er musikken i de største musikalene veldig godt skrevet. Om du hører en del av musikken fra *Les Misérables* kan du sannsynligvis nynne med. Musikken tilfører noe helt eget til musikalene, ikke bare som musikk, men følelsen i hele musikalen. Jeg tror mye av grunnen til at noen musikaler er blitt så store som de er, er at musikken passer så godt til historien. At historien og musikken hører sammen på et annet plan enn at de er skrevet for hverandre, et plan hvor følelsene kommer inn, og man i større grad kan settes seg inn i, og bli slukt av historien.

Et spørsmål som man til slutt kan stille seg er: Ville disse to store musikalene blitt like store suksesser om originaloppsetningen hadde brukt singback? Dette er selvfølgelig umulig å svare på, da disse musikalene *ikke* brukte singback på premieren sin, og heller aldri har blitt spilt på Broadway og West-End med singback. Jeg klarer ikke helt å avgjøre hva jeg selv mener om dette heller. Det mest logiske for meg er å svare at det ikke ville blitt like store suksesser, men når det gjelder disse musikalene så handlet det om så mye mer enn musikken. Selvfølgelig er musikken i disse musikalene meget viktig, men det er så mange andre faktorer som også skal stemme. Som jeg har nevnt mener jeg at øynene er mer kritisk enn ørene, og (som jeg også kommer tilbake til litt senere) at man har en tendens til å fokusere på teksten i en mye større grad enn musikken i seg selv, både arrangementsmessig og spillemessig. Teksten og historien i disse musikalene er såpass påvirkningsfull at jeg tror den enorme suksessen i stor grad kommer fra disse. Jeg mener ikke at musikken ikke er

viktig, for den er ekstremt viktig i disse musikalene, men det er mulig at kritikere og publikummere heller ser på musikken som en slags bonus da man hovedsakelig er opptatt av historien i et stykke. Dessuten var disse premierene på 80-tallet da innspilling, og spesielt MIDI, ikke var like enkelt og utbredt som det er i dag. Jeg tror at en eventuell innspilling ville skapt mer forundring og overraskelse enn den ville skapt usikkerhet og skepsis i forhold til samspillet mellom scene og publikum. I dagens marked er singback lett tilgjengelig og har relativt god kvalitet. Det er ikke til å stikke under en stol at MIDI har enorme fordeler når det kommer til timing, *pitch*, og feilfrihet, men så er det vel heller ikke det man er på utkikk etter når man drar på forestilling. Det er som sagt det ekte og nære man har lyst til å oppleve når man drar på musikal. Men om en nyskrevet og storslagen musikal hadde blitt skrevet i dag, og satt opp på Broadway med singback isteden for et levende band, ville denne kunne blitt en av de “eviggyldige” musikalene? Det tror jeg, men jeg tror også at publikum i dag, og spesielt i de store musikalbyene New York og London, ville vært meget skeptiske til innspilt musikk i en musikal. Disse stedene vil gi publikum en stor opplevelse, for det å ha et band på opptil 20 stykker på eller bak scenen som spiller musikken live er spektakulært. Mangelen på dette tror jeg ville blitt lagt merke til og sett kraftig ned på. Tror jeg en musikal hvis premiere hadde brukt singback kunne blitt en publikumssuksess? Absolutt, men jeg tror den samme forestillingen med et live band ville skapt en bedre forestilling og en bedre opplevelse for publikum.

### *Livefølelsen*

Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations *of* representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction, it betrays and lessens the promise of its own ontology (Phelan 1993:146 i Fischer-Lichte 2008:68)

Livefølelsen er definitivt viktig når en skal oppleve en konsert, skuespill, dans eller andre kunstformer som involverer levende mennesker. Det som skjer der og da, som du erfarer i det det skjer. Liveness er et ord jeg tidligere har brukt om dette. Men hva er det som gjør det så mye bedre når man erfarer noe live? Jeg tror vi alle kan være enige om at det er noe helt annet å skulle oppleve for eksempel Grand Canyon ved å

dra dit selv i forhold til å se bilder eller film av en annen persons opplevelse. Det samme gjelder med vanlige samtaler. Det kommer ikke i nærheten av å være like bra å snakke med et annet menneske i en samtale på Skype i forhold til å fysisk stå ovenfor denne personen. Disse to eksemplene er nok satt litt på spissen, men de er også gode eksempler på hvor mye det ekte, eller livefølelsen har å si for at en erfaring skal være reell og så god som mulig. Man kan se akkurat de samme tingene på et fotografi eller i en video som med sine egne øyne, men å faktisk være der og se det gir det en helt ny dimensjon til erfaringen sammenlignet med bilde eller video. Og det samme gjelder med en samtale. Man kan snakke om akkurat de samme tingene, og se ansiktsuttrykkene til hverandre, men du kan aldri få den samme erfaringen som å stå ovenfor en person å snakke om du gjør det på Skype. Men hvorfor er det sånn? Og hvorfor betaler folk mange hundre kroner for å se en forestilling som fysisk er et helt annet sted med løftet om at det er en live forestilling? Mellom 8 Februar og 10 Mai 2014 viste OsloKino 6 direkteoverførte operaer fra The Metropolitan Opera i New York til kinoer i Oslo (oslokino.no). Det virker også som om de er ganske populære da noen av forestillingene går samtidig i forskjellige saler rundt om i byen. Og selvfølgelig er det morsomt å se operaer som settes opp på selve *The Met* i New York, men hva med livefølelsen? Selv om det du opplever skjer kun millisekunder unna, så er du fremdeles ikke tilstede på konserten. Dette er selvfølgelig mye nærmere live enn singback kan være da man i høy grad ser oppsetningen live ved å vite at alt kan skje under konserten, for eksempel at en av operasangerne sprekker. Men det vil fremdeles ikke være helt "ekte". Du ser det som skjer der og da mens det skjer, men du er fremdeles ikke til stede. Selv om det skjer i det du ser det, så er oppsetningen et helt annet sted. Ikke bare fysisk, men også følelsesmessig. En ting er å erfare naturopplevelser gjennom media, noe som er utrolig langt unna i nærhet. En digitalisert samtale med et annet menneske i forhold til å stå ansikt til ansikt er også veldig langt unna. I en slik samtale er det flere sanser man ikke får brukt. Man kan verken ta på eller lukte personen man snakker med, og mister dermed deler av intimiteten man ellers ville hatt. Det siste eksempelet er nok det som kan sammenlignes med direkteoverført musikk i størst grad, men ingen av disse vil gi det samme som det å faktisk sitte i salen og oppleve konserten live eller snakke ansikt til ansikt med en annen person. Å kunne kjenne på stemningen i rommet, høre rommets naturlige akustikk, og få en ukomprimert og udigitalisert opplevelse av forestillingen eller samtalen.

Om man hadde dratt på konsert med Oslo Filharmoniske orkester på konserthuset og det viste seg at alt var et opptak og musikerne satt på scenen og latet som de spilte ville de med stor sannsynlighet fått refs i ettertid. Men hvorfor det? Profesjonelle innspillinger vil jo være feilfrie og mer korrekte på alle måter. Det finnes jo utallige innspillinger av klassisk musikk som er utrolig flotte, så hvorfor ty til å spille konserten live da sannsynligheten for at noen spiller feil er uendelig mye større enn om det er et opptak. Musikerne ville sitted på scenen, og publikum ville sitted i salen. Publikum ville oppleve en feilfri konsert hvor musikerne tilsynelatende spiller det som kommer ut av høyttalerne. Hadde publikum hørt forskjell? Ja, det hadde de nok da det ikke er vanlig å spille et klassisk orkester gjennom et høyttaleranlegg, men er det så farlig når man har muligheten til å oppleve en konsert helt uten feil? Hvorfor skal vi i det hele tatt ha 108 betalte musikere i Oslo Filharmoniske Orkester når man heller kan høre på gode feilfrie innspillinger? Det er for å kunne oppleve den naturlige og levende musikken, og om du overså mitt noe ironiske spørsmål over, så har det nok ganske mye å si om musikken inneholder feil og spilles live eller er feilfri og innspilt. En stor grunn til at vi har 108 instrumentalister i Oslo-Filharmonien er som sagt for å kunne få den ekte, levende musikken der og da. Vi har et publikum som drar på konserter og en etterspørsel som trengs å imøtekommes. Jeg tror flere mennesker ville lagt merke til det dersom en klassisk konsert ble spilt med playback enn om en musikal ble det, men prinsippet er det samme. Folk betaler penger for å få en god opplevelse og en forestilling med et høyt kvalitetsnivå. Akkurat som at Oslo Filharmoniske Orkester ville fått kraftig refs etter en konsert med playback mener jeg at musikal som bruker singback også burde få refs. Selv om bruken av singback sannsynligvis ikke er like tydelig som playback i orkester for folk flest, blir kvaliteten i musikalen kraftig redusert om du for eksempel tenker på all påvirkningskraften man mister ved bruken av singback. Publikummere bør kunne forvente at musikken de betaler for å høre spilles av ekte musikere og ikke er digitalisert. Nå er det jo litt forskjell på klassiske konserter og musikal da musikalorkester allerede bruker forsterkning i form av mikrofoner og høyttaleranlegg for å få frem musikken mens orkestrene spiller akustisk, men samtidig må instrumenter som elgitar, el-bass og synth gjennom en mikser eller en forsterker for i det hele tatt kunne lage hørbar lyd for publikum. Om resten av musikalinstrumentene skulle vært spilt akustisk ville dette hørt merkelig ut, og også feil i forhold til sangen som også er forsterket med mikrofon. Man kan krangle på argumentet om at singback er digitalisert og levende

musikere ikke er det når musikalorkester allerede bruker mikrofoner, forsterkere, og går gjennom en mikser og et høyttaleranlegg. Men jeg vil allikevel tørre å påstå at levende musikere som spiller de tonene som kommer ut av høyttalerne i det du hører dem kan ansees som live, mens musikk som er spilt til en annen tid på et annet sted og kun spilles gjennom en datamaskin er digitalisert.

Digitalisert musikk vil med andre ord ikke skape en god livefølelse hos publikum. Du er nødt til å ha levende musikere som spiller levende musikk. Dette er også ganske lett å høre om man først prøver. Hvis du på dagtid går forbi et konsert- eller utested og hører musikk innenifra, vil de aller fleste kunne høre om det er et band som har lydprøve/konsert eller om det er musikk fra anlegget. Jeg vet ikke hvordan man hører det så tydelig, men det er noe med lyden som forteller ørene våre om noe er live eller digitalt. Det fungerer på samme måte under musikal, men i bevissthet kanskje i noe lavere grad. Man har en tendens til å følge med på teksten når man er på musikkteater da historien i stor grad fortelles under sangene, og da er det ofte man kan glemme å høre på musikken. Som musiker er dette for meg noe helt fremmed, men jeg har en forståelse av at “folk flest” plasserer musikken ganske langt bak i rekken av fokuspunkter når de er på forestilling. Som jeg skrev om i kapittel 2 mener jeg at øynene er mer kritiske enn ørene da ørene hører alt rundt seg til enhver tid. Man vil derfor fokusere mer på hva man ser, men ørene hjelper også litt til. Hjernen justerer automatisk hva den synes er viktig å få med seg, som for eksempel at andre mennesker snakker som er viktigere enn en bil som kjører på en vei et stykke unna. Jeg tror dette også gjelder musikk med tekst. Jeg har selv opplevd å ikke bli lagt merke til i det hele tatt av et publikum under en fremføring i et bryllup. Selv om jeg satt å spilte piano like ved vokalisten var det et fåtall som i det hele tatt husket at det var jeg som hadde spilt piano, selv da jeg stod sammen med vokalisten i ettertid og hun fikk mange hyggelige kommentarer på den vakre sangen. Jeg tror hjernen til folk flest innstiller seg på å høre det hjernen mener er viktigst i en gitt setting, og i musikk; formidlingen av tekst. Når noen skal fortelle en historie er det viktig å få med seg hva den handler om, og da er teksten selvfølgelig viktigere enn musikken i bakgrunnen, selv om denne i aller høyeste grad er med på å formidle stemning og følelse. Selv om dette er helt forståelig er det også litt trist, da mange mennesker kan glemme hvor viktig musikken er i seg selv. Om publikum i en musikal stort sett fokuserer på hva de ser og teksten i sangene, skjønner jeg godt at noen musikalteatre velger å bruke singback. Singback



fungerer vel så bra til å formidle stemning og følelse som levende musikere. Men om det generelle musikalpublikum hadde forstått akkurat hvor viktig livefølelsen og samspillet mellom scene og sal er, ville det kanskje vært litt annerledes? Jeg sier ikke her at publikum ikke forstår til noen grad at dette samspillet er viktig, men jeg vil tørre å påstå at det kommer lengre bak i bevisstheten. I hvert fall om du ser det i forhold til hva de ser på scenen og hvor mye fokus det legges på tekst. Om man ser en sanger som improviserer på fraser og timing i musikken og alt høres riktig ut, vil man nok få en bedre opplevelse enn om en sanger nesten ikke har muligheten til å improvisere da alt er satt i en singback, selv om alt fremdeles høres riktig ut. Det er nok mer det at publikummere ikke skjønner helt hva som er forskjellen mellom disse. At de ikke skjønner at singback hindrer skuespillere i å fremføre teksten sin på en mer dynamisk måte og i like stor grad justere fremførelsen etter hva publikum gir av energi til scenen, eller stemningen i salen om du vil. Jeg tror at bruken av levende musikere fører til en økning av energi både på scenen og i publikum da dette blir en slags toveis kommunikasjon. Publikum blir imponert over musikalen og jubler ekstra mye på slutten av et nummer. Dermed får skuespillerne denne “boosten” jeg nevnte tidligere, og gir ennå mer tilbake til publikum, som da muligens blir enda mer fornøyde. En slags god sirkel av energi. Når dette er sagt skal det også sies at hvem som sitter rundt deg på en forestilling har veldig mye å si for hvor mye energi det er i salen. Dette kommer jeg tilbake til litt senere i kapitlet. For å oppsummere kort vil jeg si at livefølelsen er ekstremt viktig når det gjelder musikal. Både skuespillere og publikummere drar mye godt ut å ha god stemning i salen om det er en forestilling med god kommunikasjon mellom scene og publikum. Selv om den generelle publikummen kanskje ikke forstår akkurat hvor viktig samspillet mellom scene og publikum er, tror jeg at alle kan merke om det har vært levende musikere med i musikalen, om det er bevisst eller underbevisst. Som jeg tidligere nevnte kan ikke digitale medier måle seg med erfaringen av noe ekte, om det så er “live” opera på kino, Oslo-filharmonien på tape, eller singback i musikal. For å få livefølelsen er du nødt til å oppleve noe som faktisk er live.

## *En sammenligning av to musikaler*

Jeg har vært og sett to musikaler i løpet av våren 2014, en som brukte full singback, og en som brukte live musikk. De to forestillingene jeg så var “*A Chorus Line*” på Chat Noir, og “*Guys and Dolls*” på Oslo Nye Teater. Og jeg må si at jeg opplevde forskjellene som enorme. Forskjellene i disse har innvirkning på publikums makt over scenen, men ikke bare det. Lydkvaliteten i forestillingen blir også meget forskjellig. På en måte kan singback være bedre, for det er mikset og prosessert i likhet med en CD-produksjon, og nivåene i singbacken er nøye justert. Men det virker også som om at på de store numrene i *A Chorus Line*, så ble singbackene skrudd opp for å skape enda mer “trøkk”, og da måtte all musikk heves da det bare finnes ett spor, noe som første til nær ulidelig kraftige toner av de lysere instrumentene. Spesielt trompet lå på et desibelnivå der jeg nesten måtte holde meg for ørene. En ekte trompet ville kanskje ikke gjort dette, men i *A Chorus Line* var det et relativt dårlig MIDI-sample, som ødela kraftig for helhetsopplevelsen. Det virker som om hele den produksjonen var programmert med MIDI-baserte instrumenter.

I tillegg til å ha sett disse to forestillingene, har jeg også erfaring med mange andre musikaler, både med singback og med levende musikk. Og det kan virke som om det er likheter mellom produksjoner når det kommer til lyd. Et problem jeg som regel erfarer når jeg er på singbackforestillinger er at det ofte er veldig mye subbass ut fra anlegget. For en liten tid tilbake var jeg å så på en musikalforestilling som ble satt opp av musikalteaterskolen West End Studios som holder til i Oslo. De spilte forestilling på Edderkoppen teater, og da de ikke har råd til å bruke levende musikere i skoleforestillinger brukte de singback. Og også her var det svært mye bass. Det interessante var da jeg snakket med en av hovedrollenehaverne som også er instruktør og lærer ved denne skolen, og hun fortalte meg at det var så mye bass i singbacksporet at lydtekniker ikke kunne gi noe mer lyd i monitor. Spesielt under en scene hvor ensemblet og skuespillerne har en felles koreografi og tramper i takt med musikken hadde de store problemer med å holde timingen og takten, og grunnet en mer eller mindre dårlig singbackproduksjon gikk det negativt ut over dansen da danserne var mer eller mindre usynkronisert i forhold til både hverandre og musikken. Men problemet med mye bass kommer tydeligere frem i liveforestillinger som faktisk bruker en ekte bassist.

På Guys and Dolls på Oslo Nye Teater ble det nesten for mye av det gode når bassisten spilte lave toner. Det virker som om subbassforsterkerene ikke fungerte skikkelig før bassisten gikk relativt langt ned i registeret, men da fungerte de til de grader. Tidvis ristet hele salen i kun en enkelt tone spilt av bassisten som gikk over grensen til hva subforsterkerne kunne plukke opp. Ved en så høy grad av rumling som jeg opplevde på denne forestillingen av Guys and Dolls glemte jeg tidvis å se på scenen og å høre på resten av musikken da bassen tok over alt av det musikalske fokus. Så jeg vil tørre å påstå at singback har en helt klar fordel når det kommer til lydnivåer. Som jeg også har nevnt tidligere i oppgaven, så er det mye enklere for en lydmann å forholde seg til musikk som er helt lik på hver forestilling, men dette er også mye mindre utfordrende, og ikke minst kan lyd mannen bidra slik at musikken høres mer levende ut enn ved et singbackspor.

Men når alt kommer til alt er det hvordan hver enkelt person opplever en forestilling som teller. Et individs subjektive erfaring av om en forestilling er bra eller dårlig er det viktigste uavhengig av om denne personen erfarte levende musikk eller singback. Noen mennesker fokuserer mest på historien og dybden i en musikal. Musikken behøver ikke å være noe som avgjør publikums opplevelse av musikalen. Men som nevnt tidligere tror jeg at alle mennesker som har vært på en musikal med utelukkende live musikere vil ha en bedre opplevelse av musikalen enn om de hadde sett akkurat det samme der musikken var spilt inn på forhånd. Det var i hvert fall det jeg følte etter å ha sett disse to musikalene, og jeg tror dette er universelt. Om jeg ikke hadde sett eller hørt noe annet enn musikken i stykkene hadde det fremdeles vært klart hvilken av musikalene jeg hadde foretrukket. Selv om disse er to vidt forskjellige musikaler med forskjellige økonomiske forutsetninger da Oslo Nye teater er støttet av Oslo kommune og Chat Noir er et privat drevet teater, er det ikke tvil om hvilken musikal jeg likte best sett med musikalske øyne. Det er vanskelig å være objektiv i bedømmelsen av to så forskjellige musikaler, men liker å tro at jeg er det. For forskjellen mellom de to musikalene når det kommer til nærheten jeg følte til scenen er vanskelig å beskrive med ord, men det er ett eller annet med levende musikk som gjør hele musikalen mer levende og personlig. Noe av det jeg ble mest overrasket og glad over er måten de to store kjærlighetsballadene i Guys and Dolls startet. I disse befant vi oss i et lokale som i musikalen tilhører en gruppe med

troforkynnere, og blant kulissene kunne man se et piano. Balladene begynte med at skuespillerne spilte smått på pianoet, i starten virket det relativt tilfeldig, men så begynte de å synge, da i sitt eget tempo, med sin egen formidling av musikken ikke bare gjennom sang, men også gjennom pianospillingen. Etter første vers kom plutselig bandet inn og fortsatte sangen i det tempoet som skuespilleren hadde satt, og skuespilleren kunne gå fra pianoet og fortsette sangen med publikum vel bevisste på at dette var en sang som tilhørte karakteren og stod for karakterens egne tanker og følelser. Dette var noe som hadde en meget stor innvirkning på meg, og dro meg på en måte nærmere scenen, skuespillerne og historien. Dette ville aldri fungert på en like god måte i en singbackversjon. Det hadde absolutt vært mulig å *fake* ved å la skuespillere høre clicktrack og en opptakt i monitor og så late som hun eller han spilte det som kom ut av høyttalerne, men dette ville sannsynligvis da vært såpass perfekt at det ville vært gjennomsliktig for alle som ville hørt etter. Dessuten hadde skuespilleren måttet forholde seg til enda flere faktorer i musikken som kun ville vært forstyrrende med tanke på skuespillerens formidling og konsentrasjon. Det faktum at orkesteret hele tiden var synlige på scenen var også en ting som gjorde opplevelsen bedre for meg på *Guys and Dolls*, men det var da grunnet at det er kult å kunne se orkesteret, og ikke for å understreke at musikken var live. For dette kunne man hørt selv om bandet befant seg i orkestergraven. På ett punkt i forestillingen lå det en lang tone i fiolin for å underbygge en spenning på scenen. Her hørte jeg utrolig tydelig at fiolinisten var levende da tonen var så lang at hun ble nødt til å bruke flere stryk med buen, noe som resulterte i en forandring i lyden. Forandringen er ikke stor, men når det kun er fiolinen som spiller og mye av fokuset og konsentrasjonen ligger på spenningen i scenen er det lett å høre. En liten ting som denne er en av veldig mange som bidrar til å skape en helt spesiell nærhet til både orkesteret og fortellingen. En ting det er lett å skille live musikk og singback gjort av ekte instrumenter fra MIDI-produksjoner på, er *attacket*, eller ansatsen, og tonelengden til de forskjellige instrumentene. Spesielt blåsere har et veldig tydelig *attack* som jeg har til gode å høre en bra gjenskapelse av i MIDI. Men også i live innspilte singback er ikke ansatsene like effektfulle som ved en live musikalsk fremførelse. Etter innspillingsprosessen vil lydfilene bli komprimert og justert for å resultere i en så profesjonell *sound* som mulig. Dette fører til at mye av følelsen og det menneskelige i lydklippet forsvinner i stor grad, mens i live musikk, som jeg opplevde på *Guys and Dolls*, var det lett å høre at blåserne var levende. Hvordan ansatsene og kvaliteten i tonene, sammen med en naturlig forskjell i lengden

på tonene blir fremført bidrar til å slette all tvil om at dette er live. Om dette hadde vært en masteroppgave om lydlære kunne jeg snakket langt og lenge om dette, og gått i detalj på hvordan levende lyd differerer fra innspilt lyd, men dette faller utenfor problemstillingen. Det er allikevel ingen tvil om at dette i stor grad vil prege en musikalframføring.

Dette var bare noen av de tingene som veldig tydelig påvirket meg og min opplevelse av disse forestillingene, og jeg kan si at jeg uten tvil mener at så å si alle vil få en bedre opplevelse av et live band enn en singback. Om dette er bevisst eller ubevisst kan være det samme da de fleste sannsynligvis ikke tenker så mye over dette i en forestilling, men jeg tror til og med en person med kraftig redusert hørsel og dårlig gehør ville fått en bedre opplevelse av den levende musikken i forhold til singbacken, som kun eksisterer på et annet sted og til en annen tid. Selv om jeg påstår dette, er det også viktig å ta hensyn til artistene på scenen. For å komme tilbake til en av de tingene jeg allerede har nevnt har vi det faktum at en singback er lettere å forholde seg til for de ansatte i produksjonen da den er lik hver kveld. Ikke bare for lydmannen, men også for skuespillere og dansere. Spesielt dansere vil ofte foretrekke singback eller orkester som bruker clicktrack av tidligere nevnte grunner. Noe annet som er positivt med singback er at du kan få øvd med den endelige musikken gjennom prøveperiodene, og ikke behøver å forholde deg til kun en pianist frem til fulle gjennomkjøringer begynner. Da får man også gjort seg kjent med singbackene, noe som fører til en større sikkerhet. Temposkift er også mye lettere å gjennomføre da det ligger i produksjonen. Om et band skal ha en stor tempoendring i en av musikknumrene er det lite sannsynlig at de vil ende på det samme tempoet hver kveld med mindre de spiller med clicktrack, noe som da krever en del øvelse innad i bandet. Også implementering av umusikalske lydeffekter og lignende vil være enklere om man bruker singback. Å ha lydeffektene akkurat samme sted hver forestilling bidrar til at skuespillerne vet akkurat hvor den kommer og ikke risikerer å dumme seg ut ved å for eksempel gjøre en markant bevegelse la oss si et sekund før eller etter lydtekniker eller orkester spiller den gitte lydeffekten. Dette er også positivt når det gjelder lyd kvalitet. Om du har en effekt som spilles via singbacken vil denne lyden være en del av den endelige miksen og da også være kvalitetssikret når det gjelder lydnivå så publikum ikke får seg en ubehagelig opplevelse om lyden plutselig er alt for høy, eller at man ikke hører lyden da den er for lav.

Spesielt da A Chorus Line er en musikal som omhandler en audition med stort fokus på dans kan det ikke helt sammenlignes med Guys and Dolls som er en historie om en gambler i New York som får i oppdrag å forføre en kvinne som fører til at han finner en dypere side ved seg selv. Hvor Guys and Dolls spiller på menneskers følelser og hvordan de kan forandre seg under forskjellige omstendigheter, er A Chorus Line en musikal hvor de følelsesmessige prinsippene er satt. I sistnevnte stykke tvinges de forskjellige karakterene til å fortelle om seg selv, gjerne såre temaer. Men her kommer gamle følelser opp i motsetning til i Guys and Dolls hvor det skapes helt nye. I A Chorus Line skal det velges ut et fåtall med karakterer til en jobb basert på hvor flinke de er, og hvordan de er som personer. I Guys and Dolls har utviklingen av karakterer en meget stor betydning for historien og utviklingen av denne. Så man kan si at A Chorus Line er en mye mer stillestående musikal både følelses- og stedsmessig da Guys and Dolls foregår både i New York (både i byen og under bakken) og i Havanna, mens førstnevnte kun foregår i ett eneste rom med unntak av finalen. På den måten passer det mye bedre med singback til A Chorus Line. En singbackversjon av denne musikalen kan lett forsvares da det faktisk brukes innspilt musikk på danseauditions og dette da vil gå som det mest naturlige. Jeg sier ikke at dette er et bedre valg med tanke på publikumsopplevelsen, men det kan bli sett på som et bevisst valg for selve handlingen i musikalen. Om begge disse musikalene skulle bli satt opp og jeg måtte velge singback til en og live musikk til den andre er det ikke tvil om hva jeg hadde valgt. Det er på alle måter mest logisk å velge singback til A Chorus Line, da den er skrevet som den er i settingen den er i, mens Guys and Dolls har en mer dynamisk, følelsesladd og menneskelig oppbygning av stykket, hvor det da passer bedre med et levende orkester for å underbygge.

At det ikke ville vært tvil hvilken av disse musikalene jeg ville valgt bruke singback på om jeg fikk velge, underbygger også det faktum at det er en stor forskjell på hvor lett det vil være å bruke singback på noen musikaler sammenlignet med andre. Det er en spesielt stor forskjell i humoristiske musikaler i forhold til de seriøse. Det er såpass enkelt som at i humoristiske musikaler vil det forventes at publikum kommer til å le. Om publikum ikke ler, vil en humoristisk musikal mislykkes i å være akkurat det. For å få folk til å le må man også kunne høre hva skuespillerne sier så det er større sjanse for at alle får med seg humoren eller *punchlinen* i en morsom sketsj. Da er det også

viktig at publikum får ledd ferdig før skuespillerne fortsetter å prate, og dermed er det også veldig logisk at bandet vil følge skuespillerne, noe som bli vanskelig ved bruk av singback. Et godt eksempel på dette har jeg allerede fortalt om tidligere, da jeg var og så Avenue Q i New York. At en av skuespillerne under en sang stanset opp, pekte, og ventet på at publikum skulle le seg relativt ferdige før han fortsatte, hadde ikke bare vært umulig å få til på en naturlig måte i en singbackversjon av musikalen, men var også ekstremt virkningsfullt da jeg følte at musikalen til en viss grad ble spilt under min påvirkning. Jeg var en del av publikummet og dermed også en del av musikalen da jeg spesifikt var en del av den største påvirkningskraften aktørene på scenen opplevde under denne gitte forestillingen. Følelsen av å sitte på en musikal å vite at din latter i seg selv kan forandre hva som skjer på scenen er en ganske god indikasjon på at noe er gjort riktig.

Hva da med de seriøse musikalene? Ser man for eksempel på Les Misérables er det mer som å være en stille observatør som blir satt inn i en historie, enn en medaktør som skal gi respons mens skuespillet pågår på scenen. Da en humoristisk musikal vil være helt avhengig av at publikum deltar i forestilling med respons i form av latter og applaus vil en seriøs musikal ha til hensikt å fortelle en historie og setter da publikum i en mer observerende og passiv rolle hvor latter er sjeldent og det heller gis applaus etter en imponerende sang enn under selve sangen. Nå virker det muligens som om jeg mener at humoristiske musikaler er mer avhengig av publikum enn seriøse musikaler, men dette er ikke nødvendigvis riktig. Begge er åpenbart like avhengig av et publikum for å spille forestillinger, men en humoristisk musikal vil bruke publikum mer som en rolle i en større del av forestillingen enn en seriøs musikal, som da heller trenger publikummere til å bevitne en storslagen historie. Med andre ord vil en humoristisk musikal være avhengig av at historien treffer humoren til publikummerne mens en seriøs musikal vil være avhengig at historien treffer følelsene til publikummerne. Og det er en allmenn kjent ting at latter skaper mer lyd enn tårer, og da vil et eventuelt live band være mer nyttig å ha i en humoristisk musikal da skuespillerne til en større grad vil bli “forstyrret” av latter, og må bruke dette som en del av skuespillet mens stykket spilles. Jeg mener musikk absolutt ville vært å foretrekke i seriøse musikaler. Spesielt følelsesladde musikaler, som seriøse musikaler ofte er, med ballader og sårhet i musikken trenger etter min mening et levende orkester for å formidle disse sangene på best mulig måte. Som jeg også nevnte

tidligere i oppgaven kan det være meget vanskelig å synge en rolig ballade med singback, noe som støtter opp om min påstand om at de seriøse musikalerne burde ha live musikk. Om man ser bort i fra disse unntakene og ser på seriøse og humoristiske musikaler på en generell basis, vil jeg påstå at det er enklest å bruke singback i en seriøs musikal. I en seriøs musikal vil som sagt publikum være mer observatører under skuespill og sang, og responsgivere mellom scenene. I en humoristisk musikal vil produksjonen satse på at publikum gir respons ikke bare mellom numrene, men så ofte som overhodet mulig.

Når dette er sagt så må man ikke glemme de såkalte jukebox-musikalerne som baserer seg på tidligere skrevet musikk av en spesiell gruppe eller artist som da har fått en historie lagd til å passe mellom sangene til denne artisten, gjerne i kronologisk rekkefølge ettersom når artisten gav ut sangene (Wiki - Jukebox). Her er sangene tidligere produsert og er satt når det kommer til både form og tekst. Spesielt når de fleste slike musikaler handler om populærmusikk og musikk spilt av band, i motsetning til det noe standardiserte musikalorkesteret, er dette en musikaltype det vil være veldig lett å lage singback til. Sangene er som sagt ferdige før musikalen engang er blitt skrevet så det vil bli lettere å forholde seg til timingen i sangene. Det vil også bli lettere rent musikalsk da publikum vil høre sangene de har hørt mange ganger før og kjenner godt. Her er det historien som er kontekstualisert for å passe til sangene og ikke historien som har fått musikk skrevet til seg i ettertid.

### ***Publikummers påvirkning av hverandre***

Det er ikke bare scenen publikum har mye makt over. Publikum har også stor kraft over hverandre, og hvordan de andre menneskene i salen opplever forestillingen. For å gi et kjapt eksempel kan vi jo se for oss at vi er på en humoristisk musikal, og på rundt oss sitter det en gjeng med lattermilde, høyt responsgivende ungdommer som har tatt seg et par øl. Hvis vi så ser for oss at denne gjengen var byttet ut med en gjeng med stumme mennesker, kan vi jo tenke oss at disse to gjengene ville sørget for at vi hadde fått ulike opplevelser av forestillingen. Dette eksempelet er satt på spissen, men det illustrerer hvor forskjellige opplevelser man kan få av en forestilling avhengig av menneskene rundt seg.



Jeg har selv opplevd at min opplevelse er blitt påvirket i veldig stor grad kun av et par mennesker rundt meg. Den første gang jeg opplevde dette i en så stor grad at jeg tenkte grundig over hvor mye det hadde å si var den andre gangen jeg så musikalen *Wicked* i London. Jeg har, som mange andre, et veldig godt forhold til musikken i denne musikalen. Jeg har spilt flere av sangene fra *Wicked* i et musikalorkester på i overkant av 20 musikere, noe som uten tvil har ført til at forholdet mitt til denne musikken har vokst seg stort da jeg ikke bare syns at sangene er veldig gode, men også at jeg har knyttet mange gode minner til fremførelsen og settingen jeg var i da jeg selv var medvirkende. Da jeg dro til London med en kamerat året etter for å få med oss en konsert med noen av våre favorittmusikere, var det også et godt påskudd til å dra å oppleve denne musikalen. Det var for meg første gang jeg hadde sett og hørt denne musikalen live, og det gjorde selvfølgelig et stort inntrykk på meg, spesielt da vi satt på første rad og jeg følte en ekstrem nærhet til scenen. Å få se historien utspilt og å få flettet sammen handlingen i sangene til en historie var utrolig gøy. Men det var andre gangen jeg så den som virkelig tok opplevelsen min til helt nye høyder. Dette var senere samme året hvor en større del av en vennegjeng og jeg hadde bestemt oss for å dra på festival i Hyde Park. En av disse hadde vært med i musikaloppsetningen der vi hadde spilt musikken fra *Wicked*, og hadde sunget solo på en av disse sangene, men hun hadde i likhet med meg da vi jobbet på denne oppsetningen sammen aldri sett denne musikalen live. Derfor var denne turen en god unnskyldning til å se den en gang til. Vi var akkurat samme gjeng, nemlig meg og kameraten min, i så å si samme seter på første rad, men da også med vår venninne som det skulle vise seg hadde et enda dypere forhold til denne musikalen enn jeg trodde. Fra åpning til slutt var det gråt, latter, klapping, tramping, skjelving, glede, sorg og skriking. Spesielt på de store numrene ble hun helt ute av seg av følelser, og jeg har aldri sett maken til følelse og innlevelse i en musikal. Første gang jeg så den var det veldig gøy å oppleve, men måten venninnen min påvirket meg den andre gangen jeg så *Wicked* fikk meg til å få nye og større følelser til denne musikalen. Jeg ble helt overveldet av hvor mye en person kunne påvirke min subjektive opplevelse av en forestilling. Hennes enorme følelser smittet over på meg, og jeg ble under musikalen mye mer lettpåvirkelig og rørt av de numrene som tydelig påvirket henne. Det overasket meg at jeg erfarte en så tydelig påvirkning av kun én person. Jeg husker ikke engang personen som satt på andre siden av meg, og jeg satt på første rad, så det

var bare kameraten min ved siden av meg, og så venninnen min bortenfor han igjen. Allikevel ble jeg påvirket i en så stor grad som jeg gjorde. Det har kanskje noe å gjøre med at hun er en veldig god venninne og jeg kjenner henne veldig godt at jeg ble lettere påvirket enn jeg kanskje ville blitt ellers, men noe av det samme skjedde også på den allerede omtalte Avenue Q i New York. Da var jeg alene, og hadde aldri hørt om eller hørt musikken fra denne musikalen. Det var rett og slett bare et tips jeg fikk da jeg grunnet diverse hendelser hadde havnet på en 11 dagers tur til New York alene og trengte noen gode tips til hva jeg kunne fylle kveldene med. Også denne gangen satt jeg på første rad, mellom to ukjente mennesker. Det skal sies at jeg er en person som sjeldent ler høyt under sceneunderholdning. Jeg er heller en humrer, som smiler for meg selv og tenker at “hm, det var jo litt morsomt”. Men Avenue Q er en av de morsomste opplevelsene jeg noen gang har hatt. Ikke bare fordi musikalen i seg selv er veldig morsom og lett å være med på, men mest grunnet damen på min høyre side som tilsynelatende ble truffet hardt av humoren i denne musikalen. Hun var rett og slett så lattermild at hele salen må ha hørt henne. Jeg har sjeldent opplevd en så god stemning under en forestilling. Det virket også som om skuespillerne koste seg litt ekstra denne kvelden. Det kan jeg selvfølgelig ikke si noe om da jeg bare så denne ene forestillingen, men energien og stemningen i salen denne kvelden var elektrisk. Det jeg også opplevde denne kvelden er at latter er ekstremt smittsomt. Opplevelsen min av mine medpublikummere minner meg om en video jeg engang så som ble filmet med en mobil på en t-bane der en dame får latterkrampe. Gjennom 3 minutter ser vi fler og fler som begynner å le og det hele ender med at nesten hele vognen ler i fellesskap der kun én vet hva som var morsomt i utgangspunktet. Latter er uten tvil smittsomt, og jeg tror man kan bli smittet av mange forskjellige stemninger. Alle mennesker føler, men noen føler mer enn andre og noen viser det mer enn andre. Alle mennesker har også empati og sympati og det medfører da at forskjellige mennesker har evnen til å påvirke deg om du vil det eller ikke. Og dette er en viktig faktor når det kommer til opplevelsen av en musikal. Jeg syns uten tvil at Wicked var morsomst andre gangen jeg så musikalen, og jeg fikk også en fantastisk god opplevelse av Avenue Q grunnet andre mennesker som påvirket meg. Jeg tror ikke jeg ville syntes Avenue Q hadde vært like morsom om jeg ikke satt ved siden av denne damen, og jeg vet sikkert at jeg ble påvirket av venninnen min på Wicked da jeg allerede hadde sett den en gang før. Med andre ord ble nok mitt inntrykk av musikalen jeg så “bedre” av å sitte mellom de riktige menneskene. Men kan det bli en like stor forskjell i

opplevelsen om dette hadde vært i en musikal som brukte singback?

Jeg tror ikke det. For det første vil publikums påvirkningskraft være minimal i forhold til den publikum vil ha ved et levende orkester. En dame kunne selvfølgelig ledd like mye da ordene er de samme, men måten skuespillerne på Avenue Q tilpasset forestillingen på da publikum lo nesten unaturlig lenge, ville ikke skjedd om dette var en singback-forestilling. Som sagt så gjør singback musikken i en forestilling til noe fast som hverken publikum eller skuespillere kan forandre på. Om publikum hadde ledd like mye under en singbackforestilling ville skuespillerne blitt nødt til å fortsette som om ingenting hadde skjedd da singbacken ikke hadde tillatt noen som helst form for opphold i sangene. Da ville publikum enten mistet deler av historien da de hadde vært opptatt med å le, eller så ville publikum blitt tvunget til å holde tilbake latteren og da også miste mye av påvirkningskraften de har på hverandre i tillegg til påvirkningskraften over scenen som delvis blir borte ved bruken av singback. I en musikal som Wicked derimot, som er en slags mutasjon mellom en humoristisk og seriøs musikal ville det være enklere å bruke singback. Jeg kan komme på noen øyeblikk i sangene som de gangene jeg har sett musikalen har manet frem latter fra publikum, men stort sett finner vi de humoristiske innslagene i skuespillerdelene mellom sangnumrene.

Hva slags stemning det er i salen og hvem du sitter i nærheten av har mye å si på din egne opplevelse av en forestilling, og hva singback vil gjøre med publikums samspill i salen varierer nok fra musikal til musikal. Men i likhet med forsøket jeg fortalte om i kapittel 2, blir det i hvert fall ikke noe bedre av singback. Det er mulig at det faktum at en forestilling er gjort med singback kan overskygges av at stemningen i salen er meget bra, men jeg tror fremdeles at publikumopplevelsen hadde blitt bedre om det ble brukt live musikk. For selv om stemningen i salen er god vil publikums påvirkningskraft over scenen fremdeles være borte, og man kan derfor regne med at skuespillerne ikke får gitt alt de har lyst til å gi tilbake til publikum da de er sperret av et fastlåst spor som hverken kan føle stemningen i salen eller tilpasse seg publikums respons.

Noe jeg ikke har snakket noe om så langt i denne oppgaven er plasseringen man har i salen. Dette er et valg jeg har gjort siden jeg tror man kan ha en relativt lik erfaring

uansett hvor man sitter i salen, om kanskje på forskjellige måter. Om man sitter på første rad vil man ha mulighet til å leve seg totalt inn i musikalen da man ikke har potensielt irriterende eller alt for høye mennesker som sitter foran seg, og man kan se uttrykkene og innlevelsen til skuespillerne. Men her vil man sannsynligvis også få et relativt dårlig lydbilde i forhold til andre steder i salen da man sitter for nære scenen til at høytaleranlegget kan gi deg samme lyd som lydmannen hører. Denne optimale lyden får du derimot hvis du sitter mer eller mindre midt i en sal. Her er du også omgitt av andre mennesker og har dermed mulighet til å bli påvirket mer av publikummerne rundt deg. Men det er også større sjanse for å irritere seg over høye eller bråkete mennesker på raden foran, eller at noen i umiddelbar omkrets er negative til forestillingen og påvirker deg på en mindre heldig måte. Det spørs veldig hvordan forskjellige teatre er bygd opp, men ofte er det en balkong i disse teatersalene for å utnytte rommet så godt som mulig, og fylle opp med seter. Her finner du som regel også lydbordet, og om du har lyst på så og si den samme lyden som lydmannen jobber for å optimalisere er dette et godt sted å sitte. Men her er det også ganske langt til scenen, og du får ikke nærhet til scenen i like stor grad som hvis du sitter nede. Et av de kjedeligste stedene å sitte vil jeg tro er helt på kanten ganske langt foran da du får innblikk til *backstage* som kan være med å bryte forestillingens illusjon, og du mister også sannsynligvis noe av hva som skjer innerst på din side av scenen. Men de fleste musikalscener sørger for at det ikke skal være seter som går noe særlig utenfor sceneåpningen i en sal. Teatre og produsenter jobber for å maksimere alles opplevelse uavhengig av hvor du sitter i salen. Noen seter vil alltid være bedre enn andre, men målet er at du skal få en like god erfaring av en forestilling uansett hvor du sitter. Dessuten er det så mange forskjellige typer saler der ute at det er så og si umulig å si hvordan effekt forskjellige plasseringer har å si for din subjektive erfaring av en forestilling. Det kan absolutt ha noe å si, men ikke i en så stor grad at det er verd å diskutere grundig i denne oppgaven. Jeg vil anta at det å ha mennesker rundt seg er viktigere enn hvor man sitter i en sal. Påvirkningen du får av andre mennesker rundt deg, og din evne til å påvirke scenen er nok noe av det som i stor grad har noe å si angående hvordan man erfarer en musikaloppsetning. Og jeg tror denne påvirkningen og publikums påvirkning på scenen har veldig mye med hverandre å gjøre. Som sagt så er det to forskjellige verdener å se forskjellen fra en generalprøve til premieren i et stykke. Og denne “boosten” skuespillerne får av god respons fra salen reflekteres tilbake til publikum via mer energi og ofte større prestasjoner. Og jeg tror sterkt på at

publikum gir mer respons når de har mulighet til å påvirke. Med levende musikk på scenen får de denne muligheten, da bandet vil følge skuespillerne, og skuespillerne vil bruke denne friheten til å oppfylle publikums forventninger, som igjen fører til mer god respons. Jeg tror at dette er nok en god sirkel. Jo mer frihet publikum har til å påvirke scenen, jo mer kan skuespillerne tilrettelegge for publikum, som igjen da gir mer respons og ved dette påvirker scenen igjen. Men dette fungerer i mye mindre grad om man bruker singback. Selvfølgelig kan publikummerne påvirke scenen i en singbackforestilling også, men da er det som sagt en grense på hvor langt en musikal kan nå. Skuespillerne er hindret av singbacken timing og faste struktur til å ta seg noen som helst frihet utenfor det satte, og selv om man kan improvisere en ny melodi eller gjøre koreografiske og kroppslige forandringer, kan man ikke gjøre noe med formen, tempo, og timingen på sangen. Levende musikk vil med andre ord tilføre både frihet for aktørene på scenen og publikum i salen på en måte singback ikke kan.

#### ***Oppsummering kapittel 4***

Det er ikke tvil om at musikken i musikaler er meget viktig. Ikke bare er musikk grunnen til at musikal har navnet det har, men musikken er også tingen som underbygger historien og bringer frem følelser det ellers kunne vært vanskelig å få frem. En glad karakter med skummel musikk i bakgrunnen vil for eksempel gi publikum en følelse av at karakteren har andre hensikter enn hva de andre karakterene på scenen oppfatter. Men det er ikke bare musikken som er viktig når det kommer til musikal. Historien, manuset, koreografien, scenografien osv. har mye å si for hvor vellykket en musikal er. Karakterenes dybde og utstråling er også en utrolig viktig del av musikalen. Er karakterene skrevet godt vil de ikke bare være lettere for skuespillerne å sette seg inn i, men også i større grad skape bånd til publikum hvor man kan kjenne seg igjen i forskjellige karakterer på scenen. Musikken i en musikal skrives for det meste når handlingen og historien er mer eller mindre ferdig. Dette er meget forståelig da man trenger en oppfatning av hvordan stemning en musikal har før man lager musikken. Å ha ABBA-musikken fra "Mamma Mia!" i Les Misérables er en ting de fleste forstår ikke ville fungert. Dette ville selvfølgelig aldri skjedd, men prinsippet er det samme. Musikken i en musikal må passe til historien, enten på en seriøs måte, eller en bevisst upassende måte som har til hensikt å skape en gitt effekt.

Livefølelsen i musikal er også viktig for å opprettholde kvalitetsnivået på forestillingen og ikke minst samspillet mellom scenen og publikum som jeg så mange ganger har nevnt i løpet av denne oppgaven. Og det er så og si umulig å gjenskape livefølelsen man får av live musikk med singback og MIDI. Som jeg nevnte tidligere ville Oslo Filharmoniske Orkester fått mye negativ omtale om de hadde invitert til konsert hvor de latet som om de spilte instrumentene sine mens et tidligere opptak av et stykke ble spilt på anlegget. Enda verre hadde det vært om de ikke engang hadde vært på scenen i det hele tatt. Nå kan ikke dette sammenlignes helt med musikal da publikum drar på konserter med Oslo-Filharmonien kun for å se på disse, mens publikummere på musikal kommer for å se et helt stykke som består av både sang, dans, skuespill og musikk. Men allikevel er det et faktum at ved full singback i musikal blir publikum til en viss grad lurt. En opplevelse av en musikal kan være bra uavhengig om det brukes singback eller ikke, men en musikal med live musikk vil alltid gi en bedre livefølelse enn en singbackversjon. Ved singback kan musikalsk ansvarlig gjøre mye mer enn ved live band da man har veldig mange muligheter når det kommer til vanskelighetsgrad og instrumentasjon i programmert musikk, men livefølelsen vil fremdeles være borte. Man kan gjøre en singback mye mer spektakulær, og fylle ut originalarrangementet og til og gjøre det enda mer storslagent, men man tar også bort det elementære i musikkformidlingen, nemlig det ekte, og følelsen av samspill mellom tilskuer og utøver. Men det er ikke bare musikken eller scenen som påvirker deg når du er på musikal. Hvor god erfaring man har med en enkelt forestilling avhenger i stor grad også av de som sitter rundt deg. Om du sitter i en lattermild del av publikum er det større sannsynlighet for at du selv ler under forestillingen. Men forandrer dette seg om du er på en forestilling med singback? Dette er nok vanskelig å svare på, men om man ser det på en måte så mister alle i publikum muligheten til å påvirke musikken når det først blir brukt singback. Om du responderer og det ikke skjer noen ting da musikken er spilt inn på forhånd og alt er satt, vil det å respondere kanskje virke nytteløst, noe som igjen fører til mindre respons fra publikum. Om det hadde vært live musikk og du merket at det var god kontakt mellom sal og scene, og at dine utbrudd av latter eller applaus hadde en effekt på scenen, ville du kanskje respondert mer da det vil føles som om forestillingen spilles “for deg” i en større grad. På den andre siden er det mer logisk at en respons som latter er smittsomt uavhengig om musikken spilles live eller ikke, og om noe

først er morsomt så er ikke musikken det man nødvendigvis tenker på. Da jeg var å så A Chorus Line på Chat Noir var det ganske god stemning i salen. Publikum klappet genuint etter hvert nummer, og det virket som om folk koste seg godt. Men i denne forestillingen smittet ikke dette over på meg. Det er mulig at jeg er ekstra streng og observant når det kommer til musikk på forestilling, men jeg ble såpass satt ut over kvaliteten på singbacksporene at jeg ikke klarte å nyte forestillingen i en så stor grad den kanskje fortjente når det kommer til historie og skuespill. Bruken av singback i denne forestillingen sørget i hvert fall for at jeg ikke ble smittet av de som satt ved siden av meg selv om det virket som om de nøt forestillingen. Som sagt er det nok slik at jeg er over gjennomsnittlig opptatt av musikken til å kunne sees på som en typisk publikummer, men denne forestillingen var i hvert fall et bevis på at det til en viss grad går an å være immun mot innvirkningen fra andre publikummere om du ikke føler deg fornøyd med det du opplever. Så jeg vil svare på dette spørsmålet med å si at det går an å ha en god opplevelse om det er brukt singback i en forestilling, men som med flere andre diskusjoner rundt dette temaet i denne oppgaven blir det i hvert fall ikke noe bedre om forestillingen bruker singback. Generelt vil jeg si at den mulige fallhøyden er mye større ved bruk av singback sammenlignet med levende musikk. Det er allikevel ikke tvil om at man blir påvirket av menneskene rundt seg. Som jeg nevnte tidligere, erfarte jeg selv dette i meget stor grad under min andre forestilling av Wicked i London, og under Avenue Q i New York. Hele min opplevelse av stykket ble forsterket av menneskene rundt meg, noe jeg tror de aller fleste erfarer om de drar på en hvilken som helst publikumsbasert samling, om det er teater, konsert, eller sportsarrangement. Denne påvirkningen kan selvsagt være både positiv og negativ. Latter og applaus er en ting, men om sidemannen puster oppgitt med jevne mellomrom og beveger seg ubehagelig i stolen sin kan dette også ha en negativ effekt på din opplevelse av forestillingen.

Man har mange forskjellige typer musikaler. Det finnes mange mutasjoner av de forskjellige hovedsjangrene, men om man lar denne mutasjonen være en del av hovedgruppene får man seriøs, humoristisk, mutasjon, og jukebox-musikal. Når det gjelder singback er det forskjell på hvilke typer musikaler man enklest kan bruke singback i. Den letteste er nok jukebox-musikalene da disse som sagt er basert på tidligere skrevet sanger, gjerne populærmusikk. Da den meste populærmusikken spilles med band, eller er programmert vil det være lettere å lage singback til disse

enn de resterende musikaltypene som typisk har et noe mer klassisk inspirert musikalorkester sammenlignet med populærmusikkens band. Den neste på lista er de seriøse musikalerne, men for å forstå hvorfor disse er enklere enn for eksempel humoristiske musikaler må vi se på den humoristiske musikalen. Som tidligere forklart er humor veldig avhengig av timing. Når skal punchlinen komme? Og i hvilke replikker kommer publikum til å le? Dette er noen av spørsmålene som kan variere fra forestilling til forestilling alt ettersom hvordan stemning det er i salen den gitte dagen. På grunn av dette er det veldig vanskelig å planlegge når det kommer eventuelle stopp eller improviserte replikker eller bevegelser. Dermed er det også utrolig vanskelig å lage en singback som passer til dette. Komisk timing i musikal er rett og slett utrolig viktig, og da blir det å lage singback til disse også mye vanskeligere enn i en såkalt seriøs musikal. I de seriøse musikalerne er det også rom for improvisasjon, som for eksempel det jeg fortalte om Guys and Dolls tidligere i dette kapitlet hvor skuespillerne kompet seg selv inn i balladene i stedet for å vente på bandet. Selv om dette er en veldig bra ting å ha med seg, er det lettere å bruke singback på en slik ting enn det er å planlegge hvor publikum kommer til å gi respons til scenen. Med andre ord er det lettere å tilpasse en seriøs musikal til singback enn det er med en humoristisk musikal. Mutasjonsmusikalerne er da som navnet sier en mutasjon av disse to sistnevnte. Her er det ofte en seriøs historie, men også mye humor eller underholdning som legger opp til påvirkning fra publikum. Jeg vil si at denne typen også er vanskelig å lage singback til i forhold til den seriøse musikalen da det fremdeles kan komme uforutsett applaus eller latter i motsetning til den seriøse. Jeg vil påstå det er vanskelig å lage singback til en hvilken som helst musikal, for man kan aldri være sikker på hvordan publikum kommer til å reagere, men poenget mitt her er at det er noen musikaler det er enklere å lage singback til enn andre. Etter min mening gjør det det fremdeles ikke til en positiv ting. Å bruke singback i musikaloppsetninger når det kommer til fremføring og opplevelse vil være mer som en obstruksjon enn en fordel. Ved å bruke singback setter man en grense både på hvor mye kontakt det er mellom scene og publikum, og hvor mye innflytelse publikummere har på hverandre. Med andre ord setter man med singback en grense på hvor god opplevelse det er mulig for publikum å få av forestillingen.

Når jeg nå går inn i den avsluttende diskusjonen og konklusjon for denne oppgaven, vil jeg ta med meg tingene jeg har diskutert så langt. Hva singback er, hvordan



innvirkning de har, hvordan økonomiske premisser musikalteatrene møter, og hva som egentlig gjør en musikal god. Jeg vil prøve å gi et godt sammendrag av hva jeg har snakket om så langt i oppgaven, og kanskje også sette noen ting i perspektiv.

## 5 – AVSLUTTENDE DISKUSJON OG KONKLUSJON

### *Diskusjon*

Underveis i arbeidet med denne oppgaven har det skjedd mye med meg og mitt syn på bruken av singback da jeg har gått gjennom mange forskjellige spørsmål og diskusjoner knyttet til dette temaet. Hva som kan være motivasjonen for å bruke singback, hva aktører og bransjefolk selv har sagt om det, den økonomiske situasjonen og min tolkning av den, og mine tolkninger av å erfare musikal er noen av disse. Jeg har prøvd å se diskusjonen om singback fra flest mulig sider, og på en objektiv diskutere disse på en god måte. Ikke bare har det gått opp for meg hvor intrikat og innviklet diskusjonen rundt singback er, men jeg har også fått en bedre forståelse av hvorfor noen private teatre velger å bruke singback. Etter min mening betyr ikke det at en forestilling blir noe bedre ved denne bruken, for opplevelsesmessig er det mye som går tapt.

Som jeg skrev om i kapittel 2 er det vanskelig å skulle definere singback, og det har nok vært den lengst varende prosessen i denne masteroppgaven. Å skille singback i rene artist- og showversjoner fra musikal og teatralisk singback er etter min mening essensielt da disse to kan ha meget forskjellige definisjoner. I den førstnevnte ser vi først og fremst bruken av det jeg har definert i denne oppgaven som full singback, noe som ekskluderer alt av levende musikk med unntak av vokalen. I musikal derimot blir definisjonen av full singback brukt som en metode for å snike seg unna singback-stempelet på. Om man ser på definisjonen av singback i Store Norske Leksikon eller slik jeg har definert full singback vil man med ett eneste instrument på scenen kunne kalle noe for live med backingtracks. Og dette blir etter min mening feil. At noe er levende skal bety at det går an å påvirke, og selv om det er mulig å påvirke en enkelt instrumentalist på scenen, vil ikke denne påvirkningen ha noe å si da sangen er satt og det ikke er mulig å påvirke noe annet i musikken. Som jeg har definert singback inneholder denne et hovedelement av innspilt musikk. Om skal du skal falle utenfor denne definisjonen må du i følge min oppgave ha et hovedelement av levende musikk hvor størsteparten av de uunnværlige instrumentene spilles live. Det vil nok alltid kunne diskuteres hvor de forskjellige grensene går når det kommer til levende og

innspilt musikk, men jeg mener at min definisjon av singback og hvor dens grenser ender er et meget godt utgangspunkt til videre diskusjon angående dette. Min definisjon av ordet vil ikke gjøre singback noe bedre, men den vil forhåpentligvis gjøre det lettere å definere hva singback egentlig er. Denne definisjonen vil også gjøre det vanskeligere for oppsetninger å komme seg unna å bli sett på som singback da det er konkrete krav som må oppfylles for å kunne flyttes utenfor denne definisjonen. På denne måten kan ikke musikalske ansvarlige og produsenter si at musikken ikke er singback grunnet at det er levende musikk på scenen, og musikken [les lydnivåene] styres live på forestilling. Jeg mener at publikum har et krav om å få vite om forestillingen de går på faktisk bruker singback eller levende musikk, og per min definisjon settes det spesifikke krav som kan hjelpe til å oppfylle dette ønsket.

Når en tone fra et instrument har sluttet å klinge er det umulig å gjenskape akkurat denne tonen igjen. Opplevelsen en lytter vil få av denne tonen vil heller aldri kunne gjenskapes. Så fort en tone er spilt forsvinner den og kan aldri gjenskapes i akkurat samme sammenheng og med akkurat samme lyd kvalitet. Det finnes derfor ikke noe musikalsk objekt i musikken selv. Det nærmeste man kan komme et musikalsk objekt er samspillet mellom tone og lytter. Altså hvordan musikk påvirker lytteren og eventuelt hvordan lytteren kan påvirke musikken. Når lytteren mister sin evne til å på noen som helst måte kunne påvirke musikken vil det musikalske objektet også forsvinne. Jeg har tidligere sammenlignet musikal med film, noe som burde være meget forskjellig, men ved bruk av singback blir likere. I kinosalen sitter publikum uten makt til å påvirke noe som helst i filmen, mens i en musikal drar publikum for å oppleve noe ekte og levende hvor de i en større grad kan påvirke hva som skjer og hvordan det skjer. Musikaler, som levende fremførelser, har levende skuespillere og aktører på scenen og levende publikummere i salen. Skuespillerne påvirker publikum da de fysisk står på scenen og spiller. Ved å skape reaksjoner og respons i publikum vil aktøren få tilbake respons fra salen og dermed skape gjensidig påvirkning som fremmer livenessen og det levende i musikalen. Som Erica Fischer-Lichte skriver i "The Transformative Power of Performance", brukte Marina Abramović dette på en uortodoks metode. Hun tvang frem respons og påvirkning i sitt stykke i høyeste grad da hun "tvang" publikum til å gripe inn og stanse forestillingen (Fischer-Lichte 2008:11). Som tidligere diskutert vet jeg ikke om dette var hensiktsmessig eller ikke, men det gir en fint perspektiv på hvor mye innvirkning publikum kan ha i en

forestilling. Det jeg prøver å komme frem til her er at publikum blir påvirket og gir respons i alle levende forestillinger. Liveness er ikke nødvendigvis alltid å foretrekke i alle situasjoner, men da et av de grunnleggende premissene for teater er at det skal foregå live, er møtet mellom publikum og scene helt sentralt. I større eller mindre grad vil en publikummer respondere, om det er ved å påvirke publikummeren ved siden av, eller å påvirke scenen direkte. Det eneste kravet er at det er noen der man kan påvirke. Og når det gjelder singback finnes det ingen. En lytter kan kun påvirke musikk om musikken spilles av et levende menneske. I en live sammenheng er det ingenting en publikummer kan gjøre for å påvirke et forhåndsinnspilt opptak. Dermed forsvinner det musikalske objektet ved bruken av singback.

Når det kommer til det musikalske og samspillet mellom scene og sal er levende musikk utvilsomt mest effektivt, men når det kommer til tekniske ting som pitch, timing, instrumentasjon og arrangement har singbacken store fordeler. For ikke å snakke om de økonomiske betingelsene ved denne bruken.

Som jeg tidligere har nevnt kan man spare inntil 90% av et orkesterbudsjett ved å bruke singback. For å sette det i perspektiv kan man se for seg et arrangement til en singbackmusikal gjort på budsjettet til et levende musikalband. Jeg tror det ville vært meget vanskelig å skrive et arrangement til singback som skulle koste like mye som et 10-manns orkester. Man ville rett og slett hatt problemer med å bruke opp alle pengene. På andre siden ville man ikke fått et godt musikalorkester for 10 til 20% av prisen det vanligvis koster å hyre inn et musikalorkester. Men forsøket er meget interessant i seg selv. Man kan jo tenke seg hvordan et arrangement for et 10-manns orkester ville sett ut. Du ville sannsynligvis hatt med deg trommer, bass, gitar, keyboard, og en kombinasjon av 6 blåsere og/eller strykere. Om vi så tenker oss hva vi kunne fått til ved bruken av singback vill det se helt annerledes ut. Hvis vi tar utgangspunkt i de summene Bjørn Heiseldal anslo om at det ville koste ca. 2.000.000 kroner med et levende musikalorkester på 10 mann i 50 forestillinger pluss prøveperiode, kan vi regne oss frem til hvor mange levende musikere man kunne brukt for å spille inn i studio. Tar for oss Petter Kragstads anslåtte 20.000 per musiker i studio vil man i teorien ha mulighet til å leie nesten hele Oslo Filharmoniske Orkester for å spille inn rundt en time sammenhengende musikk. Her må man også selvfølgelig regne med hva det koster for lydtekniker og studio, men det gir et ganske

fint perspektiv på hva man kunne fått til med innspilt musikk i et musikalorkesterbudsjett. Om man i tillegg, eventuelt utelukkende bruker MIDI kan man bare tenke seg hvor stort et slikt arrangement kunne blitt. Det ville vært interessant å se hvor stor forskjell det ble på disse arrangementene. Men dette scenarioet ville sannsynligvis aldri oppstått. Man ville nok ikke brukt 2 millioner kroner på å spille inn singback da dette ville vært like dyrt som å ha levende musikere på scenen. I tillegg ville det vært store utgifter knyttet til arrangementen av musikken, samt studiotekniker, leie av studio og alt som hører med. Singback brukes i stor grad grunnet økonomiske begrensninger og en innspilling med Oslo-Filharmonien ville sprengt dette budsjettet. Det er allikevel ikke tvil om at når det gjelder en spektakulær opplevelse i form av et stort og fyldig arrangement, har singback en klar fordel.

På tross av pengene man kan spare ved å bruke singback, vil jeg anta at de fleste allikevel vil foretrekke menneskelig interaksjon mellom scene og publikum. I alle fall når motsetningen er en singbackversjon uten mulighet for påvirkning fra salen.

Backingtracks er også en mulighet når det kommer til å gjøre et arrangement og en forestilling til en mer spektakulær opplevelse. Men også her forsvinner deler av publikums påvirkningskraft over scenen. Backingtracks vil være avhengig av clicktrack og dermed reduseres muligheten musikerne har til å tilpasse seg aktørene på scenen. Etter min mening er dette allikevel en bedre måte å gjøre det på enn å bruke singback. Når alt kommer til alt er det samspillet mellom scene og sal som er det viktigste om man skal vektlegge publikums opplevelse av en forestilling. Om publikum føler de har en påvirkningskraft over scenen, og at musikalen tilpasses disse, selv om dette kan foregå underbevisst, vil publikum få en bedre opplevelse av forestillingen. Ved bruk av backingtracks har publikum tross alt større mulighet til å påvirke scenen enn de har ved bruk av singback.

Om man ser på de økonomiske midlene de private teatrene har, er bruken av singback til en viss grad forståelig. Man kan spare inntil 90% av det det koster å spille inn og produsere singback sammenlignet med å bruke et levende orkester. Som nevnt over dreier det seg om store summer som utgjør mye av det totale musikalbudsjettet. For musikal er veldig dyrt, og om man har muligheten til å spare en såpass stor andel av midlene, er det forståelig at mange velger å gjøre det. Man må allikevel tenke på

konsekvensene dette får for oppsetningen. Man hadde spart utrolig mye penger ved å droppe skuespillerne, men dette ville virket mot sin hensikt da det ikke hadde vært noe skuespill for publikum å se. Om ikke i like stor grad, så kan dette også sies om musikken. Om man dropper musikerne vil det ikke være noe musikk for publikum å påvirke. Det vil da bli som en film, hvor man passivt sitter og ser på en historie som utfoldes foran seg, uten noen som helst mulighet for å påvirke hvordan aktørene i oppsetningen agerer. Og en musikal bør ikke sammenlignes med film. En musikal skal være en opplevelse hvor publikum kan delta aktivt, og bli en del av skuespillet i nesten like stor grad som aktørene på scenen. Jeg vil igjen vise til sitatet fra boken *Liveness: Performance in a mediatized culture*, av Philip Auslander.

[The] original meaning of theatre refers to its conception as social play - played by all for all. A game in which everyone is a player - actors and spectators alike ... The spectators are involved as co-players. In this sense the audience is the creator of the theatre. So many different participants constitute the theatrical event that its social nature cannot be lost. Theatre always produces a social community. (Auslander 2008:32)

Publikum er en stor del av forestillingen og burde ha makt til å tilføre noe til musikalen. Om publikum har såpass mye makt over scenen at de kan forandre løpet i musikalen ved spontane reaksjoner som latter eller applaus vil dette kunne føre til en annen opplevelse av oppsetningen. Dette kan også føre til en bedre forestilling for skuespillerne, da god respons fra publikum kan gi aktørene på scenen en “boost” og gi dem mer energi og et høyere prestasjonsnivå som igjen vil komme publikum til gode. Denne “boosten” forsvinner så fort noe blir digitalisert. Akkurat som at publikum ikke kan påvirke en spillefilm, vil man ikke kunne påvirke en mekanisk innretning som spiller lyd fra et annet sted og en annen tid. Singback tar bort det levende i musikaler, og hindrer langt på vei publikum i å kunne påvirke det som foregår på scenen.

Som jeg diskuterte i kapittel 4 er det flere ting som er med å gjøre en musikal god. Karakterenes dybde, utvikling av karakterene, emosjoner på scenen og i publikum, og timingen av musikalens premiere er viktige, men historien musikalen forteller er nok det viktigste. Uten en god historie har ikke de andre tingene like mye å si i det store og hele. Publikum vil se hvorfor en karakter gjennomgår de emosjonelle

forandringene, og hvordan de forskjellige karakterene henger sammen i det store og det hele. Man vil kunne kjenne seg igjen, eller merke lysten av å finne ut hva som egentlig har skjedd, eller hva som er det neste som skal skje. En god historie er med andre ord essensielt for en musikal. Og så har vi musikken. Musikk er nok et av de sterkeste virkemidlene man har når det kommer til å sette følelser til en historie. Som jeg har diskutert tidligere kan musikken forsterke historien på veldig mange forskjellige måter. Forskjellige musikalske virkemidler kan fungere like godt som eller bedre enn tekstlige og visuelle virkemidler om de er gjort riktig. Om følelser basert på musikk er intuitivt eller innlært hos mennesker vet jeg ikke noe om, men jeg vet at riktig musikk i riktige situasjoner kan fremme følelser på en bedre måte enn det meste annet. Og akkurat som publikum blir påvirket av musikken bør musikken også kunne påvirkes av publikum. Musikk fungerer ikke bare en vei. Følelser skaper musikk og musikk utstråler følelser. Noe elementært i musikken når man skal arrangere eller skrive en sang er hvordan ”følelse” sangen skal ha. Skal den være trist, glad, håpefull eller skummel? Det er nok veldig få som ville trodd på at en karakter i en musikal var illsint om sangen *Happy* (Williams 2013) ble spilt i bakgrunnen. Da ville det i så fall vært med overlegg og med en meget god grunn. Med andre ord blir historien i en musikal direkte påvirket av musikken. Som jeg også tidligere har nevnt, er det en grunn til at musikal har navnet den har. Musikk er uten tvil viktig for enhver musikal, og den bør etter min mening bli respektert nok til at den kan ivareta sin kvalitet når det gjelder følelse og påvirkning. Denne følelsen og påvirkningen virker mellom utøvere og publikummere, og forsvinner i stor grad ved bruken av singback da musikere i like stor grad som skuespillere er utøvere viktige for en forestilling. Et sitat jeg har brukt i kapittel 2 kan også gjelde for dette.

[...] the presence of other performers and an audience in the live situation clearly opens up many more channels of potential communication than for sound produced by a loudspeaker. (Hargreaves & MacDonald, 2005 s.13)

Man kan stille seg spørsmålet om hva en forestilling ville vært om det ikke fantes følelser i den. Det ville nok i hvert fall ikke vært en meget god forestilling. Å se noe blottet for følelser vil heller ikke vekke følelser i deg som publikumer. Å høre musikk blottet for følelser vil heller da ikke vekke følelser i deg. I hvert fall ikke til en like stor grad i singback som i levende musikk. De musikalske virkemidlene vil være der i

like stor grad om det er innspilt eller levende musikk, men følelsen av disse virkemidlene blir så mye mer ekte når det faktisk er levende mennesker som føler følelsene sammen med deg der og da. Singback er i likhet med en innspilling av dansere som jeg har nevnt tidligere i oppgaven helt død når det kommer til påvirkning. Og i likhet med at publikum fortjener å se levende skuespillere på scenen, fortjener publikum å høre levende musikk og ikke en robot.

Men så er det igjen spørsmålet om penger. Selv om musikken kanskje bør spilles for å fremme kunsten, koster det mye å sette opp en musikal. Økonomi er en viktig faktor for alle som vurderer å sette opp en musikal og det er umulig å overse dette når man skal diskutere hvorvidt man skal bruke singback eller ikke. Særlig siden det norske musikalpublikumet er så lite som det er i dag, risikeres det mye når musikaler blir satt opp utenfor de nasjonale institusjonene. Jeg mener at noe av det beste man kan gjøre for det norske musikalmiljøet er å utdanne et større musikalpublikum, og som Petter Kragstad sier å “overkomme den barrieren hvor det å gå på musikal blir like naturlig som å gå på teater” (Kragstad 2014:12). Men dette kan ta veldig lang tid, og jeg tror det vil ta enda lengre tid om vi ser en økning i bruken av singback. Så lenge det blir spilt musikaler i Norge, vil det sannsynligvis også finnes et publikum, men jeg tror at de publikummerne vi allerede har sakte men sikkert vil slutte å gå på musikaler om de stort sett opplever forestillinger som tar i bruk singback. Når en er vant til levende musikk på musikal er det mindre interessant å dra på en singbackversjon. På en side tror jeg derfor musikalpublikumet vil minske. På den andre siden tror jeg også man etter hvert vil se en økning av nye publikummere som kanskje ikke er vant med levende musikk og dermed i større grad vil godta bruken av singback. Jeg tror nok det beste ville vært å beholde de musikalpublikummerne vi allerede har, og i tillegg forsøke å rekruttere et nytt publikum. Da må det gjøres noe. Som jeg har illustrert tidligere i oppgaven tror jeg det kan finnes en langsiktig løsning, som rett og slett er å øke kvaliteten i musikalerne i Norge. Jeg høres kanskje noe naiv ut når jeg sier dette da det ikke er bare å øke kvaliteten, men det å ta i bruk levende orkester og profesjonelle skuespillere tror jeg ville vært en god start. Dette krever blant annet en bedre økonomi for de private teatrene i Norge. Som tidligere nevnt så er ikke dette en oppgave som har til hensikt å komme med politiske forslag, men jeg tror at en strengt regulert støtteordning kunne gjort mye for musikalkulturen i Norge. Om det for eksempel gikk an å søke økonomisk støtte til levende orkester eller dekking av



underskudd kunne private aktører fått til mye. Dette måtte selvfølgelig hatt strenge reguleringer. Om man skulle søke penger til et orkester på scenen pluss backingtracks kunne det for eksempel vært et krav om et satt antall levende musikere og et satt antall instrumenter på tape. Om man hadde søkt om penger til utelukkende levende musikere kunne kravene vært at absolutt alt av musikk skulle være live. Andre krav til innvilgning av støtte kunne også vært at alle i castet skal ha minst 3 år relevant utdanning, eller så og så mye erfaring innenfor sitt felt for å kunne medvirke. Denne støtteordningen ville da ikke bare bidratt til å øke det generelle kvalitetsnivået på musikalforestillinger, men også å sikre flere jobber. Disse kravene kunne også stått om man ville søke støtte til å for eksempel dekke et eventuelt underskudd. Om et privat teater hadde valgt å se bort ifra disse kravene ville de selvsagt heller ikke mottatt støtte, og måtte i tillegg leve med konkurransen fra de teatrene som hadde valgt å godta vilkårene og fått støtte. Jeg tror en ordning som dette kunne bidratt stort til å øke kvalitetsnivået og hjelpe til å utdanne et norsk musikalpublikum som tidligere vist i illustrasjonen på side 56. En slik støtteordning ville som sagt kunne stille visse krav til musikaler, og det ville forhåpentligvis blitt en større interesse for slike forestillinger i Norge. Flere publikummere betyr også større sannsynlighet for fulle saler, som igjen betyr økt mulighet for respons fra salen til scenen, noe jeg mener er et av de viktigste poengene når det kommer til spørsmålet om bruk av singback. Som jeg tidligere har skrevet om har jeg selv erfart påvirkningen av publikummere rundt meg. Dette hadde en enorm påvirkning på min opplevelse av forestillingen, og jeg vil også tro at andre kan få en bedre opplevelse av en musikal om de andre publikummerne gir god respons til scenen. Det er uten tvil økonomiske faktorer å ta hensyn til når man skal velge om man skal bruke singback, men jeg tror dette handler like mye om prioriteringer som mangelen på økonomiske midler. Selv om en støtteordning ville kunne hjelpe, vil det å bruke singback alltid være et valg som må tas. Jeg mener man vil kunne unngå singback om man bare prioriterer musikken høyere.

## *Konklusjon*

Når det gjelder singback, er dette som nevnt i stor grad avhengig av valg og prioriteringer, og det er derfor vanskelig å komme frem til én enkelt konklusjon. Det er likevel vanskelig å overse mangelen på gode estetiske begrunnelser for bruken av singback, og det er tankevekkende at økonomiske hensyn tidvis kommer foran de kunstneriske når det er noe så kunstnerisk som musikkteater som skal realiseres. Singback har utvilsomt sine fordeler, men hvor stor fordel det egentlig er å nedprioritere det organiske og menneskelige i en musikal- og teateroppsetning der liveness og samspillet mellom sal og scene er en av de viktigste faktorene, kan settes spørsmålstegn ved. I det man tar i bruk singback fjerner man ikke bare den levende musikken, men også noe av musikalsjangerens essens da mye av samspillet mellom publikummer og aktør forsvinner. Det er allikevel flere grunner til å bruke singback, der økonomi uten tvil er den største. Selv om det å bruke singback fjerner publikums evne til å påvirke musikken vil jeg hevde at det er bedre å ha en musikal med singback enn ingen musikal overhodet. Om det er singback som må til for at musikaler skal overleve det norske markedet, er dette noe som i det minste holder musikalen i live. Samtidig er det ironisk om det som forlenger musikalens liv også er det som truer med å drepe den.

Økonomiske vilkår tillater allikevel ikke alltid optimale løsninger på alle områder, så selv om singback kanskje vil være best for et produksjonsselskap vil det nok ikke være best for forestillingen i seg selv. Det er vanskelig å si om det å bruke singback er riktig eller galt da forskjellige forestillinger har forskjellige premisser både økonomisk og estetisk, men når alt kommer til alt handler bruken av singback likevel om prioriteringer. Levende musikk i musikal er etter min mening noe som bør prioriteres høyere enn det det gjør i dag. Bruken av singback vil sette en grense for hvor god en musikal kan bli da den som tidligere nevnt gjør musikken til noe mekanisk og upåvirkelig i motsetning til det organiske og påvirkelige. Man kan ha utfylte arrangementer og spektakulær musikk, men et levende publikum vil aldri kunne påvirke musikken ved bruk av singback. Man mister noe elementært i musikken og livenessen da maskiner ikke kan gjenskape menneskets følelse og innlevelse. For å skape levende og påvirkelig musikk trenger man levende mennesker i et levende orkester.

# LITTERATURLISTE

## *Bøker og artikler*

Auslander, Philip. (2008) *Liveness: Performance in a mediatized culture*. London: Routledge

Clayton, M., Herbert, T., Middleton, R (2003). *The Cultural Study of Music: A critical Introduction*. New York: Routledge

Fischer-Lichte, Erika. (2008) *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London: Routledge

Gulddal J., Møller M. (1999) *Hermeneutik. En antologi om forståelse*. Gyldendalske Boghandel

Hargreaves, D., MacDonald R., Miell D. (2005) *Musical Communication*. Oxford University Press

Kvale A., Brinkmann S. (2009) *Det kvalitative Forskningsintervju (2. Utgave)*. Oslo, Gyldendal akademisk.

Middleton, Richard (1990) *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press

Stein, Donald - "A Few Notes About Silence and John Cage." *Weekly Journal*. 24 November 2004 - <http://archive.is/RkKhM> - Lesedato 1/3 2014

## *Nettsteder*

christianiateater.no - <http://christianiateater.no/skjonnheten-og-udyret/> - Lesedato 22/2 2014

Det Norske Teater - Strategi -

[http://www.detnorsketeatret.no/index.php?option=com\\_content&view=article&id=41&pID=209&Itemid=165](http://www.detnorsketeatret.no/index.php?option=com_content&view=article&id=41&pID=209&Itemid=165) - Lesedato: 21/3 2014

E24.no - <http://e24.no/makro-og-politikk/staten-sponser-fem-kroner-for-hver-eneste-krone-dette-teateret-tjener/21359950> - Lesedato 31/8 2013

Fisher, Luchina og Marikar, Sheila. 2009 - "Hudson's Super Bowl Lip-Sync No Surprise to Insiders" -

<http://abcnews.go.com/Entertainment/WinterConcert/story?id=6788924&page=1> - Lesedato 3/3 2014

Musikerorg.no - [http://www.musikerorg.no/text.cfm/0\\_1645/ytring-en-fornxrmelse-mot-publikum](http://www.musikerorg.no/text.cfm/0_1645/ytring-en-fornxrmelse-mot-publikum) - Lesedato 21/2 2014

nrk.no - MFL - [http://www.nrk.no/kultur/\\_-dette-er-sosial-dumping-1.10892435](http://www.nrk.no/kultur/_-dette-er-sosial-dumping-1.10892435) - Lesedato 23/3 2014

oslokino.no -

[http://www.oslokino.no/incoming/article1101553.ece/BINARY/programbrosjyre\\_opera\\_slokino.pdf](http://www.oslokino.no/incoming/article1101553.ece/BINARY/programbrosjyre_opera_slokino.pdf) - Lesedato 6/4-2014

QueenItalia & Hince, Peter. Giugno 2006 - "Q&A - PETER HINCE" -

[http://www.queenitalia.it/Specials/Q&A\\_Hince.htm](http://www.queenitalia.it/Specials/Q&A_Hince.htm) - Lesedato 1/3 2014

regjeringen.no - <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/dok/regpubl/prop/2012-2013/prop-1-s-20122013/10.html?id=702496> - Lesedato: 21/3 2014

scenestatistikk.no - Årsrapporter fra 2012 - Lesedato: 21/3 2014

SNL - Aksjonsforskning - <http://snl.no/aksjonsforskning> - Lesedato 29/4 2014

SNL - Musikal - <http://snl.no/musikal> - Lesedato 3/4 2014

SNL - Observasjon - [http://snl.no/deltagende\\_observasjon](http://snl.no/deltagende_observasjon) - Lesedato 24/4 2014

SNL - Playback - <http://snl.no/playback> - Lesedato 1/3 2014

Thalia.no - <http://www.thalia.no/kontakt.php>

Wiki - Hair - [http://en.wikipedia.org/wiki/Hair\\_%28musical%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Hair_%28musical%29) - Lesedato 22/4 2014

Wiki - Jukebox - [http://en.wikipedia.org/wiki/Jukebox\\_musical](http://en.wikipedia.org/wiki/Jukebox_musical) - Lesedato 6/4 2014

Wiki - Karaoke - <http://no.wikipedia.org/wiki/Karaoke> - Lesedato 1/3 2014

Wiki - Musikal - <http://no.wikipedia.org/wiki/Musikal> - lesedato 3/4 2014

Wiki - Musikalteater - [http://en.wikipedia.org/wiki/Musical\\_theatre](http://en.wikipedia.org/wiki/Musical_theatre) - Lesedato 10/4 2014

Wiki - Produksjon - [http://en.wikipedia.org/wiki/Long-running\\_musical\\_theatre\\_productions](http://en.wikipedia.org/wiki/Long-running_musical_theatre_productions) - Lesedato 5/4-2014

Wiki - Terminator - [http://no.wikipedia.org/wiki/The\\_Terminator](http://no.wikipedia.org/wiki/The_Terminator) - Lesedato 1/3 2014

### *Intervjuer*

Heiseldal, Bjørn. Musikalprodusent (Thalia Teater), Intervju 8/4 2013

Kragstad, Petter. Musikalsk ansvarlig (Oslo Nye), Intervju 28/3 2014

## ***Diskografi***

Williams, Pharrell (2013) 'Happy'. *Despicable Me 2: Original Motion Picture Soundtrack*. <http://open.spotify.com/track/6NPVjNh8Jhru9xOmyQigds>

## ***Annen litteratur***

Cook, Nicholas: "Analysing Performance and Performing Analysis" i Nicholas Cook and Mark Everist (red.): *Rethinking Music*, 1999. Oxford: Oxford University Press. s. 239–261.

Coker, Wilson (1972) *Music & Meaning: A Theoretical Introduction to Musikal Aesthetics*. New York: The Free Press

Middleton, Richard (2000) *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Oxford University Press.

Sethares, William A. (2007) *Rhythm and Transforms*. Springer-Verlag.

## APPENDIKS

### *Bjørn Heiseldal Intervju 8. April 2013*

(Bjørn begynte å snakke med en gang vi kom inn på kontoret hans. Jeg hørte ut de første setningene før jeg høflig hørte om han kunne begynne på nytt.)

#### Kan du fortelle kort om deg selv?

Jeg er produsenten for Spamalot, Bjørn Heiseldal, og jeg har vært produsent i snart 20 år, men har jobbet med teater siden 1983, og har 30års jubileum i år. Så det er jo litt hyggelig.

#### Forklar litt om musikken i Spamalot.

Spamalot er jo en Broadwaymusikal, dvs. at den er skrevet for 22 stykker i bandet. (det er standard?) Det er standard på Broadway. De fraviker nok det der noen sammenhenger også, men Broadway, og alle som jobber der ble jo organisert av (Jimmy) Hoffa som antageligvis står på bunnen av Jersey-bukta eller er støpt ned i Madison Square garden eller hva det nå enn er for noe. Han er jo helt sporeløst borte. Han var leder av en fagforening som het Teamster så han hadde jo LITT for nære bånd til mafiaen. Ikke helt ukjent i Amerikansk fagforeningshistorie generelt sett. Men han organiserte Broadway, og det har vært knallharde avtaler der altså. Og det sier jeg, at det er én av grunnene til at Broadwayproduksjoner blir så dyre er jo akkurat dette, Teamster regelverk som kom på 70tallet. Men uansett da, så er det skrevet for 22, vi skriver det alltid ned i Norge, for vi har ikke råd til å ha 22 stk sittende i graven, og det er jo veldig mange steder det heller ikke er plass til det. Folketeateret er det jo faktisk plass.

#### Er det derfor dere valgte Folketeateret? For å få plass til alt?

Det er to ting når det gjelder plass på en måte. Den ene er den rent fysiske plassen du trenger på scenen, og der kunne vi nok ha presset det inn i et mindre teater, kunne ha gjort det. Men det handler også om den økonomiske plassen. Altså, det er nesten 1400 plasser på folketeateret. Dvs. at et hvert budsjett ser jo i hvert fall på papiret mye mer

regningsvarm ut. Vi kunne jo gått på Chat Noir med snaue 600 plasser, med den produksjonen, så måtte vi spilt på 90% et helt år. Så lenge greier du ikke å holde et sånt ensemble. Og kostnaden ved det, risikoen blir jo også høyere. Jo flere forestillinger jo høyere risiko på en måte da. Så når det gjelder plass er det to ting som spiller inn da. Det ene er det økonomiske belegget du kan få. Og det andre er de helt fysiske forutsetningene. I og med at dette var et samarbeid med Sverige, og vi baserte oss jo på en dekorasjon, og musikk og arrangementer og ting som er gjort før, så var det aldri noe spørsmål om noe annet sted en folketeateret. Egentlig var det det eneste stedet vi kunne gjøre det da. For å få plass, og ja, på en måte ”storheten” i det. Det var også noe av det jeg lokket Atle (Antonsen) med tidlig i prosessen. Det begynte riktignok med at jeg var hjemme hos han og leverte elgkjøtt, jeg jakter nemlig elg så jeg har vært elgkjøtt leverandør til han. Og jeg kjenner han jo ganske godt fra, ja, vi gjorde Team Eckbo sammen i 2006, også etter det da. Så da begynte jeg å snakke med han da jeg var hjemme hos han, for å høre litt om han kunne være interessert i Spamalot. Spamalot så jeg vel i 2005 tror jeg, på Broadway, og jeg ble helt... jeg lo så jeg holdt på å dette av stolen, det var så jævlig moro. Og vi visste jo tidlig at vi kunne få den. Problemet var at alle i Skandinavia var livredde for å oversette den. For det er jo så mye ordspill og så mye spesielt Monthy pytonsk som er knyttet til språket, at vi fryktet at det ikke var mulig å oversette den.

#### Men dere har jo også fått ros av kritikere for oversettelsen?

Ja det har vi. Det var Teodor Janson som gjorde det, og det fikk vi ros for. Men så reiste jeg ned, når var det? Var det 2008 mon tro, eller 2009? Nei, gud vet. Jeg husker ikke. 10 kanskje det var. Så reiste jeg ned til Malmö, og så den som Julius Malmström produserte der nede.

#### Han var også med nå, var han ikke?

Jo vi splitta den 50/50, men det var vi (Thalia) som var produserende selskap da. Så det er liksom vi som sitter bak rattet, men vi gjorde den sammen. Og da så jeg jo at han hadde fått det til og at den versjonen som han gjorde lå veldig tett opp til originalen. Anders Aldin som satt det opp. Og da bestemte vi oss for å gjøre det. Og hans produksjon hadde vel 10 mann i graven tror jeg. Som er relativt mye altså. Veldig mye. Det skyldes at det var et ganske komplisert materiale, skrevet av John Du Prez. John Du Prez var jo også ikke bare komponisten, men var også her og så på.



Eric Idle planla jo en konsert, en fremføring i Royal Albert Hall og ettersom jeg forstod det var han her bare for å se hvem han kunne bruke av det norske ensemblet. Eric Idle var jo veldig begeistret for den norske produksjonen. Han leste om det på bloggen hans fra september i fjor som heter Norwegian Wood tror jeg.

Det var såpass stort at dere fikk internasjonal oppmerksomhet?

Vi gjorde jo det faktisk. Det var jævlig moro at han kom hit. Vi fikk jo utrolig mye PR ut av det også.

ble musikerne også nevnt eller rost?

Ja hele det norske ensemblet og jeg og i det hele tatt, at det var bra. Men norske musikere er jo jævlig bra. Er det noe vi har BRA i Norge, så er det musikere, virkelig. Det er et lite marked, men til å være et så lite marked tror jeg vi skal takke både kulturskolen og korpskulturen for at vi har så mange bra musikere, for det har vi. Men uansett, så hadde han basert seg på å skrive det ned, Bjørn Larsson hadde jo skrevet det ned til 10 stk der nede. Og da baserte vi oss også på det. Det er grunnen til at vi går fra 22 til 10. Egil Monn-Iversen var jo helt rå på det der, og visste jo selvfølgelig også alle.., han skrev jo nesten, omarrangerte jo til hver enkelt musiker for han visste hvem som kunne spille både klarinett og tverrfløyte og hadde jo sånn oversikt på det på en måte. Så han også pleide også å skrive det ned i 7-8 (mann) vet du, men de fikk nå duge da. Så er det også, og det kom opp fordi vi snakket om Reidun, for du vet Reidun Sæther som synger den, eller gjør den "lady of the lake"-rollen, gjør jo også det nummeret som på engelsk heter "What happened to my part". Men i hvert fall da, så er det hun gjør også et annet, hun gjør jo hele den "Lady of the lake" rollen, og den er nesten umulig å teipe musikken på, for det går så mye på inspirasjon, nei på improvisasjon og sånn.

Komisk timing og alt dette? Var det også en faktor som spilte inn da..?

Ja, det var også en faktor som i neste hånd, altså det var aldri en aktuell problemstilling for jeg ville ha band, hvis man hadde sagt "nei vi skal spille den inn, og gjøre tape av det", da hadde man støtt på store problemer avviklingsmessig for å få det til å fungere. Jeg tror det rett og slett ikke vært mulig. Ingen av numrene.

Men er dette mest fordi det er en komisk musikal, eller. Hvis dere skulle produsert en annen musikal da, ville dere fremdeles brukt live musikk?

Ja, det vil vi gjøre. Det er et kunstnerisk valg å gjøre det. Så jeg vil gjøre det så lenge det er i det hele tatt mulig å gjøre det. Hvis man sier som så at ”ålleit, jeg skal gjøre i blanke messingen, bare for å ta ett eller annet, og sier at vi skal turnere Norge rundt med det, så må man kanskje av den grunn gå ned på antallet. Og den kan du nok også gjøre på teip. Enkelte, mer gjennomkomponerte ting som på en måte følger hele, Evita for eksempel også, er nok mye lettere å gjøre på teip enn Spamalot. Så Spamalot er så mye innfall og utbygginger og ombroderinger at det, jeg tror ikke det hadde fungert rett og slett. Grunnen til at det kom opp var at vi lurte på hva vi skulle gjøre hvis Reidun ble syk. Det er jo sånt som kan skje, og stemmeproblemer er problematisk altså. Men vi hadde ingen andre som kunne gjøre det egentlig. I ensemblet, for hun er så spesielt god, hun kan alle sjangere. Og da diskuterte jeg det med Hans Einar (Apelland) om vi kunne jukse på en eller annen måte da, som en nødløsning. Og da endte vi vel opp med det at vi teipa henne tror jeg, sånn at vi hadde henne på teip, så hun kunne mime sin egen tekst hvis stemmen ble borte på toppen for eksempel. Vi har gjort det en gang før. Vi gjorde det med Mia Gundersen i ”Sugar”, hvor hun hadde én låt som gikk så fryktelig høyt. Og da hadde vi, det var egentlig helt tilfeldig, men vi hadde spilt inn på en CD, for vi fikk noe støtte den gangen, fra noe kulturfond av noe slag. Og da hadde vi den plata, og når den låta kom som gikk aller høyest, som var den hun ikke fiksa, så spilte vi bare CD-en. Du får jo en litt annen lydklang, det blir jo en litt mer sånn annerledes lyd, det gjorde det i hvert fall den gangen. Men jeg tror folk fikk det de ville ha uansett altså.

Tror du det å bruke playback har noe å si for publikums inntrykk av forestillingen?

Tror du det blir kvalitetstap på scenen i publikums øyne?

Jeg vet ikke. Jeg skulle ønske jeg kunne si ”Ja, det blir det”, men når jeg leser, jeg er ikke sikker på at dagbladets anmelder fikk med seg at det var på bånd sånn som jeg leste ”My Fair Lady”-anmeldelsen. Så er jeg ikke sikker på det altså. Jeg tror jo at du får et svakere resultat, jeg tror det. Atle Halstensen mener at du ikke får det. Og at lyden blir bedre. Det er veldig vanskelig å diskutere det blir jo på en måte en slags smakssak også, men for meg så er jo på en måte det er jo det totale teateropplevelsen er jo teknikk, spill, dans, musikk. Alt sammen sammen som på en måte utgjør forestillingen. Derfor mener jeg at orkesteret må ha en plass.

Jeg har en delt master, og skal både produsere og arrangere i masteren min, for live og playback, og jeg tror man mister noe av livefølelsen ved å bruke playback. Hva tenker du?

Ja, jeg vil tro det. Det har jo alltid vært litt sånn. Playback har jo ikke hatt noen sånn stor status for å si det sånn, eller singback om du vil. Men det som gjør at det kommer opp i Norge er jo kostnadsnivåene med å spille musikal er så høyt som det er, og at du ikke har noen finansieringsordninger, så vi må jo finansiere alt selv. Hadde det vært sånn at vi hadde muligheten til å søke midler, om det så bare hadde vært 5.000.000 eller noe sånn per musikal så hadde det hjulpet fælt for å si det sånn. Du vet en sånn musikal som Spamalot koster jo fort 7-8 millioner før du kommer til premiere engang vet du. Og de pengene skal du ha, eller eventuelt selge på forhånd, og det er ikke noe spøk, det kan jeg si. Det er jo rett og slett... det er kostnadsbildet som gjør at man velger bort musikere og eventuelt da jobber bare med, eller mye med skoleplasser og sånt.

Hva vil du si er et typisk musikkbudsjett i en musikal med la oss si 10 mann i 2 mnd. pluss øvingstid?

Du kan regne med at det, prøvepenger vil jo variere veldig mye da, men hvor mye det er og sånne ting, men la oss si at prøvepenger utgjør en 30-40.000 per mann i hvert fall, sånn ca. Vil jeg nok si at det ligger fort der. Så har du 10 mann der, så da går det 400.000, la oss si det, i oppsetningsbeløp, også går det, ja en musiker koster mellom 2200 og 3500, altså litt mellom der ettersom hva du greier å forhandle deg frem til og alt mulig sånn (per forestilling?) ja, per forestilling. Så hvis du spiller, la oss si at det koster 3000,- da, det er ikke så veldig mulig, det lå på 2800, noen ganger betaler vi også trommer litt ekstra for å holde det kompet ryddig, for det har så mye å si på en måte ensemble og sånn at det ikke endrer seg, så du har samme tempo. Men la oss si 2800, så går det jo ofte litt mer til orkesterlederen, men det er ikke umulig, la oss se hvis du regner med 11 faktisk

Så orkesterleder for ca. dobbel lønn da?

Ja, ganger 11 ganger 2800, det er 30.000, la oss si 30 tusen om dagen da. Så du kan si at 30.000 ganger 50 forestillinger har du 1.5 million, det koster deg ca. 2 millioner for musikere da. Sånn roughly.

For 50 forestillinger og øvetid i f. eks Spamalot?

Ja. CA 2 mill. Hvis du da begynner å regne på hva det koster å få det spilt inn, så tipper jeg at du kan få spilt inn ganske bra for et par hundre tusen.

La oss si at dere i Spamalot hadde brukt 500 tusen på en innspilling, hadde det hatt et stort utslag på budsjettet?

Ja det hadde det.

Dere gikk i minus på forestillingen eller?

Ja, vi pleier å si at vi gikk sånn ca. i null.

Så dere ville gått i overskudd om dere hadde spilt inn?

Ja, vi ville jo det.

Men det var verdt det syns du?

Det er en av de morsomste forestillingene jeg har hatt. Ville ikke endret på en ting. Skulle gjerne vært der hver dag ennå, spilt forestilling.

Jeg har et spørsmål her om hvis du fikk gjøre det igjen om du ville gjort noe annerledes?

Ja jeg ville gjort noe annerledes. PR-messig.

Men i forhold til musikk da?

Det eneste jeg angrer på er at vi fulgte veldig den blåhvalen uten, for Arthur kan jo ikke plystre, men Atle er jo en jævlig god plystrer. Så akkurat der skulle vi ha gjort en endring på det. Det er sånn, men der fulgte vi liksom manus for det er sånn, men så kommer Eric Idle og sier ”let him whistle, let him whistle”, men da var det på en måte for sent å begynne å gjøre om på de tingene.

Så det er ingenting i orkestergraven du ville forandret?

Nei, jeg ville ikke gjort det, det var en fantastisk forestilling, noe av det morsomste jeg har gjort. Så jeg ville ikke endret så mye på det, men det er klart det er surt å ikke tjene penger, og å jobbe gratis på det et år. Det er jo verd å få med seg. Vi er jo vant til at vi ikke tjener penger på disse musikalene. Det er egentlig, egentlig grunnen til at

vi gjør musikal i det private er at vi har sittet inne og programmert teatre, vi drev jo på Chateau Neuf i veldig mange år. Og da var det sånn at vi spilte musikkteater på 80-tallet også ble det tøffere tider, og så ble det vanskeligere å prioritere, og så formaterte vi det ned og så spilte vi fasjer. Men vi syntes ikke vi kunne spille, en fasje er jo i formmessig veldig lik da ikkesant, og det er jo barneteater for voksne. Det er forutsigbart etter hvert. Og for å gi publikum noe annet, og det mener jeg mener vi hadde ganske fast publikum i Chateau Neuf den gangen, så programmerte vi musikal jevnlig innimellom. Og da gjorde vi jo chorus line, og vi gjorde o sugar og blanke messingen og litt sånn ting. Evita gjorde vi , og Billy gikk vi jo fryktelig på snørra med, vi tapte jo 10 millioner i hvert fall. (Huff) Ja, og jeg kan si i sammenligning at i blanke messingen tjente vi ikke mer enn 5-6 (Mill). Men den holdt selvfølgelig liv i teateret, det kom jo mye penger inn for så vidt på den siden, men det er enorme kostnadsbilder når det går galt med musikal så er det helt forferdelig altså, helt forferdelig. Så du kan si at når vi går på sånne enkeltprosjekter så er det jo fordi vi har klokkeetro på at det virkelig skal gå, altså sånn sett. Vi gjorde jo, ja vi gjorde Ditty rotten scoundrels også, det var vel det siste vi gjorde i Chateau Neuf faktisk. Ellers så gjorde vi jo Grease i Oslo Spektrum, men det var sammen med på en måte sånn realityprogram og sånn. Det er også jævlig moro, men det var mer sånn rockeversjon av musikalen. Da hadde vi 56 på scenen.

#### Hva er vanlig ensemblestørrelse?

Nei, jeg vil si at normalt så ligger det mellom ca. 20 og 30 et sted sånn i Norge er det vanlig med sånne størrelser. (Så du hadde dobbel?). Ja, men det vi gjorde da, apropos denne diskusjonen, så tok vi hele rollelista, og fylte alt som stod i manus. Og så tok vi kontakt med Bårdar og lurte på om de ville gjøre, eller ville ha folk på de store scenene. Altså de type skoleball og, det er scener der hvor det liksom skal være mange mennesker. Også gjorde jeg et samarbeid med dem. Men da var det jo bare 8 forestillinger da, så det var liksom mer sånn event-preg. Det var liksom ikke å jobbe gratis en hel sesong. Og jeg mener vi hadde fått tillatelse til det ut ifra den avtalen som NODA og NFO også har gjort altså, men det er den eneste gangen vi har brukt det, på den måten. Og da mener jeg, vi hadde en skikkelig grunn til det, så selvfølgelig når Thomas Glans og Tom Sterri da fikk alle disse folk inn, så brukte de dem jo mye mer enn de egentlig skulle vært i bruk. For de skulle egentlig bare være med i to nummer. Så da sprakk jo kostymebudsjettet da selvfølgelig for da ble det

jævla mye mer kjoler og klær og alt. Plutselig til 48 istedenfor 28. Men det var jo en sånn mindre ting da for å si det sånn. Men det var også morsomt. Annerledes. Så gjorde vi jo Cats på Chat Noir. I 2009. 8-9. Så Spamalot nå da. Og det eneste, nå har jeg rett og slett søkt departementet om støtte til 3 forestillinger i 2014 på statsbudsjettet.

#### På folketeateret eller?

På folketeateret i all vesentlighet. Det kan også være, den ene kan du gjøre på Chat Noir, men de to andre må du ha folketeateret til.

#### Men hva med nye ordningen på Oslo Nye og sånn nå da. Er det en mulighet?

Jeg vet ikke hva det betyr. Vi vet jo ikke det. Jeg satt i en paneldebatt i skuespillerforbundet her i mars. Vi var fem innledere og vi hadde alle forskjellig definisjon på hva prosjektteater er. For meg så er jo prosjektteater et privatteater egentlig. Og hvis Oslo nye skal drive privatteater så da kan jo både Christiania og Edderkoppen og Chat Noir så igjen døra, for det er klart, du greier ikke konkurrere selv om de halverer støtten. Hvis jeg som produsent, hvis jeg tar av meg teaterhatten og tar på meg produsenthatten er det klart, hvis jeg kan gå inn der på en billig husleie og med hjelp til markedsføring og veisteder og alt mulig så gjør jeg jo det. Det er selvfølgelig interessant hvis du kan få sånn type hjelp. Selv om vi i privatteatrene er jo egentlig enige om at vi skal ikke gjør det, men jeg vet jo at den solidariteten varer ikke veldig lenge. Det er egentlig bare spørsmål om det er Atle Halstensen eller jeg som ringer fort nok i det øyeblikket det åpnes for den muligheten. Men for privatteater, scenen er jo et problem. For virkelig problem. For produsentene kan det være et pluss. og det er jo tricky da, det vil jo gi en skjev fordeling av midler. Så spørsmålet er jo om det er innenfor type EØS om du kan tillate den type virksomhet i det hele tatt. Eller om det er i strid med EØS-avtalen. Men også konkurransetilsynet og sånn kan jo i ytterste konsekvens komme inn, men foreløpig venter vi på et møte med byråden som han har flyttet på tre ganger, for å få greie på hva er det egentlig vi vil med Oslo nye teater.

#### Ja, jeg håper bare at musikkulturen i Norge fortsetter..

Ja det gjør jo vi og, men det er klart at vi får så jævlig mye mer ut av pengene enn det de offentlige teatrene gjør. Og vi, altså (Erik) Ulfsby har gjort Evita nå, det er jo en

mindre produksjon enn den vi gjorde på Chateau Neuf i 2005 uten støtte, og den får jo hælen fløtte meg 413000 kroner hver dag, eller 700-750 per billett. Det er klart det er helt, det er jo ikke det at vi mener at de ikke skal få støtte, overhodet ikke men det er klart at gapet blir jo så enormt. La oss si at vi hadde fått 300 kroner per billett da, bare for å ta et tall. Så hadde jo det vært et eventyr. Vi hadde fått mye mer ut av det. Sånn som det er nå så overfører jo egentlig de private teatrene til samfunnet enorme beløp. Vi leverer jo kulturproduksjon for en halv milliard i året uten at det koster det offentlige noen ting. Det er noe å tenke på. Og ikke bare det. Vi betaler til og med skatt av overskuddet. Men Rosenborg fotballklubb for eksempel de har jo ikke noe beskatning. Det er en gjeng med overbetalte 22åringer som spiller PlayStation hele dagen og trener litte granne. De har jo en helt annen økonomisk virkelighet, og slipper å betale skatt hvis de går i overskudd. Nei det er så mye rart i den kulturpolitikken her i landet at du må, den er virkelig drevet av en sånn offentlighetstenking altså. Men jeg tror ikke det at du gjør teater tilgjengelig for alle ved å ta 520 kroner for billetten borte på Norske teateret og 620 på Spamalot. Det er ikke der det er smerte for folk. Har du 520, så har du 620 også. Det er bare spørsmål om å ha, eller ikke ha noe egentlig. Men de priser akkurat under oss vet du.

Hadde dere fulle hus?

Neida, det hadde vi ikke. Hadde vi hatt det hadde vi ikke hatt noe problem. Da hadde vi gått godt i overskudd.

Dere legger opp budsjett og antall forestillinger i forhold til hvor mange billetter dere kommer til å selge?

Nei, vi legger oss jo på en viss beleggsprosent, ikkesant. Sånn totalt sett. På et "break even" tall. Det er veldig mye usikkerhet i teater alltid, så derfor må den budsjettsiden bør stemme noenlunde, altså du har ikke råd til å ha det som en stor usikkerhetsfaktor også. Du må være ganske nøye på den budsjetteringen. Og du må følge det budsjettet ditt så godt du kan altså. En ekstra kostnad på 3000 kroner per dag det utgjør jo da på 50 forestillinger 150 tusen, det er ikke så veldig mye slingringsmann du har altså.

At dere brukte live musikk, hadde det noe å si for ensemble, skuespillere eller scene eller noe sånne ting økonomisk, eller var det en kostnad dere hadde planlagt?

At det gikk utover andre ting? Nei det vil jeg ikke si det gjorde. Det er selvfølgelig, så kunne du da altså hvis du liksom skulle spart inn der og så økt lønna til ensemble da, det kunne du ha gjort liksom, men det er jo noen greier med liksom å ha bandet der.

Ja, jeg vil i hvert fall mye heller se en musikal som har band.

Ja, jeg også tenker jo det da, at du får en helt annen dynamikk i det.

Alle små feil og sånn også bidrar jo bare til å skjønne at det er live.

Men nordmenn er jo ikke så nøye på kulturen. Vi er jo en sportsnasjon, så i hvilken grad de liksom virkelig setter pris på det må jeg si jeg er usikker på altså. Det er ikke sikkert at publikum merker det så godt. Ikke sikkert.. Vi gjorde blanke messingene i Chateau Neuf, og da valgte vi å bruke originale Broadwayarrangementer. Jeg jobbet med Egil Monn-Iversen på den tiden og han begynte å bli syk og rørete og ville ikke... men innså det ikke selv, så jeg orket rett og slett ikke å ha han inne i prosjektet og rote og røre med disse omarrangeringene som ikke ble ferdige og alt det stresset med det. Så vi tok Broadway-blekka rett og slett. (Var det med godkjenning eller?) Jaja, alt var med godkjenning. Noe må vi jo ha omarrangert. Vi brukte i hvert fall det som argument. Men nok om det. Vi hadde 12 mann da. Den gangen. Og det er jo jævla mye, det er ikke ofte det er 12 mann i graven på en musikal altså. Og så tok vi den jo til Bergen, så skrev de den ned til 7. Da anmelderen kom dit bort, syns de ikke det var noe dårligere de heller. Eller om publikum syns det var noe dårligere. Vet ikke jeg. De juksa jo sikkert med litt innspillinger og sånn.

Er det noe du tenker om playback som er positivt, og tror du det er ting du kunne gjort med playback som du ikke kunne gjort med live musikere?

Nei. Det tror jeg ikke (ler). Men det du kan si at du kan forsvare det hvis det er sånn at du skal reise land og strand rundt og du sier at ”Ålreit, da får folk det kulturtilbudet”, hvis alternativet er ikke noe. Så kan du si at det er jo ikke alt. Noen ganger så betyr musikken mye og er en gjennomtenkt del av prosjektet og andre ganger er den jo kanskje ikke så viktig da selv i en musikal altså. Pippi Langstrømpe kan jo være litt sånn. Der er det vel to forskjellige også, hvis ikke det er tre med forskjellig musikk.



Du er FOR live musikk?

Ja, det er klart. Jeg er det. Men det er klart at jeg skjønner jo at folk velger det bort og. Det har en økonomisk slagside. Du har lønnskostnader, og de daglige kostnadene på å drifte en sånn forestilling som Spamalot da, har vi ca. 200.000 om dagen tror jeg. Da utgjør jo musikerne rundt 15% da. Det er en del. Så drar det jo på seg kanskje litt annet også. Vet ikke om det betyr noe sånn lydmessig, altså på miks og PA-flate og sånn. Mikser kan jo bety litt for. Du er jo ikke avhengig av å ha det hangarskipet foran deg hvis du liksom, hvis musikk er bare, jeg vet ikke hvordan de gjør det om musikken bare er ett spor eller om det ligger alle linjene inni der. Drar det litt opp og ned og justerer.

(Ikkesant...Det er en ny maskin som har kommet, en ny teknologi som gjør det mulig å kjøre skikkelig).

...

Ja, er det noe mer du lurer på eller?

Nei, jeg er fornøyd jeg, og takker for intervjuet.

Jo da, det var bare hyggelig det...

(Her er båndspilleren av, men vi begynner å snakke om søkbare midler til teatre i Oslo, og jeg skrur på båndopptaker midt i samtalen)

Det er mange måter å få søkt penger til det meste av kultur, men innenfor teater er det ikke sånn, da følger vi intuisjonene, bang, ferdig med det, så får kulturrådet den potten de skal dele ut, men kulturrådsmidler i kultursammenheng er jo ikke, det er jo helt marginalt. Med budsjett på 20 millioner. Man må søke kulturrådet mange ganger for å få hva? 200.000 i støtte? 400.000 kanskje. Da har du jo fått skikkelig mye. I deres verden. Så derfor så trenger du ikke en annen form for finansiering. Men du kan si når de har brukt så jævlig mye penger, 900 millioner ekstra uten at det har hatt noen særlig effekt på scenekunst under de rød-grønne. Og nå skal de bruke 400 millioner til i år. Ikke på scenekunst altså, men på kulturbudsjettet. Og da skal jo det gå til foreløpig har de sagt skal det gå til bibliotekene, kulturskolene og frivillige. Hvis vi kunne tatt bare 10% av de pengene, 40 millioner anslagsvis og gjort det til søkbare penger for privatteatrene så skal jeg si deg du hadde fått mye mer effekt av det enn å dumpe 900 millioner ekstra i hodet på institusjonsteatrene altså.

Ja, privatteatrene har vel noe å tape så de prøver vel å få så mye som mulig ut av det de får.

Det er det som gjelder det vet du. Det er ikke noe annet å si. Du må det.

mm. (pause) Men takk for intervju altså. Det var veldig bra.

## ***Intervju med Petter Kragstad 28. Mars 2014***

I oppgaven har jeg forandret noen sitater for å gjøre de litt lettere å lese. Petter Kragstad har godkjent formuleringene da han ba om sitatsjekk og mulighet for å omformulere i ettertid.

Du kan jo begynne med å fortelle litt om deg selv. Hva du driver med?

Petter Kragstad. jeg er utdannet komponist fra NMH så har jeg jobbet med teatermusikk i i hvert fall. ja. 11 år eller noe sånt.. Jeg har vært tilknyttet det som da het statens teaterhøgskole, som nå heter kunsthøyskolen i Oslo avdeling for scenekunst; skuespillerutdanningen. Men som alle kaller for statens teaterhøgskole. Og der har jeg vært kapellmester på et par oppsetninger i 2003 og 2005. Så har jeg vært tilknyttet Bårdar Akademiet siden 2004 som pianist og etterhvert korlærer og kapellmester på oppsetninger. Avgangsforestillinger til andre- og tredjeklassingene. Og. Så har jeg jobbet på en del musikaler siden 2005. Som musiker eller som kapellmester eller dirigent.

Hva vil du si er de tre største?

Parade som vi gjorde oppe ved kanonhallen, Guys and dolls som vi gjør nå. Så er jeg ikke sikker gitt. Det er... hmm.. kanskje, eller sånn morsomt. det er kanskje ikke musikal da, men det er beslekta. Spel. Har vært dirigent oppe på peer gynt spelet på Gålå tre år på rad nå. Det er også veldig morsomt. Der har jeg bare vært dirigent altså. 30manns orkester. Det er gøy. Det var en jobb jeg fikk gjennom Atle Halstensen. han hadde tenkt til å legge deler av peer gynt, griegs musikk til peer gynt på klikk. Det droppet vi ganske tidlig i prosessen. Fant ut at det ble mere heft enn det hadde vært berikende. Da ble det to synther som erstattet det vi ikke hadde, av blås og stryk og sånn.

Hvordan ville du definert singback?

Da ville jeg si at det som er utelukkende singback er jo da. Det er musikk som er kun på boks og ikke er forsterket av levende instrumenter. Alternativt da har du også to

versjoner. Du har singback som er med levende musikere på, som er spilt inn av instrumentalister i studio. også har du midi-produksjoner. Også har du da forskjellige grader av forsterkning, enten med at du utvider det med levende musikere, som skuespillere. eller artistene om det er show. gitar eller keyboard eller hva som helst. Caracas forøvrig. så har du singback som er mer av. som fungerer mer som. la oss si da. om de levende instrumentene er en forsterkning av det som skjer på singbacken så er det det motsatte. At singbacken er en forsterkning av det som skjer live. Så det gjorde vi blant annet på singing in the rain, at vi hadde 12 manns band i graven og resten lå på teip. Og da lå det ganske masse på teip for det var skrevet for type 30 manns orkester i utgangspunktet med masse stryk og sånn, så da la vi all stryken på tape og hadde la oss si 7 blåsere da, så da var det 7 blåsere på teip. så da hadde vi et band som var for så vidt funksjonelt nok i grava, men som ble vesentlig feitere av det vi hadde lagt på tape. men kjernen da av ett eller annet, så er det forskjellige avskygninger av det igjen da hvor du la oss. hvis. la oss si at hvis musikerne på bånd er overtallig av de som er live så blir det et misforhold i mine ører da. Da vil man merke. hvis man skulle miste tracket, og det har jo hendt på forestilling, så vil man merke at lydbildet blir jo vesentlig fattigere da.

man kan si at singback har et hovedelement av innspilt musikk?

Som singback ja, da vil man definere det. Da er vekten på det innspilte.

jeg syns det er litt vanskelig å definere. mye gråsoner. Om du har 20 blåsere spilt inn og levende komp, vil det fremdeles være singback?

altså hvis elementet på track er uunnværlig så ville jeg kalle det singback. Hvis det sånn at det er bærende musikalsk. For teknikk kan gå skeis, og hvis båndet på chorus line hadde gått ad dundas, eller macen hadde streika så ville de jo stått der uten musikk. Og trommer er jo da uunnværlig. Trommer og komp, i hvert fall trommer bass og piano eller gitar.

Vil du si at det er en forskjell på musikal-singback og artist/show-singback?

Det er nok det. I musikal finnes det jo penger ofte, så man hyrer inn musikere så godt det lar seg gjøre, så. Wallmans og båtene for eksempel. Det er jo utelukkende singback, og det er fordi de ikke har råd til å ha et band gående for musiker tariff/hyre

kontinuerlig, og det skjønner jeg godt, for musikere er jo. det er jo ikke billig. Vi har en allright fagforening sammenlignet med dansere og skuespillere.

#### Hvem er det som bestemmer om det skal brukes singback i en oppsetning?

Det er det kunstneriske teamet som bestemmer det. Fordi at økonomi-folkene vil alltid presse på å si at “nei vi har ikke råd til musikere, så vi kjører singback” og da kan kunstnerisk team si at “nei, da vil ikke vi være med”, ikke sant. Da får vi finne på noe annet eller gå et annet sted hvor de har råd til å gjøre, eller faktisk lage musikal. Så det er en balansegang selvfølgelig mellom de som sitter på pengene og de om de ønsker å lage. Så det er jo da regissøren i siste instans som bestemmer hva som skjer, i samråd da med kunstnerisk team. Som er Musikalsk ansvarlig og koreograf, kanskje og scenedesign. hvis la oss si at scenografen har sett for seg at “nå skal vi ha musikerne på scene så skal de sitte i båser”, som de gjorde i sound of music. Der satt de jo musikerne i hver sin sånn lille balkong nærmest, som ble heist opp og ned. Veldig vanskelig å få til å funke, både sånn lydmessig og for lydmannen å mice opp dette her, og for dirigenten å se alle sammen av å ha alle i luftlinje å se han. Men der er det jo en form for integrert tenkning da rundt oppsetningen, som sier at nå skal musikerne ikke bare være synlige, de skal være en del av scenografien. Det samme som de gjorde på shockheaded peter også hvor musikerne bare rusler rundt og er det mobile lille underlige bandet sitt.

#### Hvor mye har musikalsk ansvarlig å si? Står han på lik linje med resten av det kunstneriske teamet, eller er det...

Altså hvis det hadde vært et krav fra de andre at man skulle legge ting på tape, så ville jeg vel. Du det er jeg ikke sikker på hvordan jeg ville stilt meg til. Men jeg fikk jo aldri kniven på strupen. På guys and dolls fikk jeg lov til å kjøre mitt løp hvor jeg sa at “la oss ha en forestilling som i all vesentlighet er live”. Og det fikk jeg trumfet igjennom heldigvis. De prøvde å pushe på. De prøvde å kutte en musiker og sa at “men da legger vi resten på tape”. Så sa jeg at kan dere ikke være så snill å gi meg 9 musikere da, så har jeg et funksjonelt bittelite orkester, storband. heller enn å begynne med det herre singback-tullet, for jeg vet at musikere er ikkeno glad i det, og jeg syns at det blir dårligere musisering av det.

Er det ofte bestemt om en musikal skal ha singback før en musikalsk ansvarlig er blitt spurt?

Nei, det tror jeg ikke. Det er sjeldent man får innsikt i budsjettene. Men da hender det jo at de som sitter på pengene presenterer musikalsk ansvarlig for en sum og sier at “dette disponerer du”, eller så sier de “du har råd til så og så mange musikere til så og så mange kroner” samlet stund kanskje da for prøveperioden, så forestillingssats for forestillingene og i tillegg så får du så og så mange penger for alt det andre som er arrangement, som er innøving med skuespillere og artister, som er eventuelt da å lage tracks, å lage klikk og spille inn instrumenter eller programmere de i midi. Så den beslutningen vil jeg anta overlates som regel til musikalsk ansvarlig. Så jeg kan ikke tenke meg noen i privat. altså når det gjelder musikal da som sådan, og ikke standup eller kabaret eller revy eller show men musikal så kan jeg ikke forestille meg at noen teaterledelse ville tvinge det over hodet på musikalsk ansvarlig å bruke singback. Så det er pengene som styrer, men pengene er fleksible. Men nå hvis det nå etterhvert blir (gud forby) blir sånn at Broadway og west-end begynner å lisensiere sine musikal komplett med singback som du da får kjøpt når du kjøper scenografi og lisens og alt dette her, så blir jo musikere arbeidsledige i musikal i Norge. Så vi får håpe det ikke skjer.

Er det en økning av singback utenfor Norge?

Nei, ikke på Broadway tror jeg, for der er fagforeningene så sterke at det er. Broadway som sammenslutning er jo også interessert, hva skal jeg si, en viss showfaktor, og da rett og slett det spektakulære i at det sitter mennesker å spiller, ikke bare synger og danser, men at de spiller instrumenter for oss. Men det bidrar jo til den helhetsopplevelsen som musikal er. Jeg tror nok at fagforeningen både på Broadway og West-end har fungert som en buffer i så måte, og jeg vet ikke om det er lov å bruke singback på Broadway og west-end. Jeg er blitt fortalt at det ikke er det, men jeg vet ikke om jeg kan stole på den som har fortalt meg det. Det jeg har hørt er at det finnes regulære restriksjoner på bruken av synth som da skal emulere, altså spille blåserstemmer og strykerstemmer og sånn. Så jeg tror da at med en gang du har inn en synth så erstatter du så og så mange andre akustiske musikere da. Og derfor er det restriksjoner på det og så antar jeg at i den grad man bruker singback så er det restriksjoner der også, dvs. at singback har du bare lov å bruke hvis det er under så og så mange seter i salen og omkostninger ellers ikke. altså. ja. Jeg tror det er en del krav

som skal oppfylles for at, hvis det er lov å bruke singback så er det mange krav som er, skal bli oppfylt.

hva med Skandinavia, eller Sverige og Danmark?

Det vet jeg ikke. Det tror jeg ikke. De er jo under et like stort økonomisk press der og. Kanskje ikke like stor grad som Norge fordi at. I hvert fall i Sverige hvor man har en middelklasse som er vandt til å gå å se musikal, og det har man jo ikke i Norge, så det er. i Norge så skal man enten tradisjonelt da, enten skal man gå i operaen, eller så skal man gå på Dizzy, og det segmentet imellom, si den dannede middelklasse er et relativt nytt fenomen i norsk sammenheng. Så de vil nok heller snobbe oppover tror jeg. Så de vil heller stikke i operaen enn de vil å se Les Mis eller Guys and Dolls eller.

Syns du det er for få musikalscener i Oslo?

Nei, det syns jeg ikke. Det er fordi at det ikke er nok publikum til det. Rett og slett. Selvfølgelig for at utvalget av musikaler er blitt så veldig mye snevrere, men på Det Norske nå, som setter opp spellemann på taket, det er jo da bare 7 år siden Oslo Nye gjorde den, så spør det. Så jeg begynner snart å stille meg spørsmålet om hvor tynn skal bunken bli før man snur den. Jeg har også hørt rykter om at noen, ett eller annet hovedstatsteater skal sette opp Les Mis til neste år. Det var på Oslo Nye i 09.

Men alle scenen i Oslo kan bli brukt som gode musikalscener? Eller. det er ikke noen som har forsvunnet litt ut av musikkformatet, som brukes mest til kabaret eller revy eller sånne ting? Eller er det kunne man satt opp en større produksjon stort sett hvor som helst av disse private scenen i Oslo?

Det vil vise seg. Nå skal jo Christiania teater prøve seg på skjønnheten og Udyret. Det kan bli fantastisk tiltak altså. Jeg gleder meg til å se det. Men det er jo, virker som et veldig lite teater med få seter, så jeg bare skulle gjerne sett budsjettet eller hvordan de får det til å gå rundt med det antall seter. Vi satte jo opp Cats på Chat Noir for ikke så mange, eh, 09 det og, og det gikk jo. Det gikk vel akkurat ikke rundt tror jeg. de hadde vel underskudd, men det tar jo bare 500 seter eller noe sånn, chat noir. Er ikke sikker. Men jeg tror nok, man skal jo si at noen steder er man mere egnet for det. Nå virker det jo som om orkestergraven som sådan blir mindre relevant etter hvert fordi at folk når folk kanskje betaler 500 kroner for en billett så ønsker de å se orkesteret på scenen, heller enn å. Det har etter hvert kanskje gått opp for meg, at den

gjennomsnittlige musikalgjenger kanskje ikke har noe forhold til om det er levende musikk eller om det er live musikk, så lenge de ikke ser musikerne, altså så lenge musikerne sitter i grava så kan det, så er det for mange ett fett tror jeg om det er levende musikk eller singback, for da hører de ikke. De er ikke i stand til å høre forskjell. Og det er synd. Så da bør man, dette kommer vi sikkert inn på senere også, men da bør man integrere musikerne i det sceniske, på en måte som de har gjort på Shockheaded Peter og på showet mitt nå på Guys and Dolls og Sound of Music, og masse andre produksjoner etterhvert.

Men tror du publikum uten eventuelt å tenke over det vil få en bedre opplevelse av en musikal med ekte musikere?

Absolut. Helt klart. Jeg tror at teater som bruker singback er i ferd med å undergrave sin egen posisjon fordi at folk vil få en mindre spektakulær opplevelse da enn om det hadde vært levende musikk, og de vil i mindre grad bli motivert til å gå på teater igjen. Da vil de heller se noe annet. Noe som ikke er musikk kanskje. Ikkesant. Eller musikal

Syns du det blir satt opp nok musikaler i Oslo?

Jeg tror vel ikke at det finnes marked for så mye mere enn, altså nå har jo Det Norske alltid ett eller annet som går, i tillegg så har vi jo da de private aktørene som Scenekvelder og Taran og etterhvert Parmann-gjengen. Jeg tror ikke det er marked for så mye mer enn 3 parallelle produksjoner egentlig. Kanskje bare to. Det avhenger av antall seter selvfølgelig. Noe jeg kanskje ville etterlyse er folk som tør å satse på musikal i det litt mindre formatet, men, og likevel altså mere, hva skulle jeg si. Ikke blockbusterne da.

Vet du noe om hvor mange musikaler som bruker singback i forhold til live musikk?

Nei altså, prosentandelen? Det vet jeg ikke altså. Sånn akkurat nå mellom oss kan jeg jo ramse opp de jeg vet. Da er det My Fair Lady som er utelukkende singback, samme med chorus line utelukkende singback, eller My Fair Lady der hadde de jo for så vidt forsterkninger av folk på scenen, men det var ikke utdannede musikere som sådan, det var jo flerbruksartister, Robert og Håkon, vel primært. Robert Molheim og Håkon Signes. Som kommer til å bli veldig ettertraktet fordi de spiller instrumenter og i tillegg. Så de er jo egentlig som den komplette moderne sceneartist.



Så er det den Felix fantastiske orkester som har utelukkende singback tror jeg. Musikk av Julian Berntsen, det var Atle sin produksjon. i stor grad MIDI-basert det også tror jeg.

Hvor mange med live musikk har vært etterpå tenker du 1/3?

Ja, det er ikke noe flere, foreløpig er det ikke noen fler.

Tror du det kommer til å bli mer?

Jeg er ikke sikker, jeg tror nok at for å i hvert fall forsøke å opprettholde et visst liveelement så tror jeg de kommer til å fortsette som de gjorde på Annie, som jeg heller aldri fikk sett, men når jeg hørte at det var tre musikere, trommer bass og gitar og resten, og en del produksjon på track, så vidt jeg har skjønt. Jeg tror det kommer til å bli en stund til vi får se en utelukkende singbackbasert full, altså storskala musikalproduksjon. Det hefter en del fremdeles når vi kjøper rettighetene til en musikal så er det såpass krav som følger det, at du skal ha så og så mange musikere. Så det tror jeg var grunn til at det overhodet fantes musikere på MFL var vel det at forlaget kom og sa at “dere er forpliktet til å bruke minimum 5 musikere, og da sa Atle at “greit, da lager vi musikerne”, eller “da lar vi artistene spille instrumenter på scenen”, isteden for å investere i et 5manns partiturorkester da ikkesant.

Det er vel vanlig å skrive ned Broadwayarrangementer fra 20 til ca. 10?

Rundt der. Ca. 20 der og ca. 10 her. 10 her blir jo nå som en større produksjon. De har jo 9 på det Norske nå, og det er jo det vi også har på Oslo nye, nå skal de ha 11 musikere på skjønnheten og udyret det blir veldig spennende. Jeg vet at på National så må jo Per Christian Revholdt kjempe for alle musikerne han kan få, så den siste oppsetningen de hadde der, kardemomme by eller noe, tror jeg hadde 6 musikere, men der har du ikke det store symfoniske behovet, altså kardemomme by er jo kammermusikalsk i utgangpunktet, men ja.

Hvor mye koster det ca. å kjøpe rettighetene fra Broadway?

Det vet jeg ikke altså.

Men det er sikkert litt?

Jeg vil gå ut ifra det. Det kommer jo an på hvilken musikal det er. Hvis de skal sette opp Phantom of the Opera så tror jeg du må. du må grave dypt.

Vet du hvordan det fungerer når du kjøper rettigheten, om det er. er det en fast periode hvor du leier rettighetene?

Du leier rettighetene for en type geografisk område og en tidsperiode. Så grunnen til at jeg vet det om Les Miserables er at jeg ble kontaktet av noen som ønsket å sette opp konsertversjon i sommer av Les Mis, men så fikk de ikke rettighetene fordi at noen da kommer til å gjøre Les Mis her i Oslo-området neste år. Og det ble da for nære i tid. Forlaget ville ha en serisk oppsetning over en lengre periode.

Er det da Norge, eller Oslo?

Jeg tror det er, det er jeg ikke sikker på sånn heller. Jeg tror nok det er, skal vi si. geografisk bestemt, for Les Mis. alle skulle gjøre les mis en periode. De gjorde den på Akershus teater og så, husker jeg ikke hvem som var nestemann ute, og det var Bergen eller om det var Trondheim, og så Rogaland og så kilden som vel er der nå, og så Stavanger sikkert også, hvis ikke det er den samme produksjonen, det husker jeg ikke. Men det ville de da ikke fått lov til hvis man hadde grunn til å anta at noen publikummere da hadde hatt muligheten til å velge mellom to oppsetninger. Og det er vel. ja, de har vel sett på hvert enkelt land og fremkommelighet og i det hele tatt.

Så det er ikke noe faste greier? De ser litt på omstendighetene rundt?

Det er nok litt, de utviser nok skjønn der og vil jeg tro.

Blir man i noen grad tvunget til å bruke singback?

Jeg har ikke opplevd det. Jeg kan ikke komme på noen. nei. Den eneste grunnen, eller omstendighetene hvor jeg kan tenke meg at det ville skje, er med amatøroppsetninger. Hvis en hadde skrevet en musikal for amatører hvor jeg heller ikke kunne stole på at de hyrer inn profesjonelle musikere. Dermed så ville ikke jeg vite om min musikk da ble spilt av profesjonelle musikere og den fremførelsen som jeg da ville følt at min musikk hadde fortjent. Så da ville jeg kanskje investert i å rett å slett produsere singback som er lisensiert ut sammen med rettigheten til forestillingen. Det tror jeg de har gjort de som har lagd den derre jakten på juleskurken som har gått forskjellige

steder i Lillestrøm og drammen og sånn. Det tror jeg at de har skrevet en forestilling, og som en forsikring på at den blir fremført eller at den, hva skal jeg si. At i hvert fall det musikalske helhetsbildet er. at de føler at de kan stå inne for det da. Så har de altså produserte singback som de lisensierer ut sammen med forestillingen. Heller enn å forlite seg på folk som kanskje spiller noter og kanskje litt besifring og ja, du veit.

Vet du om noen ikke-økonomiske faktorer som spiller inn når man skal velge singback i en positiv forstand, eller om det er noe positivt i singback som ikke er økonomisk?

En ting som er positivt, men det trenger man jo ikke singback for å oppnå, man trenger bare et klikk-track, det er at i en del dansescener så er det. alle som jobber med dansere vet at de er veldig vare for selv ørsmå tempoforandringer. Så en måte å forsikre seg om at danserne vil bli fornøyd er jo å lage da i hvert fall et klikk-track som går i da. La oss si en låt MÅ gå i 103,5, den kan ikke gå i 103 og kan ikke gå i 104, den må gå i 103.5 for at danserne skal bli fornøyd. Da må man lage det klikket. Da er selvfølgelig, hva skal jeg si, barrieren for å da fete opp den låta med de instrumentene som kanskje er i originalarrangementet som kan kanskje ikke har råd til. Den terskelen er jo blitt lavere da. Så da kan det være at noen tenker tanken at “ja, hvorfor ikke slenge på resten så har vi...” Da slipper selvfølgelig, slipper å måtte sitte foran Pcen i de små nattestimer og omarrangere det, men heller bare spille inn og gjøre originalarret. En annen ting er jo det at lydsiden ville nok ikke være så, hva skal vi si, like avvisende som musikksiden, for de, da veit lydfolka at de får akkurat det samme hver kveld, og vet hva de har å forholde seg til, i hvert fall fra musikken, om ikke fra sangerne. Så det for så vidt en, den forutsigbarheten gjør at en får en safer forestilling å avvikle som lydperson, men kanskje ikke like morsom. Ikke like utfordrende og ikke like levende, for da vil man kanskje bare trykke liksom, hva skal man si. Kjøre forestilling på autopilot. Det er vel det eneste jeg kommer på av fordeler med å bruke singback. Pluss selvfølgelig: Det kan låte ekstremt fett da. Hvis man bruker singback til å forsterke et levende orkester som vi gjorde på singing in the rain på Oslo Nye. Da satt vi å spilte på klikk mesteparten av tiden. Og da låt det jo ekstremt fett, altså det låter jo som et sånn gigantisk Broadwayorkester eller filmversjonen for singing in the rains del da. Fordi at vi hadde alle disse instrumentene på track i tillegg til det vi spilte selv, så man blir jo litt høy av at det låter så fett rundt en og sånn, men akkurat det er jeg villig til å gi avkall på for min

egen del. Til fordel for å skrive et arrangement for færre musikere men som tar sikte på å være like fett som originalarrangementet på sin måte da. Vi får ikke tre trompeter, men vi kan lage en annen kombinasjon. Trumpet pluss sax pluss trombone, lage blokker med det istedenfor da.

#### Hvem blir påvirket mest på scenen av singback?

Det er de som må synge solo, og særlig de soloene som er litt sånn ballade-aktige og følsomme, for de skal være litt rubato og sånn. Da har de en veldig streng timing å forholde seg til. Der mister man jo en veldig vesentlig del av det som er skuespill i musikkteater da føler jeg. Ved å bruke singback, for du binder artistene til en bestemt timing. La oss si at de får et innfall en dag på scenen som de ville kunne forfølge i en annen forestilling, men ikke i akkurat denne forestillingen, for der ligger det på track. Du kan ikke ta en ekstra tenkepause, og du kan ikke gå opp på mer for du blir mer oppkavet eller mere sånn ja. Så for kor og alle ensembledeler og sånn så tror jeg ikke det er like, der er det jo bare bussiness as usual for så vidt, men for alle folk som uttrykker seg gjennom musikk og sang, å skulle forholde seg til, i hvert fall på sånne colla voce rubato-deler. Jeg antar at det må være ekstremt frustrerende å forholde seg til fordi at da får man ikke den kunstneriske friheten man ellers ville hatt som skuespiller. Man er bundet til å reprodusere rett og slett.

#### Så mister man jo evnen til å la publikum påvirke seg også.

Ikke minst. Hvis det er et sted som kanskje får applaus noen kvelder, men hva skal man gjøre? Skal man legge inn tid for den applausen eller skal man.. Man kan selvfølgelig ha en person som sitter og avvikler dette her i "live" eller i cue-lab som bare trykker videre, men da.. La oss si at lydmannen gjør noe annet. Da må du ha en person til å sitte og trykke mac.

#### Kan du noe om støtteordningene til de nasjonale institusjonene i forhold til private teatre?

Det finnes jo ikke støtte til privatteatrene. ingenting? Nei. Overhodet ikke. Dette vet jo Bjørn Heiseldal og Parmann sikkert mer om men.. Nei så jeg tror ikke det finnes fordi i Norge har man en tradisjon ved å se på musikal som utelukkende kommersielt motivert. Mens Opera og en del mer marginale og hybridaktige former får støtte fordi

enten de utgir seg for å være eller er ???? eller fordi de har et kunstnerisk nivå som er et annet sted enn for enda en oppsetning av spellemann på taket.

Evita og Hair og JCS og sånn på det Norske, det er jo musikaler?

Og det er jo privatteatrenes. Noe de har klagd over lenge. For så vidt, det er jo veldig urettferdig at, kan man si, at institusjonsteatrene får støtte til blant annet å sette opp musikal mens private aktører ikke får det. Men jeg tror ikke noen på departementet har regnet på, hvis vi gir så mange penger vil det si at så mye penger går til musikal, det tror jeg ikke de, de gir vel da penger rett og slett til drift og til en sånn generell støtte til produksjoner som er et prosentbeløp per år da vil jeg tro.

Operaen får 1718 kr pr besøkende

Det er vilt, men det er jo.. ja. Musikalbilletter da?

Norske får de 350 ca. pr billett

hmm. Oslo Nye?

Vet ikke, det er vel kommunalt?

mm, ja det er vel i forandring også. Vet ikke noe mer.

Burde det vært søkbare midler til privatteatrene?

Helt klart. Absolutt

Hva tror du det ville gjort for teatrene?

Det tror jeg ville bidratt til å høye både det kunstneriske nivået og folks, altså besøkstallet. Fordi vi trenger å utdanne et musikalpublikum i Norge, og jeg tror ikke det at man kan anta.. Det man kan anta at folk kommer for å se det er Les Mis, Og det er Spelemann på taket, og det er barneforestillingerene. Skjønnheten og udyret, Annie, alt det der. Kanskje et par andre sikre vinnere, men som sånn foreløpig er for dyre til å sette opp. Chess tror jeg folk hadde villet sett, phantom of the opera ganske sikkert, løvenes konge selvfølgelig. men da støter man på masse helt, hva skal jeg si, rammefaktorproblemer som for eksempel hvor får du tak i nok norsk-afrikanske folk til å stå på scenen og gjøre løvenes konge? Pluss at det er sinnsykt dyrt å kjøpe rettighetene i seg selv. Men det jeg tror man kunne oppnådd med en sånn type

ordning er å, la oss si at “ja, greit, dere får så og så mye i støtte eller vi dekker så mye av produksjonen deres, under forutsetning av...” Så kan man komme med en del krav i tillegg, for eksempel at dere bruker levende musikere, at dere også ikke bruker ubetalte studenter, eller at kun så og så mange i ensemblet kan være statister. Så å sørge for bedre kår for folk som jobber i musikal, både om det er som musiker, eller om det er som scenearbeider eller tekniker, eller artister. Pluss at man kan få satt opp en del ting som det ikke ville gått an å sette opp ellers. av de mer marginale tingene, som folk ikke nødvendigvis vet at de vil se. Som Last five Years, jeg vet ikke hvordan besøkstallet var der, men... Det var bra det. Ja, ikke sant, men da trenger du navn som Heine Totland, og du trenger navn som Heidi Broch for å rett og slett gjøre folk oppmerksomme på at det finnes et segment med, eller det finnes musikaler som ikke utelukkende består av jazz-hands og ensemblenummer, og, eller retter seg mot barn. At det finnes musikaler for voksne mennesker. Hvis det tilbudet vedblir, at folk innser at det finnes. Publikum venner seg til at det finnes, det lar seg gjøre å uttrykke seg selv gjennom sang og dans på en scene uten at det nødvendigvis er mindreverdige kunst og scenekunst, så tror jeg vi kan overkomme den barrieren hvor det å gå på musikal blir like naturlig som å gå i teater. Nå skal det sies at musikal er det som selger best av det som går på teatrene. Men det er jo stort sett de store navnene og blockbusterne. Og man rekrutterer jo ikke noe særlig publikum. Det er jo stort sett over 50-60 som går å ser musikal. Og hvite middelklasse mennesker. Det er hvordan man får tak i de yngre folk, og folk med flerkulturell bakgrunn til å komme og gå og se musikal, eller teater overhodet, det er jo et åpent spørsmål. Jeg tror nok at en støtteordning vil bidra til det.

Om det fantes søkbare midler til privatteatre, ville disse pengene bli brukt på live musikk eller ville det gått andre steder i første omgang?

Ikke uten videre. jeg tror at man måtte sette det som et vilkår for utdeling av støtte. At det er mer øremerket musikk.

Hvordan gjør private teatre det nå? Er det sponsorer, eller er det egenkapital eller?

Det er vel ikke så mye egenkapital, det er jo da mye billettinntekter, sponsormidler og det er vel det. Pluss noe at de selger effekter. Programmer, kanskje cruise, kanskje t-skjorter eller hva det er for noe, eller eventuelt. pluss barn selvfølgelig. Det man tjener på barn. På Chat Noir og på folketeateret.

De store firmaene. hvordan har de kommet seg til det stedet hvor de kan sette opp..  
kan sette opp MFL og Annie og de greiene der?

De må vel ha noe egenkapital vil jeg tro. Men det kan jo da være sponsormidler som de får eller. en eller annen riking. De sier at nå skal vi sette opp Spamalot. Har du en mill. så vi kan kjøpe rettighetene i hvert fall? Så det er sponsorer som er greia? Ja, eller private ????? som vet at de får igjen pengene sine, og gjerne mere til.

Hvor mye bør man kunne søke fra staten?

Det vet jeg ikke. Det kommer jo an på behovet for. Altså. La oss si operaen. Hvis billettprisen i operaen er røft regna 450 da kanskje, så kommer de 1700 oppå der. Men så er jo den kunstformen som har suverent størst behov, som er dyrest å sette opp, så sånn sett er ikke det bildet så skeivt. Man må nok se på stykket, eller hvilken musikal det gjelder, og anslå cirka produksjonskostnader, så må man finne ut hvor mye av dette hvor mye av dette kan teateret tjene inn igjen i form av billettinntekter og sponsormidler, og hvor mye gjenstår da. Problemet til de private aktørene er at det ideelt sett skulle kunne drive med gevinst, og det er jo ikke da forenelig med at man får offentlig støtte. Da vil argumentet være at en del av denne offentlige støtten går rett i lomma på de private aktørene. Så sånn sett så vil jo motivasjonen med å drive privat teater forsvinne for man vil ikke tjene på det. Du kunne jo opprettet en form for status quo og du kan lage et levebrød for deg og kanskje dine få ansatte, men ikke drive med profitt.

Er det noen som du tror vil bruke det, eller foretrekker å bruke singback?

Man kan jo mistenke Atle Halstensen for å foretrekke singback, for han har brukt det på en del produksjoner, bland annet felixs fantastiske orkester, og MFL, og Annie var vel da også i stor grad singback siden de hadde tre musikere. Og alle de produksjonene jeg har jobbet med Atle på, Les mis, Singing in the rain, det er vel de som jeg kommer på nå, så har det vel alltid vært et element av ferdig innspilt musikk i tillegg til det som skjer live. Og det tror jeg er fordi at Atle ønsker at det skal være spektakulært, ikke nødvendigvis live, men det skal være spektakulært. og jo større, jo flere instrumenter, jo mere... the bigger the better på en måte. Hvis man ikke har råd

til et 30-manns orkester så man legge det på tape, så har du en liten live kjerne i tillegg. Det tror jeg er hans estetikk rett og slett.

Tror du det er litt tabu å snakke om singback?

Ja det tror jeg for så vidt for det er jo.. For de som bruker singback så er det jo, skulle det være en ulempe om det ble noe større oppmerksomhet rundt det for da vil jo også publikum ville se at åja, her får vi ikke valuta for pengene, for vi betaler... Det er jo sjeldent man hører argumentet at “ja, det var skikkelig billige billetter fordi de har droppa orkesteret, la oss stikke å se den”. Du hører jo aldri det argumentet. Og du betaler jo gjerne det samme, altså du betalte vel 500 kr på billetten til chorus line også tror jeg. Ja, 600. Ja, det er jo det samme som de betaler på guys and dolls, om de ikke betaler mindre for den, det er jeg ikke sikker på. Og du får mere valuta for pengene, eller de opplever at de får mer valuta for pengene. Så med en gang, det er i hvert fall ikke i singbackfolkas favør at det blir oppmerksomhet rundt det, for da vil folk tenke over det. Hvis de har valget mellom to musikalene som koster tilnærmet det samme, hvor den ene er med orkester og den andre er uten, så vil de jo sannsynligvis foretrekke, **forhåpentlig**, foretrekke det med orkester. Og du ser jo hvordan skjønnheten reklamerer for seg. “Trond Lindheim leder 11-manns orkester” og det står i reklamen. Så det er åpenbart et viktig poeng for dem å ta avstand fra singback. Takk og pris.

Hva ligger et budsjett på singback på i en større produksjon som f.eks. My Fair Lady?  
MFL var jo en hybrid. Mye var programmert, så var det noen live instrumenter, men anslagsvis et sted mellom 2- og 300.000. Kanskje mindre, for det var ganske stort. Eller. Veldig mye MIDI der altså.

Om man bare skulle spille inn levende musikere?

La oss si at det er rundt 55 minutter musikk. For å få spilt inn det, mikset og gjort det presentabelt ville jeg nok sagt 350.000. sånn ca. Dette er jo for så vidt da praksis, at man betaler musikere dobbelt hyre for å spille inn til singback fordi at de da i praksis tar fra folk jobb ikke sant. Så det er vanlig da å betale. Det har jeg gjort på guys and dolls på de som spiller på singbacket, så betalte jeg dem dobbelt hyre. Dobbel timespris rett og slett. Så det vil nok bli litt dyrere om man skal følge den regelen, men det er ikke noe som står i. eller. Det er mulig at det fremgår i en eller annen form



for tariff som Oslo nye har, det norske har og kanskje nasjonal, men alle andre, alle private aktører er jo ikke bundet av noen sånne former for avtaler, så da kan de si til musikerne at dette tilbyr vi, og du kan take it or leave it.

Hvor mye er standard lønn for en musiker som spiller inn?

675 kr timen kanskje i studio timelønn, det er det de fakturerer da.

En bassist da for eksempel i Guys and Dolls som ble spilt inn hele musikalen, hvor mye ca. tror du det kommer på.

Nei da ville vi vel brukt i hvert fall to dager på å spille inn komp. to 6-timers dager. 12 timer. 12 ganger 675. Det er lenge siden jeg har drevet med hoderegning. hehe. 16200. Det forutsetter jo da at alle noter og klikk-track og sånn er gjort ferdig på forhånd. Så dette er da prisen for å ha en musiker inne i 12 timer.

Blåserne og sånn vil vel da få litt mindre, siden de ikke spiller på alt?

Ja.

Så mellom 15 og 20.000 da for ja, en time med ferdig musikk?

ja, sannsynligvis noe sånn. (I sitatsjekken ble jeg fortalt at det nok var nærmere 20.000, og har derfor forandret noe av oppgavens innhold vedrørende dette)

Trommer til singback. Er det oftest live, trommemaskin eller midi?

Det er vel. Det kommer an på estetikken til de som lager det. Jeg vet at en del liker å programmere det, for da kan du manipulere med tempo og sånn etterhvert og. Istedenfor å drive å timestreache lydfiler så kan du bare si at "la oss spille dette raskere". Så jeg vil tro at det er veldig vanlig å programmere det, men.. Trommene på MFL var åpenbart programmert. Det kommer an på. Vekten er på MIDI-programmering i et singback, så er det naturlig nok at trommene også er det. Det er veldig vanlig å programmere melodisk. jeg tror nesten ingen har investert i melodisk, altså klokkespill og rørklokker og xylofon og sånn live. Det gjorde jeg en gang på produksjon for TV. Inkludert pauker. Vi bar pauker opp 5 etasjer.

Hvis man bruker MIDI og trommemaskin så blir det jo ultratight på en måte. Det blir tightere enn live musikk gjør. Prøver man å jukse litt ved å gjøre det utight?

Jaja. absolutt hele tiden. Man har noen sånn "humanizer" funksjoner.

Jeg tror nok en del som spiller inn som MIDI og bruker den, spiller inn med tre fingre, og så kvantifiserer de ca. 80%, så får du et slags live-element der i tillegg.

Så det er ikke konsekvent frempå eller bakpå?

Nei dette er rett og slett levende. Du holder en slags levende følelse. At du kvantiserer det mer enn en vanlig trommis eller musiker ville klart å spille det. Jeg vil anta at en del programmer har Humanizere. Du har i hvert fall i finale, noteprogrammet finale, så har du en funksjon som heter human playback som da går inn og gjør ting litt utight for deg. I tillegg til at den går inn å spiller av fraseringsing. Legato og bindebuer og sånn. Så tilsvarende må jo være mulig å gjøre i MIDI, for det er jo MIDI det bunner ut i. MIDI kommer til å nærme seg levende instrumenter i større og større grad. Det nye nå er jo lydbiblioteker som ikke nødvendigvis er sample-basert men som er i sample-modeling, hvor du tar utgangspunkt i... Du lager en envelope f.eks, så kan du påvirke tonen med aftertouch eller et modulasjonshjul og sånn så det blir omtrent som å spille på instrument bare at det er ikke samplebasert, det er da emulert på andre måter med ambience-funksjoner og forskjellige.. kanskje du har en starttone så ansatsen er sampla, mens resten av tonen er en additivt generert lyd. Det blir bare bedre og bedre og det er derfor vi må.. hvis fremtiden er at musikere sitter i hver sin kjellerstue med en mac og et lydbibliotek blir det forferdelig kjedelig spør du meg. Og selvfølgelig. Alt til sitt bruk for så vidt. Og i film så er det jo veldig vanlig å bruke samplebiblioteker, men det er fordi at si orkester.. Lydidealet, musikkidealet i film er jo blitt så snevert. Det låter jo MIDI også av ordentlige produksjoner med orkester, og det er veldig rart at i våre dager etterstreber den estetikken der syns jeg.

Ja, alt skal være så glatt og perfekt som overhodet mulig.

Ja, og det blir så klisje-preget, det er filmkomponister er på en måte ikke... De er håndverkere mer enn de er utøvende kreative kunstnere etterhvert føler jeg. Det finnes unntak selvfølgelig. Sånn har det jo alltid vært da egentlig. Det er bare at idealet i vår tid ligger mye nærmere sånn overproduisert MIDI-ideal.

Er det noe du føler at det er lett å overse når man skal skrive en oppgave om singbackens innvirkning i musikalene i Norge som ikke er så lett å huske alltid?

nei

Skal vi se, da må jeg bare sjekke om det er noen ting jeg har skrevet ned som jeg ikke har fått med...

Blir musikalene støttet av staten utenfor Norge? Type Tyskland, Storbritannia etc.?

Det vet jeg ikke. Jeg vil jo anta at de ikke blir det, hverken i England eller USA.

I USA er det bare sponsorer, men sånn er det jo da med Opera og symfoni og sånn også, I Europa er det en slags enighet om at sånne ting skal støttes.

Ja, jeg tror de gjør det. Jeg har sett Steven Sondheim bli sitert på at de må begynne å substituere musikaloppsetninger slik som de gjør i siviliserte land, dvs. Europa. Så joda, de gjør nok det, nedover i Tyskland og sånn.

Ja, det blir jo en litt schizofrent forhold mellom kulturen i Norge da, at vi skal være Europeiske og amerikanske som bare det samtidig

Det jeg tror jeg ville si i stedet er det i forbindelse med sånn støttemidler. Jeg tror at privatteatrene i større grad må finne en, for i det hele tatt å ha råd til å sette opp musikal bør de finne en form for mellomløsning, hvor de må være mere fremtidsrettet når det gjelder valg av repertoar, de må se på, for det var jo snakk om at Thalia skulle sette opp den som heter A love story eller noe sånn på chat noir. Det tror jeg ikke ble noe av. Men Once for eksempel hadde vært en musikal det skulle gå an å sette opp i Norge. Også en integrert løsning ikke sant. Hvor du har musikerne på scenen og, så jeg tror at privatteatrene for å overleve må tenke mere cutting edge, så må de overlate de svære partiturmusikalene til de som har råd til å sette dem opp, dvs. de teatrene som får statlig støtte. Nå skal jo ikke jeg si at vi yter jo for så vidt ikke partituret på guys and dolls rettferdighet, det var aldri noe mål for meg overhodet, men jeg tror nok at vi er adskillig nærmere det med et 9manns band enn å legge ting på, og legge det på midi og avvikle det fra tracks. Jeg tror privatteatrene graver sin egen grav hvis de tror at å satse på singback er veien å gå. Og sette opp blockbustermusikaler. For det første, inntil videre, vil de ikke få fordi det hefter såpass mange, altså det er rettighetsbelagt. De sier at her er du nødt til å bruke 10 musikere eller noe sånt, for det

andre er det det at misforholdet mellom ambisjonsnivå fra utgangspunktet, som den siste store blockbusterproduksjonen, type Shrek, Wicked, alle de svære i utlandet nå. Misforholdet mellom skalaen, altså størrelsesforholdet der, og det som de kommer til å få presentert på norske scenen, vil det spriket vil være så stort at folk ser igjennom. Altså de ser at her har det vært.. De ser hvor det er spart inn penger. Blant annet på å kutte orkesteret. Da vil de heller investere penger i en flybillett, så vil de stikke å se originalen i West end eller på Broadway.

Men ville det vært noe marked tror du for disse mindre musikalene? Du sa jo i sted at blockbustere er det folk vil se.

Ikke uten videre. Men det er også i sammenheng med at vi må utdanne et norsk musikalpublikum, fordi folk vet jo ikke hva de vil ha. Det gjelder jo også tv-serier ikkesant. Før Sopranos kunne de selvfølgelig lagd enda en serie med dynastiet eller friends, men så var det heldigvis noen som tenkte at “nei, vi lager en tv-serie om en mafia-boss med midtlivskrise”, som ble tidenes suksess, og forandret TV-mediet for evig egentlig, eller i hvert fall fremdeles i dag. Skal man si hvor. at tv-produsenter prøver å overgå hverandre i å lage nettopp den typen litt sånn.. ironi-generasjons-serier. At det er begynt å gå på tomgang.. det er mye kreativt som skjer der og fremdeles. Så jeg tror bare at man må gi folk det de ikke visste at de ville ha, og fortsette å gjøre det til folk, ja.. Jeg tror fortsatt musikkteater har en fremtid, men det må være relevant, vi kan ikke sette opp Les Mis for N-te gang og tro at vi gjør noe annet enn å gi folk arbeid. Å selge billetter er ikke noe verdi i seg selv. Det må være bra teater.

Tror du en støtteordning fra staten, eller søkbare midler ville vært en start på en løsning om å utdanne det norske publikum?

Det tror jeg absolutt. Se på operaen, de fikk jo en boost i og med det nye huset. De opplevde jo besøkstall de ikke hadde opplevd på lenge tror jeg. Som også vedvarer. Når jeg er i operaen så er det jo fullt stort sett. Nå skal jeg ikke si at man burde gjort noe tilsvarende med folketeateret, altså lagd musikalteateret i Norge, og sette det på statsbudsjettet, men det er jo en tanke. Hvorfor ikke? Hvis det ikke er lønnsomt å sette opp musikal i Norge, skal man ikke allikevel la være å gjøre det.

Tror du folk flest setter opp musikal fordi de brenner for det eller fordi de kan tjene på det.

Jeg tror det er fordi de brenner for det. Om de hadde ønsket å tjene penger hadde de gjort noe annet. da hadde de satt opp standup. Så for Heiseldal og Parmann og disse folka er det nok.. Jeg tror til en viss grad det er idealisme. Det er nok en viss sånn maktfaktor her også sikkert, at det å vite at man er en av få som rett og slett kontrollerer den delen av markedet, det er jo alltid motivasjon i selg selv, men det kunne man jo også fått til på en annen måte, ved å produsere tv eller... Jeg tror nok de fleste som holder på med musikal i Norge i dag er idealister.

Ok, men det var vel det jeg lurte på. Så takk for intervjuet!