

Genrestrukturer.

Kanonisering og diskursiv repetition.

Man kunne være fristet til at påstå, at strukturelt set har alle disse musicals, som jeg har nævnt indtil videre, ikke meget til fælles. Her mener jeg, at det er værd at se på de repetitive enheder, som mange musicals indeholder. Ifølge Jim Samson er en genre-klassifikation baseret på gentagelsesprincipper. Disse gentagelsesprincipper kan både forekomme i musikkens struktur og i de kontekstuelle vilkår. Et eksempel på strukturelle repetitionsenheder kunne blandt andet være det "kanoniserede sekvens" element. Der forekommer i mange forskellige typer musicals, for eksempel "96,000" fra musicalen *In The Height*, hvor der i sangen optræder en sekvens, hvor hovedpersonerne præsenterer nogle fraser, som de tidligere i sangen har sunget. Disse fraser bliver en efter en bygget op i en form for kanon, og koret sætter efterfølgende ind med andre temaer fra samme sang. Det hele kulminerer i et flerstemmigt homofonisk korstykke, som ender sangen (se bilag 1).

Sondheim har også benyttet sig af kanoniserede sekvenser. I *Into The Woods* første akts finalesang "Ever After" forekommer en sekvens, hvor ensemblet synger en sekvens i kanon, dog med visse enkelte tilpasninger, så koret kan mødes og synge unisont igen.

I musicalens *Urinetown* (2001) findes der også eksempler på kanoniserede sekvenser. I sangen "Act One Finale" opstår der en kanon i form af koriske repræsenterede temaer. Denne sekvens bliver også opbygget af enkelt personers egne sekvenser.

I disse eksempler er der blandt andet tale om repræsentationer af tidligere materiale og temaer. Det kan derfor kaldes en kanonisering af diskursive repetitioner, som Eigtved beskriver som gentagelse af længere enheder eller hele sektioner af musikalsk materiale³⁹.

Disse kanoniserede sekvenser indeholder derfor to typer af repetitionsenheder:

Kanonelementet og den diskursive repetition. At musikalske temaer og materiale bliver gentaget og præsenteret flere gange i løbet af en sang eller en hel forestilling er meget brugt. Et eksempel på denne form for repetition findes i repriser, hvor en bestemt sang synges igen, for det meste i en forkortet og forenklet udgave, med få ændringer eventuelt i teksten. Et andet eksempel kan være temaer fra hele musicalen, som præsenteres i en helt tredje sang. Sangen "Man Up" fra musicalen *The Book Of Mormon* (2011), skrevet af Trey Parker og Matt

³⁹ Michael Eigtved: "Musik", s. 107

Stone (skaberne af South Park) og musik af Robert Lopez, indeholder denne type af diskursiv repetition. Dette nummer starter ud som en almindelig musicalsang, bestående af udelukkende nyt materiale, og sunget af den ene mandlige hovedrolle. Lidt over halvvejs inde i nummeret forekommer der repræsentationer af materiale fra fem foregående sange. To af de foregående temaer synges af den anden mandlige og den kvindelige hovedrolle, og de resterende tre synges af ensemblet (se bilag 2). Der bliver simpelthen præsenteret temaer fra i alt seks forskellige sange i ét enkelt nummer. Denne form for diskursiv repetition giver kun mening set ud fra en helhed. Forestillingen som helhed er essentiel for at kunne opleve denne type diskursiv repetition.

Disse to gentagelsesprincipper: Kanonisering og diskursiv repetition er to eksempler på strukturelle forhold, som kan samle musicalgenren

Dialog.

I princippet består en musical af sang, dans og dialog. Til tider findes der dialog midt inde i sangene. Dette er en ikke en ualmindelig tendens, og jeg vil vurdere, at dette er endnu en repetitionsenhed, der samler musicals i samme genre-kategori. Det forekommer i alle typer for musicals, nye som gamle, rock, klassiske og moderne. Et par eksempler kunne være:

South Pacific (1949) – "Finaletto"

West Side Story (1957) – "Jet song"

How To Succeed in Business Without Really Trying (1961)– "Brotherhood of man"
Company (1970) – "Getting Married today"

Rent (1996) – "Tango Maureen"

Spring Awakening (2006) – "Touch Me"

Disse musicals er alle af forskellige komponister fra forskellige årtier og med udgangspunkt i forskellige stilarter, og listen kunne blive ved. Min intention med disse eksempler er at fastslå, hvor udbredt det talte element er i musikken. Dette er dog et af de elementer, som kan blive skåret ud, når albummet skal optages. Der er flere eksempler på forlænget dialog i selve forestillingen, men på soundtracket er de enten fjernet helt eller reduceret betydeligt. Det kan være for at gøre albummet mere "brugervenligt", og lettere at høre på, så dialogerne ikke forstyrrer det musikalske udtryk.

Dialogen i musikken kan bruges til at understrege en vigtig pointe to figurer imellem eller videreføre handlingen i forestillingen.

Afvigende stilarter fra genren.

En forestilling er skrevet ud fra et bestemt musikalsk idiom. Dette begreb indebærer musikkens overordnede struktur og layout, som generelt benyttes i forestillingen. Dette er ikke ensbetydende med, at alle sange i musicalen skal underlægge sig det musikalske idiom, men for at kunne opfange en betydning i et stilartsskift, skal de ses i forhold til en overordnet musikalsk styring. Denne styring kan blandt andet ses som den dominerende genre eller stilart igennem hele forestillingen⁴⁰. Hvis der skulle forekomme en sang, der står i kontrast til det musikalske idiom, kan der eventuelt lægges særlig betydning i dette valg af stil i enten den specifikke situation eller til en bestemt karakter, der udfører sangen. Et eksempel på en stilistisk kontrast som virkemiddel til understregelse af en hændelse, er "Run, Freedom, Run!" i musicalen *Urinetown*. Hovedpersonen Bobby har startet et oprør. Han har fået samlet en masse tilhængere, der efterhånden er begyndt at miste troen på ham og hans mission, fordi de er bange. Bobby skal nu genvinde deres tillid og få genskabt gejsten omkring revolutionen, og samtidig få fremkaldt en form for mod og tapperhed hos oprørerne. Dette gør han med en upbeat gospelsang, der rent musikalsk understøtter den ånd og fællesskabsfølelse, som Bobby mener, der skal til for at forene hans tilhængere, da denne "spirit" også kan findes i en religiøs forstand i de amerikanske gospelkor.

Musikken er med til at underbygge en følelse eller stemning, og på samme måde som visse instrumenter, klange eller andre musikalske strukturer bliver associeret med forskellige kulturer og genrer⁴¹, bliver visse andre musikalske strukturer forbundet med følelser og stemninger – som eksemplet her, hvor gospelsangen bliver benyttet som et middel til følelsesmæssigt at påvirke oprørerne, og få genskabt deres kampgejst.

"Det, komponisten og arrangøren udnytter, er, at de kan operere inden for et helt felt af musikalske udtryk. De er ikke bundet af genrekonventioner eller stil- og formkrav, der stammer fra en æstetisk eller ideologisk styring, de kan frit udnytte musikkens relation til sin omverden, som illustration af deres pointe."⁴²

Michael Eigtved understreger her den pointe, som jeg forsøgte at eksemplificere med ovenstående. Dog mener jeg, at det skal fastslås, at musikkens stilvalg til et specifikt nummer

⁴⁰ Michael Eigtved: "Musik", s. 121

⁴¹ Fabian Holt: "Introduction", s. 22

⁴² Michael Eigtved: "Musik", s. 94

også forstærkes af de resterende numres stilarter i musicalen. En pointe med musikken kan opnås stærkere, hvis denne står i kontrast til et musikalsk idiom.

Kontekstualitet.

Jeg konkluderede tidligere (i kapitlet: "Hvad er genre?"), at genreformationer også indebærer kontekstuelle forhold. De kulturelle, sociale, institutionelle og geografiske funktioner udgør en væsentlig faktor for genre-kategorisering.

De fysiske rammer for musicals er altid gentagende. En musical bliver opsat på et teater, på en scene med publikum siddende på stole i rækker. Der er således en adskillelse både fysisk og psykisk mellem de optrædende og publikum, publikums fysiske aktivitet er begrænset, og forventningerne vedrørende observationssituationen er fastlagt. Der skal ikke danses eller hoppes, det forventes, at man bliver siddende og observerer og nyder forestillingen⁴³. Til tider bryder de optrædende den fysiske adskillelse mellem stolerækker og scene, i og med de bevæger sig ned i publikumsområdet, men den psykiske adskillelse er stadig til stede, da de optrædende hele tiden er "i karakter". Det er de færreste optrædende, som reagerer på publikums ageren. Klapsalver, grin og tilråb bliver "ignoreret", da de i selve forestillingen ikke eksisterer. Når en karakter lige har færdiggjort en dybtfølt sang om sin tabte kærlighed, og publikum klapper, rejser karakteren sig ikke op og modtager bifaldet, eller anerkender publikums applaus, hvorfor hele forestillingen kan være fastfrosset, indtil bifaldet er ved at dø ud – og så fortsætter det hele, som om intet var sket. Publikum eksisterer ikke i det fiktive musical-univers. Dette er en social relation mellem optrædende og publikum, som alle musicals har til fælles. I forhold til Lenas definition af et klassifikationssystem og de tre parametre, som denne består af, går både forventning og det udøvende parameter igen i alle musicals. Det er ovenstående forklaring et eksempel på.

De geografiske forhold i musicalgenren er et kompliceret foretagende. Musical er efterhånden en global udbredt underholdningsform, men der er en underforstået status i musicalmiljøet, når det kommer til Broadway og West End. Når man hentyder til Broadway i

⁴³ Jennifer C. Lena: "Music Genres", s. 12

musicalverden, hentyder man til et forholdsvist lille geografisk område, hvor koncentrationen af teatre er utrolig høj. Forskellige forestillinger ligger bogstavelig talt side om side, og konkurrerer med hinanden. Der er også en indforståethed omkring kommercielt succesfulde musical. En musical kan ikke blive kommercielt succesfuld uden at have klaret sig på Broadway eller som minimum klaret sig godt som en Off-Broadway opsætning. Dette er en status Broadway kan have fået, ved at være musicalens fødeby.

Musicals er på den måde et globalt fænomen, med afsæt i et utroligt lille geografisk område.

Der er nogle økonomiske forhold i musicals, der adskiller sig fra resten af musikindustrien. Nu til dags, med den teknologi vi har, behøver det ikke at være økonomisk krævende at få indspillet en demo eller EP og udgive den. At opsætte en musical er noget helt andet. Det kræver, at man lejer et sted, har teknikere inde for lyd, lys, scenografi, har rekvisitter, kostumer, musikere, skuespillere og instruktører, for ikke at tale om komponisten og arrangøren. Det er en helt andet størrelsesforhold, når der er tale om en musicalopsætning. Men de praktiske krav går igen i alle musicals, og det er kun størrelsesforholdet som varierer. Alle musicals har en scene, scenografi, kostumer, musik, skuespillere, instruktører, lyd og lys. Jo større opsætningen er, jo større budget skal denne bruge.

Kulturelt set er det svært at fastslå en målgruppe inde for musicalgenren. De store musicals forsøger at ramme så stor en målgruppe som muligt, og gerne trække nye mennesker til, som normalt ikke går i teateret (en problemstilling kulturlivet lider af i alle former for kunst og kultur). Rent musikalsk skal musikken være let tilgængelig, for at kunne ramme et så bredt publikum som muligt⁴⁴. Man kan argumentere for, at det af denne grund er populærmusikken, musicalgenren trækker mest på.

Kontekstbaserede musicals.

Musicalgenrens formation bygger hovedsageligt på et kontekstperspektiv og altså på et grundlag af sociologiske funktioner. Det er en forholdsvis pragmatisk tilgang, man skal have

⁴⁴ Paul R. Laird: "Musical Styles and Song Conventions", s. 33

til musicalgenren. Det kunne virke som om, at musicalgenren groft sagt har afskrevet den typologiske tilgang til genrestudiet. Dog vil jeg argumentere for genrens udvikling som følge af blandt andet strukturelle repetitionsenheder. Hvis gentagelsesprincippet virkelig skal formå at samle tidligere repetitioner, og samtidig indbyde til fremtidige repetitioner, kunne argumentere for, at musicalgenren netop gør dette, da dens udvikling er sket løbende. Rock-musicalen blev ikke pludselig introduceret. Mange musicals havde benyttet rock'n'roll-elementer i numre forinden *Hair*, og jo mere disse blev repeteret, jo mere udviklede genren sig til et udvidet begreb.

Det kontekstuelle perspektiv på den sceniske musical gør denne en forståelig genreformation. Det strukturelle perspektiv er straks mere komplekst, da musicalgenren nærmest er hybrid af andre genre og stilarter. Så hvis man som Lena kan basere en genreformation gennemgående på kontekstuelle forhold, ville en samlet musicalgenre give mening, men hvis de strukturelle forhold har sin vægt i genreformationen, kan dette foretagende blive problematisk.

Hvis vi medtager musicalfilm, tv-serier og internetudgivelser, giver dette en endnu større komplikation i genrestudiet, da det faste fundament til de kontekstuelle forhold pludselig forsvinder. Med mit afgrænsede genstandsfelt, komplicerer jeg primært strukturen og ikke funktioner i så høj en grad.