

De productie van jeugdmuziektheater

Walter Roozendaal

m.m.v. Janine Slijkhuis



De productie van jeugdmuziektheater
Syllabus door Walter Roozendaal,
m.m.v. Janine Slijkhuis
redactie: Rosa Schogt

Eerste druk 2009 in opdracht van De Kunst, het voormalige steunpunt voor de amateurkunst in Noord-Holland
Tweede bijgewerkte druk 2018, eigen uitgave van © Walter Roozendaal en Janine Slijkhuis,
www.muzemuzette.com



De inhoud van deze syllabus valt onder een [Creative Commons Naamsvermelding-NietCommercieel-GeenAfgeleideWerken 4.0 Internationaal-licentie](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Omslagfoto: Da Capo, Schagen —Annie — regie: Joke van Tol

De productie van
jeugdmuziektheater

Walter Roozendaal

m.m.v. Janine Slijkhuis
redactie: Rosa Schogt

februari 2018
tweede bijgewerkte druk

oorspronkelijk in opdracht van

**de
kunst**

Met dank aan: BOOG Noord-Holland, Erwin Aarts, Rachelle Algra, Paulien van den Booren, Dolly de Kroon, John Lust, Joke van Tol, Sinta Wullur en de deelnemers aan het project 'Into the Musicals'.

 **VSB**fonds

Prins Bernhard  **Cultuurfonds** geeft cultuur de kans

Inleiding

Muziektheater is fantastisch!
Jeugdmuziektheater dus ook.
En het is ingewikkeld.

Achter de schermen vindt een heel productieproces plaats. Beginnende regisseurs, dirigenten, bestuursleden en regieassistenten struikelen daar soms over, of raken compleet overwerkt tegen de tijd dat de uitvoering nadert. Vervolgens haken ze gedesilluseerd af. Dat kan nooit de bedoeling zijn, wanneer je aan zoiets fantastisch begint!

In deze syllabus probeer ik een overzicht te geven van zaken die spelen, en reik ik suggesties aan om het voor alle betrokkenen haalbaar te maken.

Productieleider De eerste suggestie is: benoem een *productieleider*, die naast de artistieke staf als een spin in het web alle organisatorische processen in de gaten houdt.

Productieteam De tweede suggestie is: verzamel daaromheen een groep mensen, die allerlei taken vervullen. *Speciaal bij jeugdmuziektheater is de betrokkenheid van heel veel (misschien wel: alle!) ouders en andere vrijwilligers een absolute voorwaarde voor het slagen van de productie.*

Deze syllabus

Van 2005 tot 2008 begeleidde ik amateurregisseurs die met kinderen en jongeren musicals instudeerden. Dat was in opdracht van Stichting De Kunst (het toenmalige provinciale steunpunt voor de amateurkunst in Noord-Holland). Dit project was een initiatief van de Bond voor het Amateur Muziektheater BOOG (tegenwoordig www.balknet.nl).

Hoewel ik in de eerste plaats als regisseur zou werken, werd al snel duidelijk dat er in die begeleiding ook veel organisatorische en beleidsmatige vragen gesteld werden. Dat leidde er toe, dat ik in 2007 van De Kunst de opdracht kreeg deze syllabus te schrijven.

Beide projecten werden vanuit De Kunst geleid door consultant Janine Slijkhuis. Vanuit haar kennis en ervaring als dramaturg en productieleider van musicals heeft zij ook enkele bijdragen geschreven:

- in hoofdstuk 7 de delen over het verwerven van inkomsten en
- in hoofdstuk 8 de delen over musicals van het 'grote toneel', juniorversies en auteursrechten.

Rosa Schogt voerde de redactie, en smeedde met haar waardevolle bijdrage alles aaneen tot een leesbaar geheel.

Onderwerpen Achtereenvolgens komen aan de orde:

- uitgangspunten voor jeugdmuziektheater — want die bepalen al je volgende keuzes,
- de mensen: van productieleider/productieteam tot artistieke staf,

2 — Inleiding — De productie van jeugdmuziektheater

- de productieplanning: van stukkeuze en repetitieplanning tot nagenieten van de uitvoering,
- handige lijsten en schema's.

Ik richt mij in de eerste plaats tot besturen en productieleders, in de tweede plaats ook tot de artistieke staf. De inzichten en belangen van die twee groepen staan natuurlijk nooit los van elkaar.

Ten slotte

Bij het schrijven moest ik een aantal keuzes maken.

Ik gebruik de woorden *kinderen*, *jongeren* en *jeugd* door elkaar.

Wanneer ik het over *spelers* heb, bedoel ik meestal ook zangers en dansers.

Waar ik *hij* schrijf, bedoel ik ook *zij* en omgekeerd.

Alkmaar, februari 2009

Bij de tweede druk

Na het opheffen van Stichting De Kunst heeft de syllabus helaas een aantal jaren op de plank gelegen. We besloten deze te actualiseren (m.n. subsidies en weblinks) en op kleine punten bij te werken.

Zodat de syllabus opnieuw tot leven komt, en zijn weg kan vinden naar de vele enthousiaste en zo hard werkende muziektheaterliefhebbers!

Jullie reacties zijn welkom.

Walter Roozendaal & Janine Slijkhuis

november 2017

Inhoudsopgave

Inleiding 1

- Deze syllabus 1
- Bij de tweede druk 2

Inhoudsopgave 3

1. Uitgangspunten 4

- Wat wil je eigenlijk bereiken? 4
- En nu verder 8

2. Opbouw van de groep 10

- Nieuwe leden 12
- Audities 12
- En nu verder 14

3. Vrijwilligers 15

- Medewerking van vrijwilligers 16
- Activiteiten voor vrijwilligers 16
- Een goed klimaat voor vrijwilligers 17
- En nu verder 18

4. Artistieke staf en productieteam 19

- Productieleider 19
- Artistieke leiding: regisseur en dirigent 22
- Dramaturg 24
- Regieconcept 25
- Choreograaf 26
- Vormgevers 27
- Decorontwerper 28
- Kostuumontwerper 28
- Grimeontwerper 29
- Lichtontwerper en theatertechniek 29
- Repetitor/pianist 31
- Auteur en componist 31
- Regieassistent 31
- Voorstellingsleider 33
- En nu verder 33

5. Bestuur en structuur 34

- Structuur 35
- En nu verder 36

6. Overige contacten 37

- Externe uitvoerenden 37

PR-contacten 38

Theater 39

Uitkopers 41

Rechthebbenden 42

En nu verder 42

7. Financiën 43

- Uitgaven 43
- Inkomsten 44
- Andere posten 44
- Verwerven van structurele inkomsten 44
- Verwerven van incidentele inkomsten 46

8. Repertoireontwikkeling 49

- Criteria 49
- Ontwikkelingsplan 52
- Volwassen medespelers 52
- Musicals van het 'grote toneel' 52
- Juniorversies 54
- Schoolmusicals 54
- Auteursrechtenbureaus 56
- Auteursrechten 56
- Dvd-registratie 58
- Gevolgen bij inbreuk op het auteursrecht 58
- Het verkrijgen van auteursrecht 59
- Verdere informatie 59
- BOOG 59

9. Productieplanning 60

- Voorstellingsplanning 62

10. Hulpmiddelen 66

- Website 70
- En nu verder 70

Bijlage 1: Creativiteitbevorderend klimaat 72

- Spontaniteit 72

Bijlage 2: Mise-en-scène noteren 76

Bijlage 3: Handige adressen 80

Index 82

1. Uitgangspunten

In deze syllabus ga ik meestal uit van een vereniging die, elk jaar opnieuw, één maal per jaar een uitvoering heeft en daarbij in het algemeen gebruik maakt van bestaande stukken. Terwijl de ene productie nog gerepeteerd wordt, ben je al bezig met de planning van de volgende.

Eigenlijk heeft een vereniging dan een helder plan nodig, hoe je van jaar tot jaar verder gaat. Dat behandel ik in de volgende hoofdstukken.

Voordat je dat plan maakt, zou je eerst over een aantal uitgangspunten kunnen nadenken. Dit begin is dus minder direct praktisch toepasbaar dan latere delen. Naarmate de syllabus verder gaat, zal het steeds meer gaan over heel praktische zaken. Maar juist omdat praktische zaken vaak berusten op onuitgesproken ideeën over 'hoe we het willen' begin ik bij die uitgangspunten.

Zeker wanneer een groep al langer bestaat, zijn de uitgangspunten vaak onhelder. Iedereen neemt aan dat ze bekend zijn, en dat iedereen het er over eens is.

Soms zie ik echter dat er in het beleid en de omgang met kinderen allerlei dingen niet met elkaar kloppen. Je voelt dat aan de sfeer op de repetitie of tijdens de uitvoering, en je ziet het aan het aannamebeleid, de opbouw van de groep(en) en de audities. Soms zie je hoe een groep met veel inspanning van première naar première leeft. Wanneer de eindstreep net gehaald is, begint meteen de volgende productie al. Tijd voor bezinning en nadenken over de lange termijn lijkt dan wel te ontbreken.

Ik hecht er waarde aan, dat bestuur en artistieke staf in een jaarplanning een paar heldere momenten afspreken, waarop stilgestaan wordt bij het beleid.

Momenten die zich daarvoor lenen zijn:

- de evaluatie na een speelperiode,
- halverwege het repetitieproces: staan alle neuzen nog dezelfde kant op? Dit moment valt vaak samen met
- de repertoirekeuze: het kiezen van het stuk voor volgend jaar.

Wat wil je eigenlijk bereiken?

Soms hoor ik allerlei uitspraken van regisseurs, dirigenten en bestuursleden langs elkaar heen lopen — soms zelfs in hetzelfde gesprek uit dezelfde mond:

- als ze maar plezier hebben,
- we gaan voor kwaliteit,
- we willen aan zo veel mogelijk kinderen een plaats bieden,
- we hebben hier een paar toptalentjes, eigenlijk zouden die naar een beroepsopleiding moeten kunnen gaan,
- bij beroeps gaat het net zo, dus wij doen dat ook.

Passen die uitspraken juist wel of juist niet bij elkaar?

Plezier

'Als ze maar plezier hebben' is vaak maar een stukje van het verhaal. Wat wordt daar eigenlijk mee bedoeld?

Misschien heb je vooral sociaal-emotionele bedoelingen, zoals: Ik wil een plek bieden:

- met een leuke vrijetijdsbesteding,
- waar jongeren zich vrij kunnen uiten,
- waar ze zich thuis voelen, welkom voelen, op hun plaats,
- waar ze heerlijk samen kunnen zingen, dansen, spelen.

Op zich zijn dat uitstekende uitgangspunten!

Maar soms zit er achter die uitspraak 'Als ze maar plezier hebben' eigenlijk hulpeloosheid om als amateurbegeleider jonge spelers vooruit te helpen en ze daadwerkelijk te leren kwaliteit te ontwikkelen. Dan ben je inderdaad al blij wanneer ze er plezier in hebben.

Misschien gebruik je jouw enthousiasme en jouw inspirerende voorbeeld als middelen om jongeren te stimuleren. Je kunt in elk geval aangeven wanneer je hun spel/zang/dans vindt kloppen, of wanneer er iets mist. Misschien heb je niet de middelen van een professionele leraar om uit te leggen *hoe* spelers het moeten aanpakken om het anders te doen, maar je kan wel duidelijk maken *wat* je anders zou willen.

Op zo'n moment is plezier een fantastische motor! Plezier garandeert in elk geval een soort overgave, een soort maximale inzet — en daarmee ook de maximaal haalbare kwaliteit van dat moment.

Amateurbegeleiders van zo'n proces kunnen veel voor elkaar krijgen, wanneer ze een *creativiteitbevorderende omgang* voorleven. Bijvoorbeeld:

- nooit afkeuren of eisen ('nee, dat was fout, ik wil nu zien dat je...!') maar altijd stimuleren ('hoe zou het er uitzien wanneer we dit eens proberen?'),
- andere mogelijkheden als experiment aanbieden en niet als voorschrift,
- in een warming-up of tussendoor ook een spontaniteitbevorderend spelletje doen,
- enthousiast meeleven met vooruitgang, en die ook benoemen,
- kinderen en jongeren bewust maken van hun rol wanneer ze publiek zijn voor elkaar: echt aandacht geven, meeleven en in feedback nooit een *tip* geven zonder een *top* (nooit kritiek geven zonder minstens een groter compliment, nooit alleen een fout benoemen maar altijd ook een positieve suggestie geven).

In een jeugdmuziektheatergroep waar de doelstellingen rond plezier een grote rol spelen, moet je je afvragen hoe je om wil gaan met audities.

Is iedereen in principe welkom, en zijn audities dan eigenlijk wel nodig? Of test je wel iets van de zang-, dans- en spelvaardigheden, maar laat je in principe iedereen toe?

Het lijkt in de praktijk soms wel zo te werken – maar je houdt audities niet alleen als een soort toelatingsexamen. Het werkelijke doel van een auditie is dat je ziet wat je spelers in huis hebben, zodat je een rolverdeling kan maken — en iedereen op een zo goed mogelijke plek krijgt.

Audities hoeven dan misschien ook niet individueel afgenomen te worden. Een auditie zou ook de vorm van een groepsles kunnen hebben. Dan worden niet alleen spel-, zang- en dansvaardigheden zichtbaar, maar ook sociale vaardigheden. Daar berust een creativiteitbevorderende omgang op!

Misschien houd je alleen maar audities om te laten voelen, dat je een ‘echte’ muziektheatergroep bent?

In het volgende hoofdstuk schrijf ik meer over audities.

Kwaliteit

‘We gaan voor kwaliteit’ is ook een veel gehoord uitgangspunt, maar dat moet je vervolgens wel waar kunnen maken. De artistieke staf moet dan beschikken over een combinatie van vakkennis en pedagogische vaardigheden, om bij kinderen kwaliteit te ontwikkelen. Is dit niet het geval, dan moeten ze werken vanuit een reëel beeld van hun eigen mogelijkheden, zoals ik hierboven bij *plezier* beschreef.

Ik moet hier iets uitleggen.

De Unesco liet een onderzoek uitvoeren naar de cultuureducatie in een groot aantal landen. Eén van de conclusies was — en dat is verontrustend! — dat géén cultuureducatie beter is dan slechte cultuureducatie.

Slechte cultuureducatie ‘maakt meer kapot dan je lief is’.

Hoeveel mensen zijn er van overtuigd dat ze niet kunnen zingen? Of niet kunnen tekenen? Wanneer dat het resultaat is van cultuureducatie, is de schadelijkheid van slechte cultuureducatie bewezen. Mensen afleren om ooit nog een potloodje op te pakken of in het bijzijn van anderen te zingen — dat kan nooit de bedoeling van een vereniging of het onderwijs zijn.

Ik werk met heel veel plezier aan het scholen en het ondersteunen van amateurs in hun werk met kinderen en jongeren. Ik doe dat al tientallen jaren in de volle overtuiging dat veel mensen dat heel goed kunnen, en zich daarin kunnen ontwikkelen.

De voorwaarde is wel, dat je steeds helder blijft zien wat het resultaat is van jouw gedrag bij een kind. Bij mij komt de mens vóór de kwaliteit.

Een plantje komt niet tot bloei door eraan te trekken, tegen te schreeuwen, of het de andere kant uit te sturen. Dat geldt ook voor leren zingen, spelen of dansen.

Ook als docent aan een conservatorium weet ik dat, hoe hoog de prestatiedruk ook is — alleen de allerbesten mogen hopen ooit het podium te bereiken — ik toch uit moet gaan van de student zelf, om deze uit te nodigen een volgende stap te zetten. En daar heb ik al mijn mensenkennis en vakkennis voor nodig. Zelfs daar geldt dus: eerst de mens, dan de kwaliteit.

Het leuke is dat *je ontwikkelen* en *kwaliteit genereren* een heel mooie bron van *plezier* kunnen zijn. Kwaliteit en plezier zijn dan elkaar aanvullende motoren voor een prachtig proces en een schitterend resultaat.

Toch kunnen *plezier* en *kwaliteit* elkaar ook danig dwarszitten, wanneer bijvoorbeeld de ene speler zijn partij direct kent en een ander er heel lang over doet, maar wel gezellig mee wil doen. Niet iedereen die voor zijn plezier komt, wil dat plezier ook uit kwaliteit halen. De behoefte aan kwaliteit loopt dan te ver uiteen om met plezier te kunnen samenwerken.

Kennelijk is het belangrijk dat bestuur en artistieke staf weten wat ze echt bedoelen wanneer ze het hebben over zaken als plezier en kwaliteit, en hoe die twee zich tot elkaar verhouden.

Wanneer je ‘gaat voor kwaliteit’, geef je in het beleid de scholing van je artistieke staf een heldere plek. Je kunt ook kiezen voor een professioneel kader en de financiële consequenties van die keuze.

Kwaliteitsverschillen tussen spelers zullen er ook altijd zijn. Hoe ga je daar mee om:

- Hoe welkom zijn nieuwe onervaren spelers?
- Stel je toelatingseisen?
- Maak je alleen een voorstelling, of geef je ook scholing aan spelers?
- Hoe organiseer je die scholing naast de repetities? Bijvoorbeeld:
 - een jaarlijks scholings-en-samen-plezier-maak-weekend,
 - een korte workshopserie tussen twee producties in,
 - een aparte scholingsavond naast de repetitieavond,
 - aparte cursusgroepen waaruit je een productiegroep selecteert,
 - enzovoorts.
- Organiseer je groepen kinderen naar leeftijd of naar ervaring?

Alle kinderen zijn welkom

Binnen een vereniging, wijk, buurthuis, brede school of ander verband kunnen allerlei bedoelingen een rol spelen, die op zich niets te maken hebben met jeugdmuziektheater. Muziektheater is dan meer een middel dan het doel.

‘Alle kinderen zijn welkom’ of ‘We willen aan zoveel mogelijk kinderen een plaats bieden’ kan daarbij ook staan voor:

- jeugd van de straat houden,
- een zinvolle vrijetijdsbesteding aanbieden,
- verschillende groepen jongeren bij elkaar brengen,
- de samenhang in een wijk vergroten.

Plezier zal dan een belangrijker plek hebben dan kwaliteit. Maar ook hier zal je scherp moeten blijven kijken naar de verschillen tussen kinderen. Want je moet juist blijven kijken naar hoe je die verschillen overbrugt.

Toptalenten

De trots op bijzondere prestaties van jongeren wil ik niemand ontzeggen. In notities van de overheid duikt *talentontwikkeling* de laatste jaren nadrukkelijk op als onderwerp waar nieuwe aandacht voor nodig is. En natuurlijk is het schitterend om te zien welke enorme en verrassende prestaties soms mogelijk zijn.

Het wordt echter vervelend wanneer de verschillen tussen spelers daarbij te veel benadrukt worden. Concurrentie, minachting en jaloezie zijn funest voor een goedlopend proces, maar voor je het weet heb je dit als leiding zelf gestimuleerd!

Eén van de kenmerken van een goed groepsproces is, dat het leidt tot een klimaat waarbij:

- iedereen zich welkom en gewaardeerd voelt,
- met alle verschillen die er zijn,
- en iedereen een eigen plek en inbreng heeft vanuit zijn eigenheid, dus juist met en vanuit de verschillen.

In een groep waar kwaliteit voorop staat, kunnen verschillen gemakkelijk leiden tot steeds grotere tegenstellingen. Wie zich als kneus ondergewaardeerd voelt, zal het niet lang volhouden, en gedemotiveerd afhaken. Binnen zo'n klimaat zullen beginners zich niet welkom voelen, en is een groep op den duur ten dode opgeschreven.

8 — Uitgangspunten — De productie van jeugdmuziektheater

Trots op toptalent vraagt om speciale aandacht voor het welkom zijn van *alle* spelers. Het vraagt dus ook om het geven van waardering aan minder getalenteerden.

Hierboven stel ik een aantal vragen over scholing en het bevorderen van kwaliteit. Dezelfde vragen kan je ook stellen voor het bevorderen van een goed klimaat:

- Welke mogelijkheden creëer je voor een goede onderlinge omgang, een goed groepsklimaat?
- En hoe draag je daar aan bij, als bestuur of artistieke staf, door de dingen die je doet en zegt, dus jouw voorbeeld? Het zijn vaak de kleine dingen die 't 'm doen: een blik, je toon, net het verkeerde of het juiste woord gebruiken!

Net als beroeps

Het zal ondertussen duidelijk zijn, dat ik er sterk voor ben om jeugdmuziektheater op een *op de jeugd gerichte manier* te begeleiden, met een goed evenwicht tussen kwaliteitsbewustzijn en sociale processen, in een creativiteitsbevorderend klimaat.

Ideeën die mensen van de beroepspraktijk hebben zijn daar niet automatisch het goede voorbeeld van — integendeel. Bijvoorbeeld: kwaliteit eisen is niet automatisch ook creativiteitsbevorderend gedrag! En het goede belonen is niet automatisch alle kinderen waarderen voor hun bijdrage op hun eigen niveau.

Dat wil niet zeggen dat je over een aantal dingen geen afspraken kunt maken. Over redelijke eisen mag je redelijke afspraken maken. Bijvoorbeeld:

- afspraken over het leren van teksten of je partij kom je na,
- en wanneer dat niet haalbaar is, overleg je dat ruim van tevoren, niet achteraf en veel te laat,
- wie zonder overleg of afzegging meermalen niet verschijnt op een repetitie (of te laat komt), kan niet langer mee repeteren — en dat geldt ook voor de hoofdrollen drie weken voor de uitvoering!

En nu verder

Voor een groep zoek je naar een balans tussen enerzijds plezier en sociale doelstellingen, en anderzijds spelkwaliteit. Een goed groepsklimaat, met creativiteitsbevorderende omgangsvormen, is voor beide een belangrijke voorwaarde. De beroepspraktijk is daarbij misschien een inspiratiebron, maar bij het bepalen van de werkwijze zijn de kinderen altijd het uitgangspunt.

Vanuit de uitgangspunten kun je beleid plannen.

In je langetermijnplanning denk je na over zaken als:

- verloop onder de leden, opbouw en vernieuwing van het ledenbestand,
- repertoireontwikkeling, in samenhang met de
- artistieke ontwikkeling van de leden,
- ontwikkeling/ondersteuning van de artistieke staf,
- voorwaarden die voor die ontwikkelingen nodig zijn.

Op basis hiervan zet je de volgende stappen voor je productieplanning:

- stukkeuze,
- samenstellen artistieke staf,

- regie- en vormgevingsconcept maken,
- samenstellen van ondersteunende commissies/werkgroepen van vrijwilligers; taken plannen en verdelen,
- productie- en repetitieschema maken,
- de uitvoeringen,
- afronden van de productie,
- ruimte maken voor scholing,
- ruimte maken voor het bevorderen van het *sociale klimaat*.

Al deze aspecten komen in de volgende hoofdstukken aan de orde.

Creativiteitbevorderend gedrag

Ik heb deze term nu een aantal malen gebruikt.

In een ander verband schreef ik een artikel over de uitgangspunten van de Amerikaanse theaterpedagoog Viola Spolin. Daarin staat het bevorderen van *spontaniteit* bij acteurs centraal.

Viola Spolin ziet spontaniteit als een van de mooiste motoren voor acteren. Wanneer mensen zich spontaan uiten, uiten ze zich zo echt en volledig mogelijk. En mensen kunnen zich pas spontaan uiten, wanneer ze zich niet gremd voelen.

Wanneer ik schrijf over creativiteitbevorderend gedrag, bedoel ik vrijwel hetzelfde als Viola Spolin wanneer zij aandachtspunten geeft om spontaniteit te bevorderen.

Ik voeg het artikel als bijlage toe aan het eind van de syllabus.

Wie na het lezen van het artikel dit hoofdstuk nog eens leest, zal kunnen zien hoe ik dit vertaald heb in concrete aanwijzingen voor de praktijk.

2. Opbouw van de groep

Wat voor ontwikkelingen zie je voor je wanneer je een meerjarenplan maakt? Zijn daar ook voorbeelden van, modellen? En hoe ga je om met het verloop onder leden, en de toestroom van nieuwe leden?

Stel, je begint met een groep kinderen van 8 tot 10 jaar. Diezelfde kinderen zijn na twee jaar 10 tot 12 jaar! Kunnen zij naar een andere groep doorstromen? Of vul je de groep van onderaf aan, zodat je in feite na twee jaar een groep van 8 tot 12 jaar hebt? Of ben je een vereniging voor jongeren van 10 tot 21 jaar en komen daar ieder jaar jongeren van alle leeftijden bij?

Heb je één (grote?) groep, of heb je meerdere groepen? Rangschik je die groepen dan naar leeftijd, of naar ervaring?

Of heb je een scholingstraject, waarbij kinderen in een soort opleidingsklas (of klassen) zitten, en haal je daaruit één speelgroep die het grote jaarlijkse stuk uitvoert?

Modellen

Je kunt op deze manier verschillende modellen onderscheiden voor jeugdmuziektheater:

- *Grote-groepmodel:* met een breed spectrum aan leeftijden, waardoor sommigen in de loop van de jaren heel erg veel ervaring opbouwen, en anderen korter durend meedoen.
- *Doorstroommodel:* meerdere groepen van verschillende leeftijd of niveau, waardoor jongeren van de ene groep naar de andere door kunnen stromen.
- *Opleidingsmodel:* meerdere opleidingsklassen en minimaal één productiegroep. Daarbij kunnen de opleidingsklassen, naast de grote productie, aan het eind van een periode ook kleine presentaties geven.
- *Peergroup Educationmodel:* een werkwijze waarbij de jongeren die iets méér kunnen dat ook leren aan de jongeren die net 'onder' hen zitten. Zo ontstaat er een soort piramide van beginners onderaan, en zeer ervaren spelers bovenaan, met daar tussenin allerlei niveaus. Hierbij kan iedereen van en aan elkaar leren.
Het wordt interessant, wanneer je delen van de artistieke leiding ook aan ervaren spelers toevertrouwt.
Eigenlijk kun je dit soort processen in alle andere modellen inpassen.

Bij al deze modellen kun je de discussie over plezier en kwaliteit van het vorige hoofdstuk voeren.

Daarnaast kom je voor de opgave te staan om ieder jaar opnieuw nieuwe leden te krijgen, en vorm te geven aan een aannamebeleid.

Opleidingsmodel

Voor het opleidingsmodel geef ik graag nog wat meer ideeën.

Een opleidingsjaar zou bijvoorbeeld kunnen bestaan uit verschillende onderdelen:

- 10 lessen zang,
- 10 lessen acteren en

- 10 lessen dans, gevolgd door
- 5 lessen door de drie docenten samen, waarin gewerkt wordt aan een
- korte presentatie/voorstelling.

Op die manier komen kinderen in aanraking met de drie belangrijkste disciplines van muziektheater. Aan het eind van het jaar worden de drie disciplines met elkaar verbonden in een eindpresentatie.

Bovendien geef je zo aan veel kinderen de kans om ervaring op te doen, terwijl je de productiegroep, die ondertussen aan een grote voorstelling werkt, haalbaar houdt in grootte en kwaliteit.

Dat levert een aantrekkelijk en werkbaar geheel op!

Het verschil tussen *opleidingsklassen* en *productiegroep* moet dan wel duidelijk zijn.

Opleidingsklassen zijn cursussen, waarbinnen vaardigheden getraind worden. In een *kleine* presentatie aan het eind van een jaar kan je daar een *indruk* van geven. Je geeft de cursisten dan ook een *kleine* ervaring in optreden.

Dat is iets volkomen anders dan een *grote voorstelling*, waaraan de productiegroep een jaar lang werkt.

Het is belangrijk dit ook duidelijk aan ouders over te brengen.

Bij een opleidingsklas moeten de verwachtingen over de grootte en kwaliteit van de presentatie helder zijn, en niet opgeblazen worden.

Tegelijkertijd echter kunnen de verwachtingen over speciale inspanningen die van de ouders verwacht worden groter uitvallen dan gedacht: kostuums, rekvisieten, decor, grime en hulp achter de schermen vragen ook tijd en aandacht. Ze moeten misschien tot een minimum worden beperkt — wat betekent dat ook de verwachtingen van de kinderen zelf daar mee moeten kloppen.

Samen met de kinderen zoeken naar eenvoudige en betaalbare oplossingen voor de vormgeving kan overigens ook een creatief proces zijn.

Aan het systeem van opleidingsklassen naast een productiegroep zitten ook financiële kanten:

- In de variatie met drie disciplines betaal je drie docenten voor 10 lessen + elke docent 5 lessen en de voorstelling (en die kost misschien meer dan één les extra).

Voor een jaar van 35 lessen en een voorstelling heb je dus ongeveer $3 \times (10 + 5 + 3) = 54$ x het honorarium van één les nodig.

Houd er ook rekening mee, dat de docenten voor hun samenwerking de nodige overlegtijd moeten investeren. Daarnaast zijn er misschien extra kosten voor het optreden zelf, zoals zaalhuur, licht en geluid en vormgeving. Dat moet je van tevoren incalculeren.

- Wanneer je uit de opleidingsklassen kinderen selecteert voor de productiegroep, ontstaan er vragen over de cursusbijdrage. Kinderen volgen nu twee activiteiten. Verdubbelt de cursusbijdrage? Levert dat een betaalbare ouderbijdrage op, of moet er in de productiebegroting gekeken worden naar middelen om de cursistenbijdrage laag te houden? Dit kan bijvoorbeeld door de inkomsten uit kaartverkoop, de uitkoop van een try-outvoorstelling in een centrum voor ouderen of misschien door sponsoring.

Nieuwe leden

Nieuwe leden krijg je in de eerste plaats door een goede perscampagne, eventueel gekoppeld aan een uitvoering. Onderschat daarnaast niet de rol van mond-tot-mondreclame.

Bij voldoende of te veel aanmeldingen kun je selecteren.

Een open groep, waar 'plezier' centraal staat (of een cursusgroep), zal misschien niet echt selecteren, maar gewoon aannemen in volgorde van binnenkomst. Pas veel later vindt selectie plaats, bijvoorbeeld bij het samenstellen van een productiegroep of het verdelen van taken en rollen.

Een groep waar 'kwaliteit' centraal staat (of een productiegroep) zal eerder audities uitschrijven.

Er zijn echter ook andere vormen, zoals open repetities waar nieuwe leden de sfeer en werkwijze kunnen proeven voor ze zich aanmelden.

Bij audities kun je ook besluiten om wel naar kwaliteit te kijken, maar ondertussen in principe iedereen toe te laten. Of je kunt een auditie de vorm van een proefles geven.

Wees je er in elk geval van bewust, dat een natuurlijke toestroom van nieuwe leden bij kinderen meer afhangt van de sfeer die je uitstraalt dan van je kwaliteitseisen. Misschien horen ze daar al een heel jaar vrienden of vriendinnen over praten!

In *Hoofdstuk 1. Uitgangspunten* had ik het over *je welkom voelen ongeacht verschillen*. Nieuwe onervaren leden welkom heten is een opgave voor alle betrokkenen, niet alleen de voor artistieke staf, maar vooral ook voor de al langer bestaande groep, zeker wanneer die vlak na een voorstelling een hechte eenheid geworden is!

Audities

In het vorige hoofdstuk gaf ik aan, dat audities niet automatisch toelatingsexamens zijn, maar tot doel hebben je spelers goed in te schatten. Zo kun je tot een goede *rolverdeling* komen, en kan je iedereen in de productie op een goede plek krijgen.

Je hoeft audities dus ook niet altijd individueel af te nemen, je kan ze ook in de vorm van een groepsles gieten.

In een opleidingsmodel geef je die groepsles vaak al automatisch. Dan is elke les een bijdrage aan het beeld dat de artistieke leiding van spelers krijgt — zonder dat je dat ooit auditie hoeft te noemen!

Waar kijk je eigenlijk precies naar, wanneer je een auditie afneemt? En wat is er dan te zien?

Spel improvisatie Bij improvisatieopdrachten zie je bijvoorbeeld wel:

- het vermogen om snel te reageren,
- het vermogen om je, vanuit eigen kracht of brutaliteit, sterk te manifesteren,
- het vermogen een rol consequent vol te houden,
- het vermogen om samen te spelen,
- wat voor de hand liggende emoties zijn die iemand vanuit zichzelf gemakkelijk speelt.

Maar je ziet niet:

- de vermogens van kinderen die niet zo primair reageren,
- het vermogen om een tekst te leren en te spelen.

En vaak zie je ook niet:

- het toenemende vermogen om in de loop van een serie repetities een rol vorm te geven en spanning op te bouwen.

Andere opdrachten Het is dus verstandig om heel verschillende opdrachten achter de hand te hebben, zoals:

- een inlevingsoefening,
- een gegeven handeling met een korte vaste tekst,
- een spelscène zonder woorden, die je in beweging gestalte moet geven,
- de opgave om thuis van tevoren iets in te studeren.

Stem en zang Naast het testen van stemsoort, -bereik, gehoor en de algehele zangkwaliteit (onder andere verstaanbaarheid) zou ik ook aandacht geven aan het vermogen om *ingeleefd* te zingen. Op het toneel zijn zang en spel namelijk geen gescheiden gebieden.

Dit vraagt om een hechte samenwerking tussen dirigent en regisseur.

Dans en beweging Hoe komen bij jouw groep de choreografie en de mise-en-scène van het koor tot stand? In hoeverre is dat een hechte samenwerking tussen choreograaf, dirigent en regisseur?

Wanneer je veel met 'pasjes' werkt, zal je daaraan gekoppelde eisen stellen:

- ritmegevoel,
- links-rechtscoördinatie,
- anticiperen op snelle en extreme richtingwissels,
- been-, arm- en hoofdbewegingen kunnen combineren.

Dit betekent ook, dat nooit alle spelers foutloos in het bewegingskoor mee kunnen dansen! Er blijven helaas altijd mensen die dit soort dansdingen nooit zullen leren...

Misschien moet je een aparte showdance-groep uit het koor halen, naast spelers die op een andere manier in de scène staan.

Overigens ga ik er ook bij dans van uit, dat deze altijd ten dienste van de inhoud is. Dat geldt niet alleen voor het uitvoeren van bewegingsopdrachten, maar ook voor het vormgeven aan emoties en inhoud. Test je dat ook bij een auditie?

Misschien maak je meer een soort mise-en-scène dan echte danschoreografieën? Je hebt dan misschien meer opstellingswisselingen en lange lijnen over het toneel op de muziek, en dan reageren spelers op bepaalde duidelijke muzikale momenten, of geven een emotionele ontwikkeling gestalte. In dat geval heb je voor het bewegen op muziek ook een ander soort auditie nodig dan het leren van een dans.

En nu verder

De volgende hoofdstukken gaan nu eerst over alle mensen om de jeugdmuziektheatergroep heen: vrijwilligers, artistieke staf en bestuur, die samen in één soepele organisatie aan de productie willen werken.

3. Vrijwilligers

Het is onmogelijk een productie te maken zonder de inzet van voldoende vrijwilligers. Er zijn te veel taken om die door een klein bestuur te laten uitvoeren, laat staan door een bevlogen regisseur alleen.

Te vaak geven mensen het na één of twee jaar op: ze kunnen het niet meer aan, raken tegen de uitvoering totaal overspannen, halen die uitvoering hopelijk net — en geven het dan definitief op. Omdat er nooit voldoende andere mensen waren, met wie ze verantwoordelijkheden deelden, is de groep daarna meestal ten dode opgeschreven...

Bij volwassen groepen ligt het voor de hand, dat leden zelf veel taken op zich kunnen nemen.

Bij kinderen ligt dat anders! De hulp van *veel* ouders is dan noodzakelijk:

- Bestuur en artistieke staf moeten dus een grote groep vrijwilligers om zich heen verzamelen.
- Dat vraagt om een heldere structuur.
- Dat vraagt om een heldere ondersteuning en aansturing door bestuur en artistieke staf.

Over de artistieke staf, het bestuur en een structuur gaan de hoofdstukken hierna. Heel kort zeg ik nu vast:

- het bestuur coördineert en bewaakt, scheidt de voorwaarden waaronder alles kan plaatsvinden,
- de artistieke staf geeft de artistieke kwaliteit aan de productie,
- de vrijwilligers ondersteunen beide, door het uitvoeren van vele onmisbare taken.

Ouders vragen?

Vanaf het moment dat een kind zich voor de muziektheatergroep opgeeft moet het duidelijk zijn:

Ouders, dit is geen activiteit waarbij u uw kind heerlijk aan ons kunt overlaten, en ze hoogstens even moet brengen en ophalen — uw inzet en betrokkenheid zijn noodzakelijk! Wij verwachten van ouders dat zij een actieve taak op zich nemen om het productieproces mogelijk te maken.

Zonder de inzet van de ouders kan een kind niet meedoen!

Dat is geen gemakkelijke vraag in een tijd met veelal drukbezette ouders. Maar wanneer bestuur en artistieke staf werkelijk achter deze eis staan, geeft dat veel duidelijkheid. Je moet daar ook weer met enige soepelheid naar kijken, door veel verschillende keuzes aan te bieden. Op die manier maak je die eis haalbaar.

Medewerking van vrijwilligers

Maak een lijst met activiteiten waar ouders op kunnen intekenen, en waaruit zij verstandige en haalbare keuzes kunnen maken. Verschillen zijn bijvoorbeeld:

- activiteiten die in de loop van het jaar thuis of in de eigen tijd gedaan kunnen worden,
- activiteiten die repetitiebezoek noodzakelijk maken,
- activiteiten om en tijdens de voorstelling (en vaak dus ook tijdens generale repetities),
- activiteiten die iemand alleen kan uitvoeren — naast activiteiten die om overleg en samenwerking vragen,
- activiteiten die om speciale vaardigheden vragen — naast activiteiten die iedereen kan doen (eventueel met een kleine gebruiksaanwijzing).

Bij activiteiten om en *tijdens de voorstelling* doet zich een speciaal probleem voor: ouders willen hun eigen kind natuurlijk zelf zien optreden! Dat gaat moeilijk bij taken achter het toneel of in de kleedkamer.

Wanneer er meer dan één voorstelling gegeven wordt, is dat oplosbaar door met een wisselende ploeg voor elke voorstelling te werken. Elke ouder moet dan ten minste één keer in de zaal kunnen zitten.

Daarnaast is het verstandig om rond te kijken naar andere vrijwilligers, zoals oudere broers en zussen, of jongeren die op een ROC een opleiding volgen op het gebied van kunst en cultuur, of geïnteresseerd zijn in theatertechniek. Of er kan een samenwerking aangegaan worden met een toneelvereniging — een muziektheatergroep heeft na enige jaren vaak een schat aan kostuums opgebouwd, waar toneelverenigingen ook gebruik van zouden kunnen maken. En misschien willen muzikanten, zangers of dansers een keer bijdragen in een toneelvoorstelling? Wanneer je daar over doordenkt hebben amateurgroepen elkaar wederzijds vaak heel wat te bieden, meer dan je op het eerste gezicht zou denken.

Activiteiten voor vrijwilligers

In het professionele muziektheater onderscheidt men naast het artistieke team en het bestuur een derde belangrijke groep: het *productieteam*. Het productieteam voert daar de taken uit, die bij het jeugdmuziektheater veelal door vrijwilligers worden uitgevoerd.

Hier zijn suggesties:

Bijdragen aan het maken van de vormgeving:

- kostuums maken,
- rekwisieten maken/verzamelen,
- decor bouwen.

Bijdragen aan de pr en marketing:

- affiche,
- foto's maken,
- persberichten en programmaboekje verzorgen,
- sponsoring,
- geschenken verzamelen voor de loterij in de pauze,

- advertentieopdrachten verwerven voor in het programmaboekje en op het affiche.

Voorafgaand aan de voorstelling:

- kaartverkoop en reservering,
- vervoer en opslag van kleding, rekwisieten en decorstukken die tijdens repetities gebruikt worden.

Tijdens de voorstelling (en generale repetitie):

- vervoer,
- vooraf inrichten van zaal, toneel, kleedkamers en orkestbak,
- assisteren bij het bouwen en stellen van licht en geluid,
- schminken,
- hulp bij kleden, strijken,
- in de kleedkamer de sfeer bewaken, waar nodig troosten en moed inspreken, en de kinderen begeleiden (wie maakt zich wanneer klaar in welk kostuum voor welke scène?),
- rekwisieten klaarleggen, uitgeven en weer terug ontvangen,
- zendermicrofoons klaarleggen, uitgeven en weer terug ontvangen, bewaken,
- opkomen en afgaan begeleiden (wie staan klaar en wanneer mogen ze op? en opvang bij het afgaan: 'goed zo! nee, niet praten tot je in de kleedkamer bent', dóór laten lopen zodat de uitgang niet verstopt, enz.),
- volgsport bedienen,
- changementen uitvoeren,
- cues geven voor licht, geluid, changementen,
- beheren van orkestpartijen,
- loterij in de pauze organiseren, prijzen uitgeven na de voorstelling,
- eventueel: kaartverkoop,
- publieksbegeleiding in de zaal,
- toestroom van opgetogen publiek naar de kleedkamers en achter het toneel regelen,
- kostbaarheden bewaken, die anders zonder toezicht in de kleedkamers zouden liggen,
- opruimen na de voorstelling.

Ik hoop dat dit je bekend in de oren klinkt, zonder dat het je gaat duizelen. Zo ja: dan heb je kennelijk al ervaring met zo'n productie. Want dit is nog maar een lijst suggesties. Er zijn vast nog meer taken waar vrijwilligers aan kunnen bijdragen.

Een goed klimaat voor vrijwilligers

Vrijwilligers zijn niet alleen werkkrachten. Vrijwilligers zijn een soort speciale leden, die hun eigen plek binnen de productie hebben.

Bestuur en artistieke staf zullen moeite moeten doen om mensen op een zinvolle manier bij de productie te betrekken. Er voor zorgen dat ze zich *betrokken en verantwoordelijk* voelen is de basis van goede vrijwilligers. Er voor zorgen dat ze zich *gebruikt* voelen is de beste manier om je vrijwilligers te verspelen.

Onderneem als bestuur en artistieke staf actie om vrijwilligers bij de productie te betrekken:

- Maak van je werkgroepen ook echte groepen, met mensen die het leuk vinden om met elkaar samen te werken.
- Werf vrijwilligers op tijd. Organiseer in een vroeg stadium een eerste ontmoetingsmoment, bijvoorbeeld een presentatie over het stuk rond het begin van de repetities.
- Geef daarbij aan wat zinvolle en onmisbare taken zijn, zodat mensen begrijpen wat er van hen verwacht wordt, en ook welke eigen inbreng je nodig hebt.
- Betrek mensen bij het artistieke overleg. Wanneer bijvoorbeeld het decorontwerp bijna klaar is, en de artistieke uitgangspunten daarover duidelijk zijn, deel je dit met de decorbouwers. Geef hierbij ruimte voor hun suggesties — maak gebruik van hun betrokken deskundigheid.
- Organiseer in een vroeg stadium een enthousiasmerende instructie of workshop, bijvoorbeeld een grimeworkshop. Samen delen ze die ervaring!
- Zorg dat vrijwilligers zich gewaardeerd voelen.

En nu verder

In het volgende hoofdstuk gaan we kijken naar de artistieke staf. Zijn dat ook vrijwilligers? Of beschik je over professionele krachten? Of is er een mix van beiden?

Het hoofdstuk daarna gaat over een structuur waarbinnen het mogelijk is om helder en overzichtelijk met alle mensen en taken om te gaan. Daarbinnen speelt het bestuur zijn eigen rol.

4. Artistieke staf en productieteam

Bij een muziektheaterproductie kunnen in de artistieke staf veel verschillende mensen zitten:

- productieleider,
- artistiek leider,
- regisseur,
- dirigent,
- dramaturg/musicoloog
- choreograaf,
- vormgever(s),
- repetitor/pianist,
- auteur/componist,
- regieassistent,
- voorstellingsleider.

Allemaal spelen ze een rol bij het tot stand komen van de productie, en daarmee ook in het *regieconcept*. Aan het regieconcept besteed ik overigens in dit hoofdstuk een aparte paragraaf.

Productieleider

Ik zet de functie van productieleider bovenaan, zelfs boven regisseur en dirigent.

Het is de meest vergeten functie, omdat een vereniging de taak vaak splitst en verdeelt over bestuursleden, commissies en een regieassistent.

In de praktijk ontbreekt deze functie vaak, of is deze niet helder — en dat was één van de aanleidingen om deze syllabus te schrijven.

Bij veel verenigingen zie je dat de regieassistent een soort secretaris en praktische hulp is van de regisseur. Hij zorgt er bijvoorbeeld voor dat op de volgende repetitie een blad met wijnglazen aanwezig is, zodat er met echte spullen gerepeteerd kan worden, zonder dat ze in een soort pantomime uitgebeeld hoeven worden. Van zo'n pantomime heb je immers alleen maar last, terwijl je een werkelijke handeling als het neerzetten van een glas zo prachtig kan gebruiken om een rol vorm te geven. Op die manier kun je een ogenschijnlijk onbelangrijk bijrolletje als serveerster – met een storende maar helaas noodzakelijke handeling – prachtig gebruiken om commentaar te leveren op de hoofdrol die dat glas wijn geserveerd krijgt. Want laat maar zien: minacht ze hem, aanbidt ze hem, is ze bang van hem, of...?

Op zichzelf is de regieassistent een onmisbare functie, waar ik verderop graag meer over zeg.

Een productieleider is daarnaast even onmisbaar. Niet als een soort hulpje van de artistieke staf, maar als een *gelijkwaardig* lid daarvan. Iemand die het organisatorische overzicht houdt, en al die verschillende mensen en taken als *coördinator* met elkaar verbindt.

20 — Artistieke staf en productieteam — De productie van jeugdmuziektheater

Je zou kunnen zeggen: de regisseur is de artistiek leider van het gezelschap, terwijl de productie leider de *zakelijk leider* is.

Zo'n leider heb je hard nodig in zo'n ingewikkeld geheel als een muziektheatergroep.

Taken van een productie leider kunnen zijn:

Overzicht houden over het totale productieproces:

Dat betekent:

- de tijdsplanning in de gaten houden, daar op anticiperen door op tijd de volgende stap in het productieproces voor te (laten) bereiden,
- de afstemming van onderdelen op elkaar bewaken,
- de juiste mensen op tijd met elkaar laten overleggen en uitwisselen.

Verbinding tussen bestuur en artistieke staf:

Je kunt je afvragen of de productie leider niet in het bestuur moet zitten, of uit het bestuur kan komen.

Ik ben er voor om de productie leider lid te maken van de artistieke staf. Het gaat om veel overleg- en regelwerk, in de daadwerkelijke *uitvoering* van het productieproces. Het bestuur zit in mijn visie net één stapje verderop, in het scheppen van de *voorwaarden* voor datzelfde proces.

De productie leider zal veel bestuursvergaderingen bijwonen. Maar dat doet hij in de eerste plaats als vertegenwoordiger van de *werkvloer*, en daarom niet als lid van het bestuur.

Eerste aanspreekpunt voor ouders:

Een regisseur kan daar gek van worden: ouders die komen vertellen dat hun kind zo teleurgesteld is omdat er dit jaar geen hoofdrol in zat... Dat soort zaken kunnen in eerste instantie door een productie leider afgevangen worden. Het gaat immers over een beslissing die door de hele artistieke staf is genomen, niet door de regisseur alleen.

De mededeling dat hun kind niet op de eerste grote kostuumdoorloop komt omdat er op zaterdag ook gehockeyd wordt, kan misschien weer beter bij de regieassistent terecht komen, want die kan de presentielijst beheren. Hij moet dan sterk genoeg in zijn schoenen staan om op zo'n mededeling tactisch en duidelijk te reageren.

Coördineren van commissies. Hierbij gaat het vooral om stimuleren en bewaken van de planning:

- Zijn er voldoende mensen voor de taken?
- Hebben zij de juiste materialen en aanwijzingen?
- Wanneer gaan ze aan het werk en is dat op tijd?
- Is hun werk afgestemd op het werk van anderen?

Budgetbeheer:

Ik kan me voorstellen dat dit tot discussie leidt. Is budgetbeheer niet een taak van de penningmeester?

Bij professionele gezelschappen is dat uitdrukkelijk niet zo. De penningmeester is daar verantwoordelijk voor een goede boekhouding, die jaarlijks door een kascommissie of accountant wordt beoordeeld. De zakelijk leider echter beheert het budget voor de lopende productie.

Je kunt daarbij eventueel een scheiding maken tussen *variabele* kosten en *vaste* kosten:

- Vaste kosten kunnen zijn: huur repetitieruimte, salarissen of onkostenvergoedingen van vaste medewerkers (bijvoorbeeld dirigent/repetitor), bestuurskosten.
- Variabele kosten hebben vooral betrekking op de lopende productie. Beide soorten kosten kunnen deel uitmaken van de *productiebegroting*. Daar wij ik een apart hoofdstuk aan.

In elk geval vraagt dit onderwerp om heel heldere afspraken over taken en verantwoordelijkheden van penningmeester en productie leider. Zij zullen voortdurend contact met elkaar moeten houden. Bijvoorbeeld: maandelijks — maar vlak voor de uitvoering wekelijks.

Voor de productie leider is het in elk geval belangrijk om *inzicht* te hebben in het budget, en dan zeker in de *variabele* kosten:

- In de loop van het productieproces zullen nieuwe onverwachte ontwikkelingen plaatsvinden, die vragen om creatieve oplossingen: is daar ook ruimte voor in de begroting?
- Wat is er al uitgegeven en is er nog voldoende ruimte voor de resterende plannen?
- Zijn de inkomsten naar verwachting (bijvoorbeeld: sponsorgelden, subsidie), zijn er financiële mee- of tegenvallers?

Een *werkbegroting* biedt hier uitkomst. Dat is een begroting voor de kosten die de productie leider zelfstandig beheert. De productie leider krijgt dan de vrijheid om uitgaven die binnen de werkbegroting vallen ook te doen. Alle afwijkingen worden met de penningmeester besproken. Die hoeft dan niet voor elk bonnetje akkoord te geven.

Vooraf tegen de tijd van de uitvoering moet de productie leider het overzicht goed in de gaten houden: alle kleine uitgaven gezamenlijk kunnen sneller oplopen dan je denkt!

Een in het verlengde hiervan liggende vraag is, of de productie leider *tekenbevoegd* is om contracten en afsprakenbrieven te ondertekenen, of dat daarvoor een handtekening van de penningmeester vereist is.

Het regieconcept bewaken en mede kunnen vertalen in concrete beslissingen:

In het productieproces staan vrijwilligers en artistieke staf voor duizenden vragen, die vaak op een onverwacht moment ineens omhoog komen, en meestal direct om een concrete oplossing vragen!

Dan moet iemand het hoofd koel te houden. Hij moet vooral het totaaloverzicht niet verliezen, en hij mag niet gauw even een oplossinkje verzinnen. Het is namelijk jammer wanneer een regisseur of dirigent die oplossing later weer afkeurt.

Kortom: de productie leider is de figuurlijke spin in het web, die alle draadjes bewaakt, mensen en meningen bij elkaar brengt, en waar nodig stimuleert en zorgt voor ondersteuning.

Belangrijke eigenschappen van de productie leider zijn:

- goed kunnen plannen en overzicht houden,
- het hoofd koel kunnen houden, flexibel kunnen reageren op allerlei situaties,

- goed om kunnen gaan met mensen, zowel met de artistieke staf als vrijwilligers als bestuur,
- en vooral: kunnen delegeren vanuit een open en enthousiasmerende houding.

Artistieke leiding: regisseur en dirigent

Bij de meeste groepen is de artistiek leider de regisseur of de dirigent. Dat kan verschillen, het is allebei mogelijk.

De artistiek leider houdt zich bezig met de verbinding tussen alle disciplines in het muziektheater.

Omdat de regisseur sterk afhankelijk is van de vormgeving (zoals de inrichting van het toneel of de zeggingskracht van de kostuums) is er veel voor te zeggen deze breedte van taken aan de regisseur toe te vertrouwen. Maar een beeldend of dramatisch denkende dirigent kan natuurlijk ook veel doen.

Dirigent en regisseur delen de opgave om als eersten, ieder vanuit hun eigen discipline, het stuk en de rollen te interpreteren.

Belangrijk is, dat de artistiek leider ook echt de artistieke leiding krijgt. Het mag niet zo zijn dat bijvoorbeeld het bestuur al allerlei beslissingen neemt, waar de artistieke leiding achteraf minder gelukkig mee is.

Samenwerking 1 Wie ook de artistieke leiding heeft: samenwerking tussen de dirigent en de regisseur is van het grootste belang!

Daarvoor is ook nodig dat ze niet voortdurend gescheiden repeteren. Wanneer dirigent en regisseur al *in een vroeg stadium* regelmatig tegelijkertijd samen met spelers werken, kunnen zij hun interpretatie delen. Niet alleen met de spelers, maar ook met elkaar.

Bovendien zal dan blijken dat ze elkaar ongelooflijk goed kunnen aanvullen en ondersteunen. Voor een zangprobleem kan vaak een dramatische oplossing gevonden worden, en voor een spelprobleem kan in de zang vaak iets opgelost worden. Voor de spelers worden zang en spel zo een éénheid, vanuit één interpretatie. En zo hoort het ook te voelen!

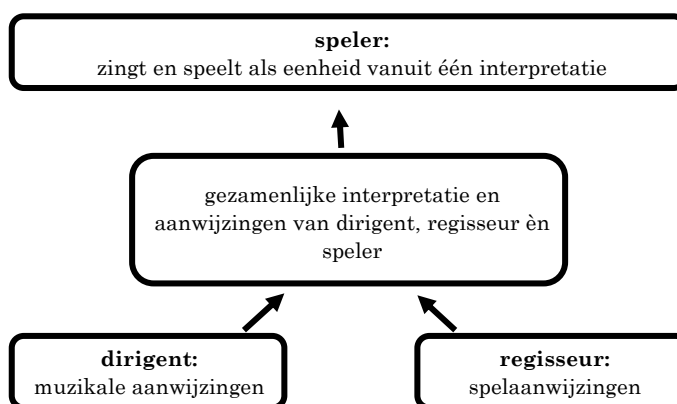
Het is jammer wanneer een regisseur te laat bij een productie be-

Bij een muziektheatergezelschap waar ik regisseur werd, kreeg ik in het sollicitatiegesprek te horen, dat het bestuur het erg belangrijk vond dat ik de artistieke leiding had. Dat was namelijk een taak van de regisseur.

Ze waren wel al een half jaar aan het zingen, met als resultaat dat de zangers zó gewend waren om alles zittend te doen, dat ze bijna niet meer aan het spelen te krijgen waren. Daar waren ze door eerdere regisseurs ook eigenlijk nauwelijks op getraind. Bovendien waren alle rollen al verdeeld. Na twee weken was ik daar bij twee hoofdrollen al erg ongelukkig mee. Daarnaast was er een professionele solist, die afhaakte toen hij merkte welke eisen ik gewend ben aan hoofdrolspelers te stellen. Hij wilde gewoon een paar keer zijn ding komen doen ('dan zegt u gewoon waar ik staan moet en dan doe ik de rest') en stond niet open voor inhoudelijke regie. Voor de extra tijd die dat zou kosten werd hij niet betaald... Daar bracht ik het bestuur ernstig mee in verlegenheid. Vervolgens bleek dat de decors en kostuums al lang bij twee ateliers gehuurd waren. Daarmee waren het beeld en de mise-en-scène ook al behoorlijk bepaald.

Eerlijk gezegd was mij niet meer duidelijk waar ik nu echt de artistieke leiding over had...

trokken wordt, of wanneer dit om financiële redenen (er staan twee leidinggevenden tegelijkertijd voor dezelfde mensen) niet haalbaar is.



Verantwoordelijkheden

Daarnaast hebben regisseur en dirigent ieder eigen verantwoordelijkheden. De muziek is de emotionele stroom, de emotionele kern van een muziektheaterstuk. Het beheer daarvan is in handen van de dirigent.

De dramatische analyse is het terrein van de regisseur (of liever: de dramaturg, wanneer die er is).

Vanuit hun analyse kunnen beiden vragen aan elkaar stellen. Ook dat maakt samenwerking zo interessant. Zang, spel en beweging zijn namelijk samen de basismiddelen om de emotionele waarde van de inhoud gestalte te geven.

Het hebben van eigen verantwoordelijkheden kan ook makkelijk tot concurrentie leiden.

‘Ik moet meer ruimte voor een zangrepetitie hebben’ kan een dirigent wanhopig roepen, ‘als ze nog niet eens zuiver zingen onder al dat gebeweeg, wat moeten we dan nog!’

De regisseur roept intussen wanhopig dat het dan wel aardig mag klinken, ‘maar er niet *uitziet*, geen enkele uitstraling heeft — en dus al helemaal niet de gewenste!’

Dit betekent waarschijnlijk, dat er te weinig tijd in het repetitieschema heeft gezeten om te voldoen aan de eisen die het stuk stelt. Of het betekent dat beiden tekort zijn geschoten in het bereiken van hun doelen.

De kunst is dan om samen zo positief mogelijk tot oplossingen te komen, eventueel met hulp van de productie leider.

Samenwerking 2

Hierboven gaf ik aan dat de artistieke leiding ook echt het mandaat van het bestuur moet krijgen om die artistieke leiding te voeren. Het werkt niet wanneer het bestuur al allerlei artistieke beslissingen neemt vóór de artistieke staf uit.

Tegelijkertijd is er een aantal gebieden waarbij gezamenlijke beslissingen nodig zijn. Vaak gaat het dan om een samenwerking tussen bestuur, productie leider en artistiek leider. Het gaat daarbij ook vaak over de grotere beslissingen op de langere termijn. Bijvoorbeeld:

- De artistieke leiding geeft adviezen over het volgende nieuw uit te voeren stuk, met name over de artistieke haalbaarheid of wenselijkheid — het bestuur beoordeelt de keuze op financiële en organisatorische haalbaarheid.
- Het bestuur (of een commissie) benadert subsidiegevers en sponsors — de artistiek leider voegt aan de subsidieaanvraag een enthousiasmerend artistiek plan toe, dat samen met de artistieke staf is opgesteld.
- In een opleidings- of doorstroommodel (meerdere klassen van verschillende leeftijden of niveau — zie *Hoofdstuk 2. Opbouw van de groep*) bepalen het bestuur en de artistiek leider (in overleg met de docenten/begeleiders) ieder jaar welke groepen het volgend jaar in de opbouw van het gezelschap nodig zijn.
Daarbij kijkt het bestuur naar haalbaarheid en denkt het mee over de vraag hoe het langetermijnbeleid er uit zal zien — de artistieke leiding geeft aan welke kinderen op welke manier zouden kunnen doorstromen, en geeft aan welke mogelijkheden zij wenselijk acht voor het langetermijnbeleid.

Dramaturg

Maar weinig amateurgroepen kennen de luxe van een dramaturg (of musicoloog) in hun gezelschap.

Dramaturgie en musicologie zijn theoretische opleidingen aan de universiteit, die bestaan naast de meer praktische opleidingen aan theaterschool en conservatorium.

Een dramaturg is gespecialiseerd in de analyse van toneelteksten en voorstellingen, een regisseur is gespecialiseerd in het op het podium tot leven brengen van de voorstelling.

Dat is een wezenlijk verschil!

In de praktijk moeten veel regisseurs zelf de dramaturgie voeren over hun voorstelling, en zijn er dramaturgen die graag zelf regisseren. Maar regie en dramaturgie blijven twee verschillende taken vanuit twee wezenlijk verschillende opleidingen.

Wanneer een groep over zowel een regisseur als een dramaturg beschikt, vormen die twee een schitterend koppel:

- een dramaturg kan een regisseur ondersteunen met een analyse, en
- de regisseur voortdurend blijven prikkelen met ideeën over allerlei mogelijkheden,
- een dramaturg is de aangewezen persoon om, in nauwe samenspraak met regisseur en dirigent, het regieconcept te schrijven (zie hieronder),
- en vervolgens het regieconcept gedurende het hele productieproces te bewaken.

Een dramaturg is een fantastisch klankbord voor de regisseur.

In het professionele muziektheater kan een musicoloog een vergelijkbare rol spelen met de analyse van de muziek, en daarmee met de muzikaal-dramaturgische interpretatie.

Dat laatste kan belangrijk zijn voor regisseurs die zelf minder muzikaal geschoold zijn!

Ten slotte kan een dramaturg steun bieden bij alle belangrijke artistieke beslissingen (zoals over de vormgeving) en het maken van bijvoorbeeld het programmaboekje.

Regieconcept

Heel kort gezegd is het regieconcept de verzameling *ideeën* en *uitgangspunten* van de artistieke staf over het te spelen stuk.

Bij een muziektheaterstuk zijn zoveel makers betrokken, dat het belangrijk is dat zij het over basiszaken eens zijn. Zij moeten die basiszaken met hun aandeel versterken — en zeker niet tegenwerken!

Bij sommige groepen zal de artistiek leider de eerste zijn die een aantal uitgangspunten op tafel legt. Bij andere groepen wordt daar eerst met meer mensen over gebrainstormd.

Bij weer andere groepen wordt het concept al doende ontwikkeld.

Het regieconcept zal in elk geval een dynamisch geheel zijn, met elementen die ook per productie enorm kunnen verschillen.

Minimaal moeten er ideeën zijn over:

- Voor welk publiek wordt er gespeeld, en met welke verwachtingen komen zij naar het stuk kijken?
- Wat is de kernwaarde van het stuk, wat willen we dat het publiek er aan overhoudt?
- Wat moeten we doen en maken om dat ook over te brengen?
- Voor welke stijl, genre kiezen we in spel, vormgeving, enz.?
- Zijn er terugkerende beeldelementen (kleur, logo)?
- Staat alles wat je doet en maakt ten dienste van het geheel, in overeenstemming met het regieconcept (alle rollen, de koorrollen, de kleding en rekwisieten, het decor, het affiche, het programmaboekje, enz.)?

Dit soort ideeën heeft gevolgen voor *alle* onderdelen – van het affiche tot de stof van de hoedjes (als hoedjes tenminste in het regieconcept passen...).

Dit soort gedachten kun je ook uitsplitsen:

- per scène, of
- per muzikaal nummer,
- per rol: de rolopvatting.

Voor een aantal groepen zal het idee van een regieconcept nieuw zijn. Regisseur en dirigent zullen er ongetwijfeld een aantal gedachten over in hun hoofd hebben, maar die zijn nauwelijks bewust of algemeen bekend bij alle betrokkenen. Het is echter enorm de moeite waard om zo'n gezamenlijke basis te hebben, zodat alles in je productie werkelijk een eenheid wordt.

Ook wanneer er geen mooi geschreven notitie klaar ligt, blijft het de moeite waard om een lijst met regieconcept-gedachten te hebben, en deze gedurende het repetitieproces bij te houden en te laten groeien. Waarschijnlijk liggen er voor het volgende stuk dan al een hoop van die gedachten helder op tafel, vóór het productieproces begint. Zo kun je de stap naar het schrijven van een regieconcept makkelijker zetten.

Van de artistieke staf mag verwacht worden, dat zij heldere uitgangspunten over het stuk hebben. Of minstens: dat die uitgangspunten tijdens het productieproces groeien. Die uitgangspunten moeten in overlegsituaties en repetities ook aan alle betrokkenen duidelijk gemaakt worden.

Eén van de taken van de *regieassistent* (of de *repetitor*) kan zijn: de oren voortdurend gespist houden, en uitspraken van dirigent en regisseur over het regieconcept noteren.

Dergelijke uitspraken moeten binnen de *hele artistieke staf* gedeeld worden, en ook de *productieleider* moet ervan op de hoogte zijn.

Op deze manier ontstaat er een grond waarop anderen beslissingen kunnen nemen, en mee kunnen denken met de artistieke staf.

Dat stelt aan de artistieke staf overigens de eis dat ze open staan voor de oplossingen van anderen, en niet wispelturig creatief voortdurend van mening veranderen.

Choreograaf

In *Hoofdstuk 2. De opbouw van de groep* beschreef ik bij *Audities* twee invalshoeken voor het maken van choreografieën:

- uitgewerkte dansen met (veel) gedetailleerde en exacte pasjes, arm- en andere bewegingen,
- meer mise-en-scène-achtige afspraken, met opstellingswisselingen en lange lijnen over het toneel, met veel aandacht voor de emotionele betekenis van de bewegingen en het beeld.

Beide invalshoeken vragen om een ander soort choreograaf met een andere groep kinderen.

Amateurchoreografen hebben vaak de neiging om uitsluitend vanuit de eerste invalshoek te denken. De choreografieën, die thuis bedacht zo logisch voelden, blijken vervolgens voor te veel kinderen struikelblokken op te leveren:

- vaak is er een te snelle opeenvolging van allerlei details,
- of het is te moeilijk om op tijd je linker- of rechtervoet beschikbaar te hebben (dat is meestal een kwestie van je gewicht op tijd naar de juiste voet verplaatsen),
- of er zijn te snelle of extreme richtingwissels, waar onvoldoende op geanticipeerd kan worden,
- of het misverstand is al simpelweg of je op de eerste tel van een maat je voet neerzet, of juist optilt om hem *vervolgens* te kunnen neerzetten.

Er zal altijd een groep spelers zijn voor wie dit soort doodeenvoudig lijkende zaken *onhaalbaar* is. Dat betekent dat niet iedereen meedoet aan dit soort choreografieën, en dat er misschien behoefte is aan choreografieën die haalbaarder zijn (zoals de meer mise-en-scène-achtige die ik hierboven noemde).

Veel amateurchoreografen zijn verrast wanneer ze merken dat wat voor hen logisch en eenvoudig voelt, voor spelers totaal niet zo ligt. Ze vergeten dat zij zelf een heel *proces* hebben doorgemaakt, vóór ze bij een eindvorm uitkwamen. Die eindvorm is niet automatisch begrijpelijk! Dansles geven betekent:

- op zoek gaan naar een opbouw van al dansend op muziek aanleren,
- waarbij je uitgaat van eenvoudige direct haalbare vormen,
- die je al dansend aankleedt tot de gewenste eindvorm is bereikt.

Samenwerking 3 Het is niet voor niets dat ik het regieconcept vlak hiervoor noemde. Want wàt een choreograaf ook maakt bij een lied of muziekstuk: het moet natuurlijk passen in het regieconcept. Daar is een goed en uitgebreid overleg met regisseur en dirigent voor nodig:

- Heeft een choreograaf voldoende beeld van tempo en sfeer van een lied (amateurorkesten en zangers halen niet altijd het tempo van een cd met een professionele uitvoering)?
- Houden de zangers voldoende energie over om te kunnen zingen?
- Is het voor de zang noodzakelijk bepaalde stemgroepen dicht bij elkaar te houden (sopranen in de buurt van andere sopranen...)?
- Klopt de uitdrukking van de dansers met de bedoelingen van de regisseur?
- Heeft de choreograaf al een beeld van de kleding bij de dans — en wat die kleding eventueel toevoegt aan de beweging (in een kokerrokje draai je anders rond dan in een petticoat).
- Of stelt de choreograaf daarvoor een vraag aan de vormgever?
- En is al bekend wat het theaterlicht kan bijdragen aan de choreografie?

Mijn pleidooi voor het ruim op tijd samenwerken van regisseur en dirigent — en eigenlijk alle hoofdrolspelers uit de artistieke staf — geldt dus ook voor de choreograaf!

Vormgevers

Theatervormgevers houden zich bezig met alle beeldende zaken:

- decor,
- kostuums,
- rekwisieten,
- grime (eventueel: pruiken, maskers),
- theaterlicht,
- al het beeldmateriaal (affiche, programmaboekje, lootjes in de pauze, ...).

Theatraal denken In amateurgezelschappen zijn dit soort onderdelen vaak over heel verschillende mensen verdeeld, die bovendien lang niet altijd gewend zijn in de vormgeving *theatraal* te denken, bijvoorbeeld:

- alles is onderdeel van het totaalbeeld, moet daar èn in passen èn zich voldoende onderscheiden,
- alles wat je ziet is gericht op het grote effect over enige afstand,
- wordt er gebruik gemaakt van de bewegingskwaliteiten van stoffen,
- en is er zorgvuldige aandacht voor het brandwerend behandelen van licht ontvlambare materialen.

Ik zal nooit het gezicht vergeten van de decorontwerpster, die uit de losse hand een schitterende achtergrond begon te schilderen — op het moment dat ik het kostuum van de hoofdrolspeelster er naast hield. Het kostuum bleek exact hetzelfde patroon te hebben als haar achtergrond. Het één was een schutkleur voor het ander. Helaas mocht ze daarna helemaal opnieuw beginnen...
En we hadden het echt van tevoren overlegd.

Decorontwerper

Op tijd! Ik kan niet sterk genoeg benadrukken, dat keuzes over de vormgeving al *heel vroeg in het productieproces* gemaakt moeten worden:

Samenwerking 4 Zodra de regisseur begint te zetten, moet de indeling van de speelruimte met decor en zetstukken bekend zijn. Met name grote zetstukken, hoogteverschillen en de (on)mogelijkheden van opkomsten en afgangen bepalen de mise-en-scène mee.

De wensen van regisseur, choreograaf en decorontwerper moeten dus al heel vroeg op elkaar afgestemd worden, eigenlijk al *vóór* de spelrepetities beginnen!

Tip

Plak in een repetitieruimte regelmatig met papieren schilderstape op de vloer exact het speelvlak af, waar de voorstelling op gegeven zal worden. Allerlei bewegingen over het speelvlak kunnen dan vrijwel kloppend ingestudeerd worden — waardoor spelers echt leren hoe ze een emotioneel verloop fysiek op kunnen bouwen. Hetzelfde geldt voor het oefenen met tijdelijke oefenmeubelen, die niet de echte uit het decor zijn. Kies dan meubeltjes, die qua grootte veel lijken op de latere, die in de voorstelling gebruikt zullen worden.

Eén van de mooiste theaters voor amateurs in Noord-Holland, het Scagontheater uit Schagen, heeft een diep maar relatief smal toneel. Links zitten de kleedkamers: via twee deuren kan je direct het toneel op. Ook aan de achterkant is een deur, die direct op de straat daarachter uitkomt. Deze deur wordt gebruikt voor laden en lossen, maar bij mooi weer kan je hem ook gebruiken om van middenachter op te komen. En aan de rechterkant van het toneel zit een dikke dichte muur — van die kant opkomen kan eigenlijk niet. Met kunst- en vliegwerk kun je natuurlijk wel iets regelen, maar elke afstopping om achter te verdwijnen kost kostbare speelruimte, het toneel was al niet zo breed. Toch prettig wanneer je dat soort dingen ver van tevoren weet...

Kostuumontwerper

Samenwerking 5 *Kleren maken de 'man.'* In het theater heel letterlijk: veel spelers hebben een enorme steun aan hun kostuum. Pas als ze dat aan hebben, voelen ze zich echt in hun rol. Dat geldt helemaal wanneer het om kleding gaat die we tegenwoordig (of in onze cultuur) eigenlijk niet dragen. Daar moet je ook aan wennen, je moet zulke kleren al spelend ook *l*eren dragen.

Mijn dringende advies is: houd minimaal drie maanden vóór de generale repetitie de eerste kostuum- en rekwisietendoorloop, met de echte kostuums en de echte rekwisieten.

In dat stadium kan er nog veel bijgewerkt, aangepast en op elkaar afgestemd worden. Spelers kunnen hun kostuum de rol geven die het verdient — en het kostuum kan de speler de rol geven die deze verdient.

Dat geldt ook voor de 'echte' rekwisieten.

Regisseur en kostuumontwerper moeten dus heel goed overleggen. De kostuumontwerper moet het regieconcept kennen (met name voor de stijl en sfeer) en de rolopvattingen kunnen versterken.

Samenwerking 6 *Kleren maken ook de dans!* Een goede uitwisseling tussen kostuumontwerper en choreograaf is dus ook noodzakelijk.

De voorstelling *Niëllo*, verhalen over liefde en leven van het Internationaal Danstheater bestond uit choreografieën, geïnspireerd op vele dansstijlen uit vele landen, met allemaal ook eigen kostuums. Daar zaten traditionele en hedendaagse stijlen in. Aan het eind van de voorstelling kwamen al die stijlen in één choreografie bijeen, waarbij steeds twee mensen per stijl gelijktijdig met al die anderen op het toneel stonden, en ook gelijktijdig met al die anderen dezelfde dansbewegingen uitvoerden. Dat was onthullend! Sommige bewegingen zagen er in het ene kostuum schitterend uit, terwijl de danseres daarnaast er niet uitzag in dezelfde dans in haar totaal andere kostuum!

Grimeontwerper

Met de grimeur is datzelfde overleg nodig.

Net als alle andere vormgevingselementen maakt de grime deel uit van het totaal. Grime is dus niet een kwestie van wat extra make-up opbrengen. Je kunt bijvoorbeeld uit verschillende stijlen kiezen:

- naturalistisch,
- fantastisch,
- karakters,
- gestileerd.

In theaterlicht is een goede basis noodzakelijk. Het licht van meerdere 1000 Wattlampen tegelijk schijnt dwars door de oppervlakte van je huid. De daaronder liggende haarvaatjes worden dan zichtbaar. De basisschmink is allereerst bedoeld om het theaterlicht er op af te laten kaatsen, en de illusie te geven van de gewenste huidskleur.

Op de iets grotere afstand wordt het gezicht van spelers voor het publiek uitdrukingsloos. Dat is de tweede functie van een goede basisschmink: het versterken van die elementen in het gezicht die de uitdrukking bepalen, en desgewenst het karakter versterken. Ogen, mond en wenkbrauwen spelen daar als eersten een rol in, en vervolgens de schaduwen, waardoor je de vorm van een gezicht kunt onderscheiden.

Een goed grimeontwerp brengt in dit soort elementen eenheid, en sluit aan bij kostuum-, decor- en lichtontwerp.

Een koor kan zich soms ook goed zelf schminken. Zorg in dat geval voor een goede instructie, een voorbeeld en iemand die assisteert. Niet iedereen kan even verfijnd omgaan met kwastjes!

Lichtontwerper en theatertechniek

Samenwerking 7 Veel groepen vragen de lichtontwerper er pas een paar weken voor de uitvoering bij. Theaterlicht wordt dan de sluitpost van de vormgeving. Dat is jammer: juist in muziektheater kan theaterlicht zo'n schitterende rol spelen! Soms wordt dit in de hand gewerkt, door theatertechnici van een theater die toezeggen dat zij het lichtplan wel kunnen maken — en tegelijkertijd de

boodschap meegeven dat de regisseur drie weken voor de voorstelling welkom is om zijn lichtwensen voor te leggen.

Dan moet je als regisseur dus in staat zijn om de juiste vragen te stellen. En dan moeten je toneelinrichting en mise-en-scène al die tijd daarvoor al afgestemd zijn op mogelijkheden van het licht.

In het voorbeeld hiernaast kunnen regisseur en lichtontwerper elkaar inspireren, waarbij het licht gevolgen heeft voor de mise-en-scène en het plaatsen van zetstukken, en er tegelijkertijd efficiënt en toch veelzijdig omgegaan wordt met het licht.

Technische vragen

Er is nog een reden om heel vroeg te overleggen met theatertechnisch deskundige medewerkers.

Dankzij tv en film is vrijwel iedereen sterk geschoold in filmisch denken. In film wordt ongelooflijk veel opgelost via techniek.

Zodra er een dramatisch probleem opduikt, zijn we geneigd om in technische oplossingen te denken:

- ‘dan zetten we daar toch gewoon even een spotje op?’
- ‘dan maken we een mechaniekje, en dan gaat het vanzelf,’
- ‘o, dat soort dingen heeft ieder theater.’

Het resultaat is, dat pas op de generale repetitie blijkt of zo’n technische oplossing wel of niet werkt. Of eigenlijk onmogelijk is. Helaas.

Daar passen twee gedachten op:

- los een dramatisch probleem liever op met dramatische middelen, dan dat je er op vertrouwt dat iets even technisch opgelost wordt,
- tenzij je er (in overleg met technici) meer dan 100% van overtuigd bent dat het ook echt werkt.

Een voorbeeld is het werken met projectie van video- of powerpointbeelden. Dat is goed mogelijk:

- wanneer een projector beschikbaar is die onder de gewenste hoek werkt, met de juiste beeldgrootte en de benodigde lichtsterkte,
- wanneer alle kabeltjes het doen, vaak over een grote afstand,

De musical *Annie* opent in de slaapzaal van het weeshuis. Midden in de nacht begint, in het donker, één van de meisjes in haar slaap te huilen.

Verderop in het stuk zingt Annie op straat, alleen in de kou, een song met haar hond. En nog later heeft Annie een intieme scène met haar toekomstige vader.

Zouden alle drie die gebeurtenissen op het speelveld op dezelfde plek kunnen plaatsvinden, bijvoorbeeld: ergens in het midden, niet te ver naar achteren?

Dan zou mijn lichtsuggestie zijn: die plek intiem met één spot (of twee kruislings gericht spots) van voren uitlichten. En dan op diezelfde plek twee kleuren tegenlicht zetten (bijvoorbeeld met een koud blauw en een warm gold), zodat je deze plek meermalen kan gebruiken en kan variëren in de sfeer via het tegenlicht.

In een grote schouwburg zou je hier overigens de volspots voor kunnen inschakelen.

Bij de scène met het huilende weesmeisje zou je vanuit het donker kunnen beginnen. Dan laat je haar overeind komen in zacht frontlicht met veel blauw tegenlicht op die ene plek alleen, en dan even later kan je in één klap, alsof schel licht aangaat in de slaapzaal, het totaal aan laten ‘springen’.

In de straatscène kan het totaal grotendeels uitgefaded worden, waarbij het intieme midden overblijft voor Annie’s song, met uiteraard blauw tegenlicht.

Maar bij de scènes met haar toekomstige vader zou je het warme tegenlicht kunnen gebruiken.

Wanneer je volspots gebruikt, kun je nog kiezen uit een scherp afgekaderde cirkel, of een lichtvlek met een mooi naar het donker uitvloeiende overgang aan de randen.

- wanneer de achtergrond zich leent voor projectie, of een videoscherm geruisloos *op de benodigde snelheid* kan neerdalen en weer verdwijnen,
- wanneer de lichtomstandigheden zo aangepast kunnen worden (het moet rond de projectieplek voldoende donker zijn) dat het beeld ook tot zijn recht komt,
- wanneer de gebruikte beelden passen in het hele vormgevingsontwerp (bijvoorbeeld: het realisme van foto's verdraagt zich niet automatisch met een door kinderen geschilderd decor),
- wanneer de beelden zijn ontworpen op het van veraf bekijken (ook de achterste rij heeft recht op voldoende details).

Een aantal van dit soort zaken kun je vaak pas op het podium zelf echt zien!

Repetitor/pianist

Vaak is dit een taak, die de dirigent er ook bij heeft.

Maar een dirigent kan zich natuurlijk veel beter op de zang concentreren, wanneer er een pianist is.

Het is nog mooier, wanneer die pianist ook zelfstandig zangrepetities kan begeleiden — dan is de repetitor dus ook assistent-dirigent. Hij kan onder andere solisten en koor helpen met een extra repetitiemoment voor moeilijke stukken, of een repetitie van de regisseur of choreograaf begeleiden, terwijl de dirigent ondertussen met een ander deel van de groep muzikaal repeteert.

Een pianist/repetitor moet hoe dan ook goed op de hoogte zijn van de interpretatie van de dirigent.

Bij orkestrepetities kan de repetitor de balans controleren, aantekeningen voor de dirigent maken en eventueel aanwijzingen van de dirigent aan individuele muzikanten doorgeven.

Bij de uitvoering kan de repetitor de geluidstechnicus coachen.

Auteur en componist

Wanneer je voor een project een nieuw geschreven en gecomponeerd stuk uitvoert, krijg je ook met de makers ervan te maken.

Wanneer het schrijfproces zich gelijktijdig ontwikkelt met het productieproces, is een prachtige uitwisseling mogelijk tussen deze schrijvers en het artistieke team. Een dramaturg kan bijvoorbeeld zowel schrijver als regisseur begeleiden, regisseur en dirigent kunnen de speelbaarheid van het materiaal toetsen, een vormgever kan met nieuwe stimulerende invalshoeken komen waar de schrijver nog niet aan gedacht had, enz..

Auteur en componist zijn 'rechthebbenden.' Informatie daarover staat in *Hoofdstuk 8. Repertoireontwikkeling*.

Regieassistent

In de professionele theaterwereld is de regieassistent vaak een volledig geschoolde collega-regisseur of dramaturg, die bijvoorbeeld zelfstandig deelrepetities kan begeleiden. Of hij blijft na de première, wanneer de regisseur zijn werkzaamheden heeft beëindigd, regelmatig het spel volgen en leidt waar nodig extra repetities en bewaakt de kwaliteit van de regie.

Bij amateurverenigingen heeft de regieassistent vaak een soort secretaresse-functie voor de artistieke staf.

Eén van de aanleidingen om deze syllabus te schrijven waren onduidelijkheden rond de functie van de regieassistent, en de verdeling van taken tussen de regieassistent en het bestuur. Want wie heeft de leiding over de organisatie? Het bestuur of die secretaresse van de regisseur?

Ondertussen is er in werkelijkheid bij veel verenigingen behoefte aan een productieleider.

In het begin van dit hoofdstuk heb ik taken van de productieleider uitgebreid uitgelicht. Voor een regieassistent blijft er daarnaast meer dan genoeg over! Zoals:

- Noteren en controleren van de *mise-en-scène*. Wanneer een regisseur zelf aantekeningen moet maken, of het tekst- en regieboek moet controleren, kost dat allemaal tijd die veel beter besteed kan worden aan het observeren van het spel en het regisseren daarvan. Toen ik als regisseur voor het eerst met de combinatie van regieassistent en souffleur regisseerde, kon ik bijna niet geloven wat voor last er van mij afviel, en hoeveel meer ruimte ik had om te doen waar ik voor nodig was: regisseren!
- Uitspraken van de artistieke staf verzamelen, die een plaats verdienen in het *regieconcept*. Tijdens repetities ontstaan bij spelers en artistieke staf nieuwe inzichten, of worden eerdere inzichten bijgesteld of verdiept. Het is de moeite waard dat soort gedachten te verzamelen, en toe te voegen aan het regieconcept.
- Notities maken over benodigde *rekwisieten, meubels, zetstukken* en dergelijke, zodat die doorgegeven kunnen worden aan de vormgevers en *in een vroeg stadium aanwezig zijn op de repetitie* — zodat er ook daadwerkelijk mee geoefend kan worden.
- In overleg met regisseur, dirigent en choreograaf het *repetitieschema* vaststellen en dat aan alle betrokkenen bekend maken.
- *Presentielijsten* bijhouden (en daarmee ook repetities kunnen plannen).
- Per speler gegevens bijhouden over:
 - per scène welke rol deze speelt,
 - per scène de bijbehorende kleding en rekwisieten,
 - per scène wie er een (zender)microfoon nodig heeft.
- Per scène bijhouden in welk stadium de repetities verkeren, bijvoorbeeld:
 - spelers gezet, in ontwikkeling
 - koor nog niet gezet,
 - solozang klaar,
 - koorzang in ontwikkeling,
 - choreografieontwerp klaar.

Kortom: de regieassistent heeft een aantal onmisbare functies, waarvan zowel de artistieke leiding als de productieleider graag gebruik zal maken!

Misschien is het verstandig taken over meer mensen te verdelen. De eerste twee (over mise-en-scène en regieconcept) zijn bijvoorbeeld van een andere orde dan de organisatorische taken daarna.

Voorstellingsleider

De voorstellingsleider coördineert het technische verloop van de uitvoering. Bij een professioneel gezelschap is de voorstellingsleider het hele productieproces al actief:

- hij is op de hoogte van alle technische eisen, en
- geeft onder andere mede leiding aan de bouw van het decor,
- geeft instructies aan de technici van de theaters waar gespeeld wordt en
- richt voor de repetities de oefenruimte in (speelvlak op de vloer aftapen, meubels, zetstukken en praktikabels regelen, enz.).

Voor een deel heb ik voor amateurgroepen dat soort taken hierboven bij de regieassistent genoemd.

Tijdens de voorstelling geeft de voorstellingsleider alle cues voor:

- opkomsten,
- lichtstanden,
- changementen.

Daarmee geeft hij ook leiding aan alle andere technische medewerkers, zoals mensen die de rekwisieten of zendermicrofoons beheren.

In professionele theaters zijn alle technische medewerkers uitgerust met headsets, waardoor zij met elkaar kunnen praten zonder dat het publiek dat hoort. De voorstellingsleider geeft op die manier de cues door: 'Klaar maken voor lichtstand 15, en het neerlaten van trek 32.' En even later: 'Lichtstand 15 en trek 32 — drie tellen na nu: drie – twee – één – nu!'

Bij muziektheater is het noodzakelijk, dat een voorstellingsleider de muziek voldoende mee kan lezen!

Geluidsregie

Naast deze taken is er iemand nodig, die de geluidstechnicus van het theater aanwijzingen geeft voor de geluidsregie:

- welke microfoon hoort bij welke speler?
- wanneer moet die aan of uit?
- is de balans tussen alle microfoons goed, en komen met name de solo-stemmen en de tekst tot hun recht?

Taken combineren Het ligt voor de hand om in het amateurmuziektheater een aantal van de taken uit dit hoofdstuk te combineren. Bijvoorbeeld:

- regisseur en regieassistent voeren taken van de voorstellingsleider uit,
- de repetitor begeleidt de geluidstechnicus.

En nu verder

We hebben het nu gehad over *vrijwilligers* en de *artistieke staf*.

De hoogste tijd om naar het *bestuur* te kijken, en suggesties te doen voor een *structuur* waarin al die mensen samenwerken.

5. Bestuur en structuur

Het bestuur draagt de eindverantwoordelijkheid voor alles wat er in een muziektheatergroep gebeurt.

Bij een vereniging is dat altijd in opdracht van de ledenvergadering.

Een bestuur bestaat minimaal uit een voorzitter, penningmeester en secretaris. Het bestuur kan uitgebreid worden met meer bestuursleden, eventueel met speciale taken.

Bestuur en artistieke staf (inclusief de productie leider) voeren beiden een deel van de leiding. Dat betekent dat afspraken nodig zijn over ieders taak en verantwoordelijkheid.

In het algemeen zal het bestuur zich bezig houden met het scheppen van de voorwaarden waaronder de artistieke staf kan werken. In het vorige hoofdstuk heb ik daar voorbeelden van gegeven (zoals de scheiding over financiële verantwoordelijkheden tussen productie leider en penningmeester).

Maar nogmaals: dat is een kwestie van afspraken en keuzes.

Op grond van een goede menselijke samenwerking kan veel natuurlijk jarenlang uitstekend lopen. Je kunt nooit alles regelen, het blijft mensenwerk.

Toch kan op een gegeven moment van alles misgaan — en dan heb je afspraken nodig waarop je kan teruggevallen.

Commissies

Het is handig om, naast de bestuurstaken, de vele andere taken te bundelen in kleine commissies of werkgroepen. Bijvoorbeeld voor:

De productie:

- decor,
- kostuum,
- rekwisieten,
- grime,
- theatertechniek (licht en geluid),
- pr en marketing,
- affiche en programmaboekje.

De voorstelling:

- voorstellingsleiding en technische staf bij de uitvoering,
- kledkamer- en spelersbegeleiding,
- kaartverkoop, publieksbegeleiding en pauzeloterij.

Overige taken:

- sponsoring en subsidies
- wel en wee (verjaardagen en zieken),
- nieuw repertoire zoeken.

Mensen die tijdens de productie een taak hadden, kunnen bij de voorstelling kiezen voor een taak die in het verlengde daarvan ligt: zo kunnen decorbou-

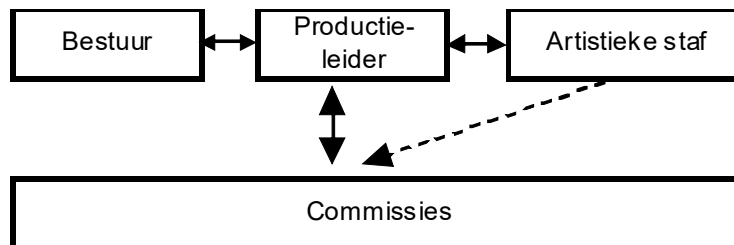
wers de changementen doen, en kostuummakers kunnen assisteren in de kledkamer en met de grime.

Op die manier ontstaan er, met name voor de vrijwilligers, overzichtelijke groepjes waarbinnen zij werken. De leden van de artistieke staf zullen ieder met één of meer van deze groepen samenwerken. De productie leider houdt het totaaloverzicht, en ziet of alles op elkaar afgestemd blijft.

Structuur

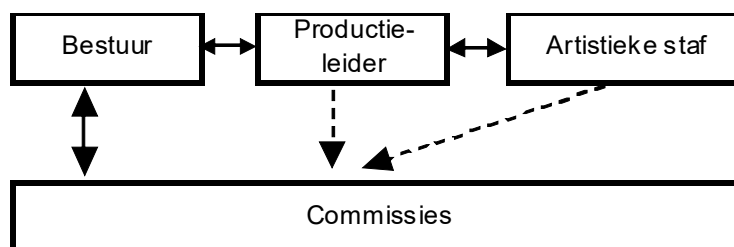
Hoe maak je van al die commissies, de artistieke staf met de productie leider en het bestuur één organisch samenwerkend geheel?

Dat kan op verschillende manieren. De productie leider kan bijvoorbeeld de commissies coördineren, in overleg met de artistieke staf. Het bestuur volgt dit proces op enige afstand, de aansturing van de commissies is aan productie leider en artistieke staf gedelegeerd.

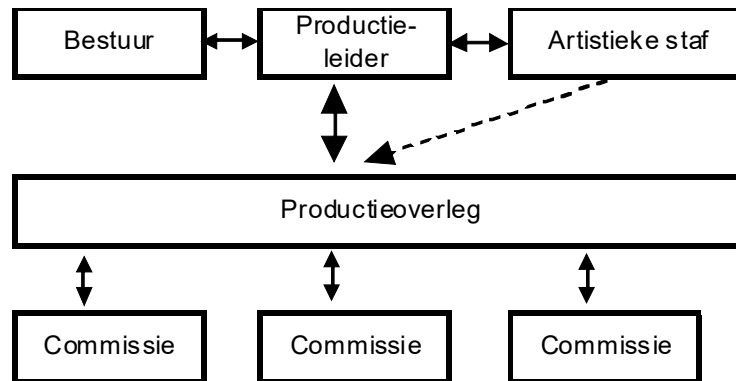


Een andere situatie ontstaat, wanneer afgevaardigden van alle commissies ook in het bestuur zitten, of wanneer bestuursleden deel uitmaken van commissies. Het bestuur is nu directer betrokken.

In die situatie kan er misschien ook onhelderheid ontstaan over wie nu de leiding heeft over wat. Hebben bestuursleden de leiding over de commissies, of heeft de artistieke staf de leiding? Is de artistieke staf opdrachtgever voor de bestuursleden in de commissies, terwijl het bestuur opdrachtgever is voor de artistieke staf?



Ten slotte is het ook mogelijk om uit elke commissie één lid af te vaardigen naar een productieoverleg dat onder voorzitterschap van de productie leider staat.



Draaiboekjes Voor een aantal werkzaamheden is het handig in de loop der jaren lijsten en draaiboekjes aan te leggen, zodat vrijwilligers zich gesteund weten.

Samenwerking Wanneer zo veel mensen met zo veel verschillende activiteiten samenwerken, stelt dat hoge eisen aan de sfeer.
In hoofdstuk 1 had ik het over een *creativiteitbevorderend omgangsklimaat*. Toen had ik het over de omgang van de leiding met de kinderen. Maar in de omgang met volwassen vrijwilligers geldt dezelfde vraag even sterk!
Aan dat soort processen geef je dus leiding als voorzitter, bestuurslid, productie leider, artistiek leider, enz.

En nu verder

Naast artistieke staf, productieteam, bestuur en commissies zijn er nog meer mensen en instanties waar je mee te maken krijgt. Over deze (meestal externe) contacten gaat het volgende hoofdstuk.
Daarna volgen hoofdstukken over praktische plannings- en uitvoeringszaken, zoals financiën, repertoireontwikkeling en productieplanning.

6. Overige contacten

In de voorgaande hoofdstukken passeerden al heel wat mensen de revue: bestuur, artistieke staf en productieleider, vrijwilligers en commissies. Dat zijn allemaal interne contacten.

Er zijn echter nog meer contacten:

- externe uitvoerenden, zoals een gastsolist of in te huren orkest/combo,
- pr-contacten,
- het theater of de accommodatie waar de uitvoering plaatsvindt (theater, school, buurthuis, enz.),
- uitkopers,
- rechthebbenden,
- sponsors en subsidiegevers (zie *Hoofdstuk 7: Financiën*).

Voor al deze contacten moet duidelijk zijn wie de *vaste contactpersoon* is, en wat de *afspraken* zijn die gemaakt moeten worden (of al zijn gemaakt).

Externe uitvoerenden

Gastsolisten en musici (individueel, een combo of een orkest) zijn externe uitvoerenden.

Vooruitplannen en afspraken maken is hier de boodschap!

Voor al buiten de normale repetitieavond vallende data moeten eigenlijk al bekend zijn, vóór je met elkaar in zee gaat:

- uitvoeringsdata,
- generale repetities,
- doorlopen.

Het is belangrijk dat je weet of kostenvergoedingen en honoraria voor ingehuurde werkzaamheden vallen onder loon, inkomsten uit andere werkzaamheden, of winst uit onderneming, en of afgesproken bedragen inclusief of exclusief btw, reis- en andere kosten zijn.

Moeten er bijvoorbeeld voor een combo extra instrumenten gehuurd worden? Wat zijn daar de kosten van (inclusief vervoer)?

Op de generale repetitie van een nieuw gecomponeerde opera bleek dat, in de enorme hal van de middelbare school waar de voorstelling plaats zou vinden, tijdens de ouverture de balans tussen orkest en een solist met een sprekersrol niet goed was. Verder was er geen probleem, maar voor die spreekstem had de versterker die het tegen het orkest moest opnemen zijn grenzen. In de partituur stond weliswaar aangegeven dat het amateurorkest (80 instrumenten!) en het koor (ook 80 mensen) zacht moesten spelen, maar dat was geen makkelijke opgave.

Na de doorloop stak de artistieke staf de koppen bij elkaar: moesten er nog fragmenten worden hernomen? Eigenlijk alleen die ouverture, in verband met de balans.

Oei, toen bleek die solist opeens verdwenen te zijn!

Hij was amateurregisseur van een theatergroep, die diezelfde dag een uitvoering had. Zonder zich verder te verontschuldigen was hij hem stiekem gedrost. Ik had bijna 200 mensen gevraagd te blijven, speciaal voor hem — en hij was er niet meer. We hebben de balans toen maar geoefend met een andere solist, die de tekst even voorlas...

Maar had je ooit eerder gehoord van iemand die tijdens de generale repetitie opeens weg was? Of van een regisseur die tijdens zijn uitvoering zelf een generale repetitie had? Ik hoop zo'n dilemma nooit meer mee te maken.

Informatie over dit soort zaken is op internet te vinden bij:

- www.balknet.nl (informatie voor verenigingen),
- www.beroepkunstenaar.nl (informatie voor kunstenaars).

Naast de *zakelijke afspraken* moeten er ook *artistieke afspraken* gemaakt worden. Een orkest oefent bijvoorbeeld eerst onder leiding van de eigen dirigent (eventueel in aanwezigheid van de repetitor), in een laatste stadium komt de dirigent van de muziektheatergroep op een repetitie om een aantal details voor te bereiden, zodat vervolgens met alle spelers samen zo effectief mogelijk gerepeteerd kan worden.

Contactpersonen kunnen hier zijn: de productie leider (indien tekenbevoegd, anders ook de penningmeester of voorzitter) en de passende artistiek leider (bij een combo bijvoorbeeld de dirigent).

PR-contacten

Voor de publiciteit zijn er in de eerste plaats contacten met:

- regionale dagbladen,
- plaatselijke weekbladen (zondagskrant e.d.),
- plaatselijke en regionale omroep.

Vergeet daarnaast bij jeugdtheater ook niet andere mogelijkheden voor publiciteit, zoals

- de schoolkrant van een scholengemeenschap waar leden van de vereniging op zitten (kunnen leden zelf een artikel voor hun schoolkrant schrijven?),
- de wijkkrant van een buurthuis.

Persbericht

Naar al deze contacten moeten persberichten met aantrekkelijke foto's worden verstuurd.

Krantenredacties stellen het in het algemeen op prijs wanneer een artikel eigenlijk al geformatteerd is. Dus:

- pakkende korte kop,
- eerste alinea's vet, met een aantrekkelijke samenvatting van de kern, die uitnodigt tot verder lezen,
- de kern van het artikel, bestaande uit meerdere onderdelen,
- een slot met heel kort handige zakelijke gegevens (telefoonnummer voor reservering kaarten en de prijs).

Stel de kern zo samen dat:

- een paar alinea's onmisbaar zijn voor de informatievoorziening,
- maar een paar alinea's ook als reserve kunnen fungeren.

Zo kan een redactie bij plaatsgebrek iets weglaten zonder het artikel met veel moeite te hoeven herschrijven.

Tip

Schrijf in korte, pakkende zinnen. Ter vergelijking: deze syllabus werkt met regels van 7 à 8 woorden, en een gemiddelde woordlengte van 5 à 6 letters. MS Word geeft je de gegevens voor dat soort berekeningen onder Bestand → Eigenschappen → Statistieken.

- Perscampagne** Je kunt in overleg met een redactie ook kijken of je een perscampagne kan samenstellen. Bijvoorbeeld:
- Interview met de dirigent twee maanden voor de uitvoering.
 - Interview met een stel spelers een maand voor de uitvoering.
 - Twee weken voor de uitvoering uitgebreide aankondiging in alle bladen.
 - Een week voor de uitvoering een interview met de regisseur en een uitgebreide fotoreportage van de generale repetitie.
 - Na de voorstelling een oproep voor audities, met een smakelijke terugblik.

- Persfoto's** Foto's moet je zelf eerst in grijstinten zien, om te beoordelen of ze voldoende contrastrijk zijn en het hoofdonderwerp helder genoeg naar voren komt. Blijft de gezichtsuitdrukking van spelers bijvoorbeeld voldoende spreken?

Theater

Bij theaters zijn twee soorten contacten belangrijk:

- met het management voor afspraken over de huur, en wat er in eerste instantie nodig lijkt,
- met de technische dienst voor verdere afspraken om de voorstelling te realiseren.

Management

Bespreek je plannen zo uitgebreid mogelijk met het management, zodat je niet voor verrassingen komt te staan omdat wat jij wilde eigenlijk niet kan, of veel extra geld kost.

Bij de huur van een theaterzaal geldt meestal een soort basisprijs, met bijvoorbeeld twee technici daarbij. Zijn die twee technici voldoende? Of zijn die het vereiste minimum in verband met de veiligheid (één bij de techniek en één op het toneel).

Voor decorbouw, uitlichten en geluid afstellen heb je meestal veel meer mensen nodig, die voor een deel echt extra technici van het theater moeten zijn.

Bovendien kost de opbouw vaak veel meer tijd dan je in eerste instantie denkt.

Houd er ten slotte rekening mee, dat prijzen van theateraccommodaties in principe exclusief btw zijn, dus bereken voor jezelf die btw bovenop de prijsafspraken mee!

- Technische dienst** Met de technische dienst moeten verdere afspraken gemaakt worden over:

- lichtplan,
- geluidsplan,

Een koor wilde in de grote schouwburg een avondvullende show geven. Daar hadden ze bijna twee jaar aan gewerkt. Hun plan was: 's ochtends aankomen, dan opbouwen van praktikabels en geluid, gevolgd door een muzikale doorloop, 's middags een complete generale repetitie gevolgd door een maaltijd in één van de vergaderzalen, en dan 's avonds optreden.
Dat zag er uit als een doordacht plan.

Tot bleek dat de muzikale doorloop 's ochtends door het bestuur niet in één van de vergaderzalen was gepland (die waren op dat moment ook verhuurd), maar op het toneel! Dat uitlichten en bouwen ondertussen ook moest, en het zelfs de vraag was of dat op tijd voor de generale klaar zou zijn, was een complete verrassing.

Gelukkig was het dorpshuis, waar ze normaal repeteerden, die ochtend beschikbaar...

- decor,
- inrichting zaal,
- inrichting orkestbak,
- communicatieplan,
- gebruik en inrichting kleedkamers,
- bouw- en tijdsplan voor al deze zaken, inclusief de benodigde mensen.

De technici van een theater kennen zelf hun apparatuur, en de mogelijkheden en beperkingen ervan. Maar ze kennen de voorstelling niet!

Tijdens de voorstelling moeten de technici van het theater daarom gecoacht worden door mensen die de productie *door en door* kennen, zoals de repetitor of de regieassistent. Dus niet door een vader of moeder die de generale heeft gezien en daar wat aantekeningen van heeft gemaakt!

Bespreek ook met de technische dienst hoeveel mensen van hun dienst taken krijgen, en hoeveel mensen je van je groep kan inschakelen. In sommige theaters mag bijvoorbeeld de bediening van de volgspecter ook worden gedaan door een ouder, die het stuk waarschijnlijk beter kent dan een technicus van het theater.

Grotere theaters beschikken over draagbare *communicatiesystemen*, waarmee technici en voorstellingsleider onhoorbaar voor het publiek met elkaar kunnen praten. Bespreek of je daar gebruik van zal maken, en maak een plan wie van de groep daarvoor in aanmerking komen.

Geluid

Het geluidsplan is in mijn ervaring het meest kwetsbare onderdeel. Met name het verstaanbaar houden van alle zangers (dus ook het koor) en de balans tussen allerlei instrumenten en stemmen is lastig. Pas op de generale blijkt of alles werkt!

Leg de geluidstechnicus voor welke geluidsbronnen er allemaal zullen zijn, en waar je je voorstelt dat ze vandaan komen.

Een slagwerker in een combo, op een praktikabel hoog achterop het toneel, kan iedere andere regeling van geluid onmogelijk maken, omdat je dat slagwerk hoe dan ook in alle microfoons meekrijgt — en dus niet zachter kan zetten. En iets anders harder zetten helpt dan niet. Daar moet misschien een speciaal doorzichtig scherm voor gezet worden (wisten de decorontwerper en de lichtontwerper dat ook?).

Iets dergelijks geldt voor de balans tussen koor en solisten bij de zang. Wordt het koor voldoende mee versterkt? Zijn kleine zinnestukjes die koorleden zonder eigen microfoon hardop spreken voldoende verstaanbaar?

Een eeuwige bron van misverstanden en ongenoegen zijn de *monitors* op het toneel. Zangers hebben behoefte aan geluidsversterking van de begeleiding, zodat ze die zelf ook onder het zingen blijven horen, maar ze moeten ondertussen ook zichzelf goed blijven horen. Dat is een delicate balans — en het is absoluut noodzakelijk dat er tijd wordt genomen om die balans goed af te stellen. Een dirigent en een groep moeten een geluidstechnicus die tijd ook gunnen.

Zorg verder voor een goed en haalbaar plan voor de zangmicrofoons en/of zendermicrofoons (inclusief de financiering daarvan):

- Waar staat welke microfoon wanneer en wie zet die klaar?
- Wie draagt wanneer welke zendermicrofoon, en wanneer, waar en onder begeleiding van wie wordt er tussen spelers gewisseld?
Wisselen vraagt per speler om een zeer zorgvuldige behandeling van kwetsbare apparatuur, en kost dus veel tijd en hulp van een volwassene!
En wanneer staat de zender aan en wanneer uit – en weer aan?

Licht

Niet alleen het geluid is een kwetsbaar onderdeel bij de voorstelling. Iets vergelijkbaars geldt voor het *licht*.

Pas op de generale wordt het licht ingehangen en in de computer geprogrammeerd. Vaak lukt het zelfs niet om alle lichtstanden vóór de daadwerkelijke doorloop in te stellen — het is het technische onderdeel dat vaak de meeste tijd vraagt.

Dat betekent, dat je *zeker* weet dat er tijdens de uitvoering iets met een lichtstand of een overgang fout zal gaan. En helaas: een fout met het licht is keihard zichtbaar. Val je lichttechnicus niet al te hard: hij heeft al die overgangen nooit kunnen repeteren.

En nogmaals: het is van het grootste belang dat de lichttechnicus gecoacht wordt door iemand die de productie volledig kent, en in staat is muzikaal kloppende mooie overgangen tussen alle scènes aan te geven (niet te vroeg of te laat, en in het juiste tempo). Elke overgang is anders, en vraagt om een gevoelsmatig kloppende beslissing.

Een goede lichttechnicus heeft ruim op tijd zijn handen aan de juiste knoppen, zodat hij daar nooit naar hoeft te kijken tijdens een lichtovergang. Hij kijkt naar het toneel, ziet wat *daar* het effect van zijn handelingen is, en past op die manier wat hij met zijn handen doet op zijn gevoel voortdurend aan.

Doe het zelf

Niet iedereen treedt ook in een echt theater op. Buurthuizen en scholen zijn voorbeelden van andere speelplekken.

Je staat dan meestal wel voor de opgave om de theatertechniek helemaal zelf te doen.

Tip

In Noord-Holland kun je gebruik maken van de technische depots voor amateurs in Schagen en Westzaan. De huur van materiaal voor licht en geluid is daar relatief (spot)goedkoop. Voorwaarde is wel dat je technici in huis hebt die er verantwoord mee om kunnen gaan. Daar worden door de provinciale steunpunten voor de amateurkunst en diezelfde koepelorganisaties ook cursussen voor gegeven.

Uitkopers

Maar weinig groepen zijn in de gelegenheid tot het geven van try-outs. Toch zou dat bijzonder nuttig zijn!

Een mogelijkheid is: contacten leggen met bijvoorbeeld instellingen voor ouderen of gezondheidszorginstellingen, die een cultureel aanbod hebben. Daar kan je een concertante versie spelen of een fragmenten-voorstelling geven (met bijvoorbeeld de regisseur als verteller die de onderdelen aan elkaar praat).

Veel instellingen hebben hier een kostenvergoeding voor over, en dan snijdt het mes aan twee kanten.

Bespreek dit soort optredens tijdig — de ontvangende organisatie moet er soms veel planningswerk in steken. Een instelling voor ouderen moet er budget voor vrijmaken (voor de traktatie bij de koffie bijvoorbeeld) en voldoende vrijwilligers organiseren die de ouderen begeleiden en van koffie voorzien. *Maar vooral: wees bij een onvolledige voorstelling duidelijk over wat er kan worden verwacht!*

Rechthebbenden

In *Hoofdstuk 4. Artistieke staf en productieteam* kwamen componist en tekstschrijver al ter sprake als rechthebbenden. Daarnaast kan je ook te maken krijgen met bijvoorbeeld vertalers, uitgevers en auteursrechtenbureaus. In *Hoofdstuk 8. Repertoireontwikkeling* wordt bij het zoeken naar repertoire uitgebreid ingegaan op rechten en waar je dan rekening mee moet houden.

En nu verder

Nu we alle betrokkenen in kaart hebben gebracht, gaan de volgende hoofdstukken over praktische plannings- en uitvoeringszaken, zoals

- financiën (hoofdstuk 7),
- repertoireontwikkeling (hoofdstuk 8),
- productieplanning (hoofdstuk 9) en
- voorbeelden van schema's en andere hulpmiddelen voor de productie (hoofdstuk 10).

7. Financiën

Wie enthousiast begint met regisseren, realiseert zich niet altijd wat er op de achtergrond allemaal speelt op financieel gebied, en met wat welke uitgaven en inkomsten je allemaal te maken krijgt.

In dit hoofdstuk staat een overzicht van een productiebegroting, en posten die op de algemene begroting kunnen staan. Naast dit overzicht wordt dieper ingegaan op manieren om inkomsten te verwerven.

Op een *productiebegroting* kunnen de volgende posten staan. Een en ander kan natuurlijk per groep enorm verschillen:

Uitgaven

Honoraria en/of onkostenvergoedingen

- productieleider
- dirigent
- regisseur
- dramaturg
- choreograaf
- repetitor/pianist
- regieassistent
- ontwerpers (decor, kostuum, rekwisieten, grime, licht, geluid)
- uitvoerders (decor, kostuum, rekwisieten, grime, licht, geluid)
- solisten
- musici/combo/orkest
- fotograaf/video-opname/geluidsopname

Materiaalkosten en/of huur

- vormgeving (decor, kostuum, rekwisieten, grime, licht, geluid)
- muziekinstrumenten (inclusief eventuele stemmen)
- vervoerskosten
- kopieerkosten

Overige kosten

- zaalhuur theater
- extra kosten theater (technici, extra technische benodigdheden)
- huur repetitieruimte
- auteursrechten
- huur/koop muziek, partijen, libretto
- verzekeringen
- publiciteit (affiches, programmaboekjes, strooibiljetten)
- catering
- administratiekosten (papier, porto, telefoon, print- en kopieerkosten)
- bloemen en bedankjes
- onvoorzien 10%

Inkomsten

- contributies
- donaties
- kaartverkoop
- pauzeloterij
- catering
- subsidies
- sponsoren
- verkoop van de voorstelling aan derden (uitkoop)

Andere posten

Buiten de productiebegroting zijn er ook andere posten mogelijk:

- bestuurskosten
- bijdrage scholing van de artistieke staf/vrijwilligers/spelers/bestuur
- wel- en weepot
- jaarlijks feest/weekend

Verwerven van structurele inkomsten

Contributie

Een groot deel van de inkomsten zal moeten komen uit structurele inkomsten. Stel daarom bij aanvang direct een realistische contributiebijdrage van leden vast.

Nieuwe groepen hebben nog wel eens de neiging om een lage contributie vast te stellen om zo meer leden te werven en voor iedereen toegankelijk te zijn. Dat is in eerste instantie begrijpelijk, maar kan je later duur komen te staan. Contributies later verhogen ligt altijd gevoelig en kan ouders zeer onaangenaam verrassen.

Structurele subsidie

Er zijn niet veel gemeenten meer, die structurele subsidies verstrekken aan amateurgezelschappen. Maar in de meeste gemeenten kan je wel jaarlijks of per project een aanvraag voor subsidie doen. De voorwaarden en de hoogte van de bijdrage verschilt per gemeente. Sommige gemeenten hebben een standaard basisbedrag, andere verstrekken een bijdrage per lid van de vereniging dat in de gemeente woont. Bij veel gemeenten kom je als nieuw gezelschap niet direct in aanmerking voor subsidie.

Informatie over de subsidieregeling is meestal te vinden op de website van de gemeente. Lees deze eerst en bel vervolgens altijd een keer met de ambtenaar die over de subsidies voor cultuur gaat.

Structurele subsidie houdt niet in dat je de subsidie automatisch elk jaar krijgt. Het betekent dat je jaarlijks een bijdrage kan ontvangen voor je reguliere activiteiten. Over het algemeen moet je de bijdrage ieder jaar weer opnieuw aanvragen. Zorg dus dat je je goed informeert over de voorwaarden en de deadline van aanvragen.

Donateurs of vrienden

Veel theatergezelschappen hebben donateurs die jaarlijks een vaste bijdrage betalen aan de vereniging. Steeds vaker zie je dat het woord donateur wordt vervangen door 'Vrienden van'. Vaak krijgen de donateurs in ruil voor hun

vaste bijdrage twee kaarten voor de voorstelling. Sommige verenigingen geven een speciaal donateursconcert of geven een nieuwsbrief uit. Donateurs worden vooral geworven in de familie- en kennissenkring van de leden van de vereniging.

Een veel gemaakte fout, is dat donateurschap voordeel oplevert voor de donateur in plaats van de vereniging. Dan wordt men bijvoorbeeld donateur voor €20,- per jaar en krijgt men voor dat bedrag twee vrijkaarten a €12,50 per stuk. Aangezien de meeste donateurs vrienden of familieleden zijn, kopen de meeste donateurs toch wel een toegangskaartje. Je verliest hier alleen maar.

Natuurlijk moet het donateurschap wel voordeel opleveren. Denk eens aan dingen, die voor de donateur leuk zijn, maar jou bijna geen geld kosten. Bijvoorbeeld toegang tot een VIP arrangement:

- Als eerste kunnen reserveren (interessant als er geplaceteerde kaarten worden verkocht.
- Als eerste toegang tot de zaal (vooral interessant als er ongeplaceteerde kaarten zijn. De VIP gasten hebben dan de beste plaatsen en hoeven niet te dringen bij de ingang)
- Eigen ontvangtbalie met een enthousiaste medewerker, die de kaarten in mooie envelop overhandigd en misschien een kopje koffie of thee erbij.
- Toegang tot een doorloop
- Etc.

Zet de kosten van de extra's altijd even op een rij en vergelijk die met de extra inkomsten. Levert het echt extra geld op? Mooi: dan heb je een goed donateurs of vrienden programma.

Andere inkomsten Er zijn nog vele andere inkomstenmogelijkheden. Verenigingen kunnen bijvoorbeeld jaarlijks deelnemen aan de Anjercollecte van het Prins Bernhard Cultuurfonds. Als vereniging mag je dan een derde deel van de opbrengst van de collecte zelf houden. Meer informatie is te vinden op de website van het fonds: www.cultuurfonds.nl.

Je kunt als vereniging erg inventief zijn in het werven van financiële middelen door diverse acties. Denk aan verkoop van producten aan de deur, een tombola of verloting tijdens de voorstelling, het zelf verzorgen van de catering bij de voorstelling, of het samenstellen van een vip-arrangement. Bij de laatste actie verleid je bezoekers om meer te betalen voor een kaartje (bijvoorbeeld € 25,- in plaats van normaal € 15,-). De bezoeker krijgt in ruil daarvoor een aantal extra's zoals als eerste toegang tot de zaal (werkt alleen in voordeel als de kaarten ongeplaceteerd zijn), een gratis consumptie bij ontvangst en/of in de pauze, een gratis programmaboekje, etc.

Voor het maken van het decor zou je ook kunnen denken aan de actie NL Doet van het Oranjefonds. Je kan daar vrij gemakkelijk een bijdrage aanvragen voor materiaal kosten. Je moet dan wel op die dag met een groep vrijwilligers daar ook aan werken. Meer informatie vind je op www.oranjefonds.nl.

Sponsors Het werven van sponsors kost wat tijd en energie, maar kan een interessante aanvulling op de inkomsten zijn.

Probeer je bij het werven van sponsors altijd te verplaatsen in het bedrijf dat je om sponsorgeld vraagt. Wat maakt het aantrekkelijk voor dat bedrijf om geld aan jouw vereniging te geven? Wat kunnen jullie het bedrijf bieden? Denk daarbij aan imago van het bedrijf (in dat geval moet je het bedrijf een

aantrekkelijke reclamemogelijkheid bieden), een handige link tussen de voorstelling en het bedrijf voor een advertentie in het programmaboekje (mooie voorbeelden zijn Whiskas als sponsor voor de musical *Cats* en Old Amsterdam voor de musical *Ciske de Rat*) of een persoonlijke binding met het gezelschap (in dat geval is het vaak aantrekkelijk dat een gift aftrekbaar is van de belasting).

Verwerven van incidentele inkomsten

Incidentele subsidies

Er zijn diverse fondsen die op projectbasis subsidies verstrekken. De meeste culturele fondsen verstrekken niet jaarlijks een subsidie voor de opvoeringskosten. Bij deze fondsen kun je terecht voor een bijdrage voor bijzondere projecten of jubileumvoorstellingen, kwaliteitsverbetering of aanschaf van materiaal.

Hou er rekening mee dat je na een toegekende aanvraag vaak voor een bepaalde periode geen aanvraag kan doen bij dat fonds. Bedenk dus goed waar je voor aanvraagt en voor welk bedrag.

Een actueel overzicht van fondsen is te vinden in het Fondsenboek of de FondsenCD-rom van Elsevier. Deze is te koop bij Elsevier zelf en bij de betere boekhandel. Bij sommige bibliotheken ligt de gids of cd-rom ook ter inzage.

Tips bij aanvraag van subsidies

- Begin op tijd! De grote fondsen hanteren een aanvraagtijd van 3 tot 6 maanden voor start van het project. Als je aanvraagt voor een voorstelling rekent men meestal wel met de voorstellingsdatum als startdatum. Maar als je bijvoorbeeld aanvraagt voor een bijdrage in kosten van een workshop tijdens repetitieperiode, gaat dat natuurlijk niet op. Hou er ook rekening mee, dat de aanvraag schrijven echt tijd inneemt.
- Informeer vooraf goed naar de voorwaarden. Deze zijn altijd te vinden op de website van het fonds. Bekijk waar je voor kan aanvragen, wat de maximale bijdrage is, en let vooral goed op de deadlines.
- Neem altijd contact op met het fonds als de vragen op het aanvraagformulier niet duidelijk zijn. Niet volledig ingevulde formulieren worden meestal niet in behandeling genomen.
- Vergeet de kleine lokale fondsen en de fondsen die een link hebben met het onderwerp van de voorstelling niet. benader bijvoorbeeld een fonds dat banden tussen Nederland en Duitsland promoot, wanneer je een voorstelling van of over een Duitse culturele of historische figuur maakt.
- Vul aanvraagformulieren altijd volledig in. Beantwoord vragen niet met 'zie projectbeschrijving' of 'zie begroting'. Bij binnenkomst van de aanvraag wordt deze vaak eerst beoordeeld op de antwoorden van het aanvraagformulier. Een fonds krijgt vele aanvragen binnen en het is voor medewerkers niet te doen als ze het antwoord moeten opzoeken in een projectplan. Beantwoord vragen dus altijd beknopt, maar volledig. Je kunt er wel bij zetten 'zie voor meer informatie het projectplan'.
- Meestal heb documenten nodig zoals: kopie statuten, uittreksel KVK (met huidige bestuurders!)

Vinden van fondsen

We geven hier een overzicht van een aantal bekende landelijke en regionale cultuurfondsen. Dit zijn lang niet alle mogelijkheden. Meer fondsen vind je

het gemakkelijkste via het Fondsenboek van Elsevier, maar ook zoeken op internet op diverse zoektermen kan interessante resultaten opleveren. Let ook op bij voorstellingen en op posters van voorstellingen. Daar staan vaak fondsen vermeld.

Bekende landelijke cultuurfondsen:

- Prins Bernhard Cultuurfonds (PBCF)
- VSBfonds
- Fonds voor Cultuurparticipatie (FCP)
- Fonds 21
- Jeugd Cultuurfonds
- Fentener van Flissingen Fonds (Utrecht)
- Fonds 1818 (Den Haag)

Meer informatie over deze fondsen is te vinden op hun websites. Het PBCF heeft provinciale afdelingen. Let goed op dat je bij de juiste afdeling subsidie aanvraagt. Als je bijvoorbeeld een aanvraag wilt doen voor een jubileumvoorstelling in Alkmaar, dan moet je bij het Prins Bernard Cultuurfonds een aanvraag doen bij de afdeling Noord-Holland. Je kunt alleen landelijk aanvragen als het project ook verspreid door Nederland plaatsvindt. Hou er rekening mee dat de data en voorwaarden voor de landelijke fondsen vaak afwijken van de data en voorwaarden van de provinciale of regionale afdelingen. Alle informatie daarover is altijd terug te vinden op de website. Bel met het fonds als je twijfelt bij welke afdeling je moet aanvragen.

Projectplan

Bij de meeste aanvragen moet je een projectplan indienen. In dit plan werk je uit wat je precies wilt en hoe je dat wilt realiseren. De exacte opzet van een projectplan verschilt natuurlijk per project. Globaal staat in een projectplan:

- een korte beschrijving van de organisatie of je vereniging, die aanvraagt
- de aanleiding voor het project,
- een omschrijving van het project,
- de tijdsplanning,
- waar en wanneer het project plaatsvindt,
- biografie of cv van de belangrijkste uitvoerenden (regisseur, muzikaal leider, eventueel projectleider).
- Indien relevant een bijlage met achtergrondinformatie over het project of de voorstelling. Denk bijvoorbeeld aan een korte inhoudsbeschrijving van het stuk en informatie over de schrijver en/of componist, of vermelding van prijzen die het stuk heeft gewonnen etc.
- Begroting van de kosten en de inkomsten met toelichting daarop.

Een paar tips bij het schrijven van een projectplan:

- Beschrijf zo kort mogelijk en zo duidelijk mogelijk wat je gaat doen. De fondsen krijgen heel veel aanvragen. Dus zorg dat je teksten zo kort mogelijk zijn met heldere kopjes, zodat ze informatie makkelijk terug kunnen vinden.
- Bedenk, dat de lezer jouw vereniging en de geschiedenis van jouw vereniging waarschijnlijk helemaal niet kent.
- Probeer je eens te verplaatsen in de persoon bij het fonds, die de aanvraag leest.

- Laat het plan lezen, door iemand die niets van het plan weet. Is het duidelijk voor deze persoon wat je gaat doen? Of zijn er zaken, die voor jou heel logisch zijn, maar die niet in het plan staan?

Wijzigingen en afrekening

Fondsen zeggen een bijdrage toe op basis van de gegevens zoals deze op het moment van aanvragen bekend zijn. Aangezien er altijd ruim voor de start van een project wordt aangevraagd, is de kans groot dat plannen en begrotingen worden aangepast in de loop van het project. Dat is op zich helemaal niet erg, maar zorg er wel voor dat je fondsen direct op de hoogte stelt van wijzigingen. Meestal behoud je de toezegging voor een bijdrage van het fonds, maar als er iets wezenlijks verandert, kan het zijn dat het fonds de toezegging ook verandert. De hoogte van de bijdrage kan worden aangepast of de voorwaarden kunnen veranderd worden. Bij het niet tijdig melden van wijzigingen loop je het risico dat het fonds de toezegging helemaal intrekt.

Na afloop moet je in ieder geval een afrekening met evaluatie indienen bij het fonds. Op basis van deze gegevens zal het fonds dan definitief de bijdrage bepalen. De definitieve bijdrage die wordt toegekend, wijkt over het algemeen niet af van de eerdere toezegging, wanneer de uitvoering van het project niet essentieel afwijkt van het projectplan (en de eventueel ingediende wijzigingen) en wanneer de afrekening niet veel afwijkt van de ingediende begroting.

8. Repertoireontwikkeling

Hoe kom je aan nieuw repertoire, en hoe kies je?

Uitgevers

Er zijn om te beginnen vier bronnen te onderscheiden:

- musicals van het 'grote toneel': (*Annie, Oliver*, enz.),
- schoolmusicals (van uitgevers als Benny Vreden, Jingo, Het Verkeerde Beentje, Children's Corner, SGO Hoevelaken),
- zelf gemaakte musicals,
- musicals van collega-groepen.

Wanneer je op zoek bent in de laatste twee categorieën is het zinnig om deel uit te maken van een netwerk van groepen, bijvoorbeeld via de Bond voor het Amateur Muziektheater BOOG (www.amateur-muziektheater.nl).

Musicals van het 'grote toneel' zijn vaak niet geschreven voor kinderen. Hoogstens zit er een groep kinderen in de cast, waarbij één of twee kinderen een hoofdrol hebben en alle andere rollen door volwassenen gespeeld worden. Voor een beginnende jonge groep is dat meestal niet realiseerbaar.

Voor een groep volgens het *grote-groepmodel* (brede spreiding in leeftijd) misschien juist wel, omdat de oudste spelers volwassen rollen aankunnen.

Bij deze musicals moet kritisch gekeken worden naar de haalbaarheid vanuit je groep, en of je alle rollen kunt bezetten. Met name de zang kan soms onhaalbare eisen stellen. Maar ook de tekst kan te moeilijk zijn, bijvoorbeeld omdat tekstbeurten te lang zijn. Een makkelijk lezende volwassene kan zich daar behoorlijk op verkijken!

Schoolmusicals zijn qua taal doorgaans haalbaarder geschreven, met extreem korte tekstbeurten.

Van een aantal musicals van het 'grote toneel' zijn overigens ook *juniorversies* verkrijgbaar.

Hoe kies je uit al deze mogelijkheden? Wat zijn criteria, en hoe kijk je naar de ontwikkelingsmogelijkheden van je groep?

Eerst komen deze vragen aan de orde, daarna komen we terug op de verschillende soorten musicals, hun verkrijgbaarheid en de auteursrechten.

Criteria

Hieronder volgt een lijst van aandachtspunten, waarop je een musical kan beoordelen. Na het maken van deze lijst realiseerde ik me, dat ik bij elk aandachtspunt de volgende steekwoorden gebruik:

- verrassend/stimulerend,
- haalbaarheid,
- kwaliteit.

Hier zijn de aandachtspunten:

- Helder/interessant dramatisch conflict (= het spanninggevend element onder het verhaal).
- Thema/verhaallijn duidelijk uitgewerkt (wordt er bijvoorbeeld een helder standpunt ingenomen), of is het thema meer modieuze franje. Bijvoorbeeld: een klucht die zich afspeelt in een ziekenhuis heeft niet *ziekte* als thema, maar hoe lachwekkend mensen zich in een situatie gedragen. En dat laatste is eigenlijk geen thema, maar het kenmerk van kluchten. Dramatisch gezien is er dan eigenlijk geen thema.
- Het thema is ook de drijvende kracht achter het spanningsverloop. Soms is er wel een thema, maar lijkt dat meer een excuus, terwijl er allerlei andere dingen bijgesleept moeten worden om het dan maar spannend te maken. In vaktermen: is het dramatische conflict een concretisering van het thema?
- Platte dramaturgie/meer lagen. Plat is bijvoorbeeld: er is een probleem, dat wordt opgelost, er komt een nieuw probleem, dat wordt opgelost — een dergelijke verhaalopbouw past wel bij kleuters, maar niet meer bij oudere kinderen. Die kunnen een rijkere en ingewikkeldere verhaalopbouw juist waarderen. Of: er wordt het hele stuk door spanning opgebouwd, in de laatste scène wordt die in een enkele zin goedgepraat of afgerond zonder dat je echt het gevoel hebt dat er nu iets wezenlijks is gebeurd om het op te laten lossen. Al die spanning was alleen maar een excuus om het spannend genoeg te maken, maar eigenlijk ging het nergens over.
- Verrassende ontwikkeling.
- Rollen genuanceerd uitgewerkt, rollen maken tijdens het stuk een ontwikkeling door (ze komen anders uit het verhaal dan toen het stuk begon). Of zijn de rollen eenduidige types, die steeds vanuit dezelfde eigenschap gespeeld moeten worden.
- Stimulerende spelaanwijzingen.
- Taalgebruik afgestemd op de spelers.
- Koor als groep/koor uitgewerkt als verzameling individuen. Is het koor 'de boeren'? Als één massa die allemaal tegelijk hetzelfde doet? Of is het een verzameling boerengezinnen, met grootouders, ouders, kinderen en huisdieren, die de gelegenheid hebben tot een individuele invulling van hun aanwezigheid op het toneel?
- Suggesties voor choreografie koor.
- Suggesties voor speels aandeel koor.
- Humor komt voort uit het dramatische verloop/vooral losse oneliners.
- Humor op het niveau van de spelers/over de hoofden van de spelers heen.
- Is er ruimte voor zelf door de spelers uit te werken fragmenten of improvisatie?

- Tekst: haalbaar qua woordkeus, zinslengte, korte of samengestelde lange zinnen, korte of langere tekstbeurten.
- Lay-out: makkelijk leesbaar voor de spelers.
- Vertaling: prettig voelende woordkeus en zinsbouw.

- Muziek en handeling vullen elkaar aan/spreken elkaar tegen.
- Muziek heeft duidelijk een dramatische functie.
- Muzikale momenten worden veelzijdig gebruikt.
- Verrassende afwisselende composities/arrangementen.
- Muzikale begeleiding realiseerbaar (orkestband, pianist, combo, orkest).

- Zingbaar: toonhoogte/omvang/intervallen.
- Zingbaar: tempo/ritme.
- Zingbaar: meerstemmigheid.
- Zingbaar: arrangementen ondersteunen de zangers voldoende, melodie-lijnen sluiten op elkaar aan.
- Zingbaar: tekstplaatsing (tekst, melodie en ritme passen goed op elkaar). Dit laatste kan ook te maken hebben met de kwaliteit van een vertaling!

- Beeldende vormgeving verrassend/haalbaar.
- Beeldende vormgeving stimulerend beschreven.
- Goede oplossingen voor eventuele changemenen.

Het zelf bewerken van een bestaand verhaal of boek levert vaak een probleem op met changemenen. De schrijver van een boek heeft de vrijheid om vaak van tijd en plaats te wisselen. De scène kan bijvoorbeeld om de paar bladzijden wisselen tussen twee plekken, waar tegelijkertijd een ontwikkeling plaatsvindt, die eindigt in een gezamenlijke ontknoping. Ook kan er makkelijker heen en weer gesprongen worden tussen verleden, heden en toekomst.

In een theaterstuk moet je daar meestal spaarzamer mee omgaan: een klassiek uitgangspunt is de *eenheid van plaats en tijd*. Changemenen hebben de neiging om het verhaal onaanvaardbaar vaak en te lang te onderbreken. De vaart gaat eruit, het spanningsverloop wordt te veel onderbroken, en daarmee breng je je voorstelling om zeep.

‘O, dat lossen we op met het licht of een handig verschuifbaar doek...’

Ja?

Lees dan nog eens in *Hoofdstuk 4. Artistieke staf en productieteam* het onderdeel over theatertechniek.

Van deze criteria vind je sommige misschien overbodig. Niet iedereen heeft behoefte aan stimulerende spelaanwijzingen, of een beschrijving voor de beeldende vormgeving. Sommigen hebben juist last van te gedetailleerde aanwijzingen voor het decor en de mise-en-scène. Daar kan iedereen natuurlijk zijn eigen weg in kiezen.

Daarnaast zitten sommige criteria eigenlijk niet in het stuk, maar worden gemaakt door de artistieke staf. Als er bijvoorbeeld geen individuele koorrollen beschreven zijn, kan je het koor misschien wel als individuele rollen spel laten ontwikkelen.

Ontwikkelingsplan

Je kunt deze criteria ook gebruiken om een volgorde van opklimmende moeilijkheid op te zetten. Je kunt dan ieder jaar kijken hoe je daar een volgende stap in zet — en bij die stap een stuk zoeken.

Sommige criteria gelden voor de groep als geheel, bij andere criteria kijk je speciaal naar de kwaliteiten van individuele leden — of je die in huis hebt, of juist aan een rol wilt ontwikkelen:

- Lengte van het stuk?
- Aantal zangnummers?
- Meer of minder (hoofd)rollen?
- Uitdagende zangnummers voor één of meer solisten?
- Emotioneel zwaardere rollen voor één of meer solisten?
- Moeilijker qua koorzang?
- Stelt een zangtechnisch zware rol ook hoge eisen aan spel- of danskwaliteiten?
- Stelt een dramatisch zware rol ook hoge eisen aan zang- of danskwaliteiten?
- Aandeel van de dans?
- Vereist dansniveau? Denk ook aan typische dansmusicals zoals *Cats*, *42nd Street* of *A Chorus Line*, waar je zonder goede dansers het verhaal niet kan vertellen
- Kunnen spelers onopvallend onderdeel zijn van het koor als massa, of moeten ze zich juist individueel onderscheiden en intensiever een eigen (kleine) rol spelen?
- Ingewikkelder qua decor en changementen?
- Hoeveelheid kostuums?

Volwassen medespelers

Voor volwassen acteurs kan een speciale rol weggelegd zijn.

Bij beginnende groepen en jonge kinderen kan de regisseur zelf een rol in het stuk spelen. Daarnaast kan hij als medespeler de kinderen ongemerkt uitdagen, coachen en zo nodig redden.

Bij oudere en meer ervaren spelers kan het samenwerken met één of twee ervaren volwassen spelers bijzonder stimulerend werken. Dit is zeker zo wanneer deze vanuit een zekere 'ster'-status een voorbeeldfunctie hebben.

Omgekeerd voelen volwassen spelers zich vaak enorm uitgedaagd door de eerlijke spontaniteit waarmee jongeren kunnen spelen, en hun bijna onverwacht professionele en volwassen collegiale houding. Samenspelen met kinderen blijkt dan eisen aan je te stellen!

Musicals van het 'grote toneel'

Veel mensen vinden het geweldig om in een bekende Broadway- of West-Endmusical te spelen. Een ander voordeel is dat de titel vaak al makkelijk publiek trekt. Daarnaast kan je er over het algemeen vanuit gaan dat de musicals van het 'grote toneel' kwalitatief goed zijn. Maar er zijn een aantal punten waar je rekening mee moet houden bij de keuze van zo'n musical.

Ten eerste is er natuurlijk de haalbaarheid van de productie. De musicals zijn geschreven voor volwassen professionele zangers/acteurs. Deze musicals vragen veel van zowel de spel- als van de zang- en danskwaliteiten. Dat wil niet zeggen dat je nooit bekende musicals kan spelen met kinderen. Vooral voor een gevorderde groep is het een goede optie. Het publiek verwacht natuurlijk niet het professionele niveau. Kijk goed naar de spel- en zangeisen voor de rollen in de musical die je wilt gaan spelen. Is dat haalbaar met jouw spelersgroep? Er is namelijk niets pijnlijker dan een kind op het toneel dat een rol moet spelen, zingen of dansen, die het eigenlijk niet aan kan. Als je bijvoorbeeld voor *West Side Story* kiest, dan moet je een aantal zeer goede dansers hebben. En de twee hoofdrolspelers moeten zeer goed getrainde zangers zijn.

Ook organisatorisch zijn er een aantal uitdagingen bij het spelen van bekende musicals. Voor veel musicals is het niet mogelijk om de opvoeringrechten te krijgen als amateurgezelschap. Ten eerste omdat rechten van musicals als bijvoorbeeld *Les Misérables* en *Cats* gewoon niet worden vrijgegeven door de producenten. Bovendien leggen grote producenten in Nederland vaak al jaren van tevoren de rechten vast voor musicals die ze mogelijk de komende vijf jaar gaan spelen. Ook amateurgezelschappen mogen in die periode meestal de musical niet opvoeren in Nederland. En als de rechten wel vrij zijn, dan is de licentie voor een opvoering vaak erg duur (€1000,- voor drie voorstellingen is zeker geen uitzondering).

Er zijn verenigingen die dit probleem creatief oplossen door de musical onder een andere naam op te voeren. Zo zijn er amateurproducties geweest als *Zonsondergang Boulevard* en *Het Theaterspook*. Deze gezelschappen speelden gewoon *Sunset Boulevard* en *The Phantom of the Opera*. Omdat de opvoering niet wordt gemeld bij het auteursrechtenbureau en er geen licentie is afgegeven voor de voorstelling, beschik je in zo'n geval ook niet over de partituren en het libretto. Bij bekende musicals zijn deze echter ook via vele andere wegen te bemachtigen. De bladmuziek en libretto's zijn vaak uitgegeven en te koop in speciaalzaken (The Colony in New York, The Dress Circle in Londen, The Sound of Music in Essen of The International Theatre & Film Bookshop in Amsterdam). Van veel musicals zijn er zelfs complete orkestbanden verkrijgbaar.

Als bestuur moet je echter goed beseffen dat zo'n voorstelling een inbreuk is op het auteursrecht. Er bestaat dus een risico voor een claim van de producent. En zo'n claim zal over het algemeen het faillissement van je vereniging betekenen. Meer informatie over de gevolgen van inbreuk op het auteursrecht is verderop in dit hoofdstuk te vinden.

Een andere mogelijkheid om bekend musicalrepertoire te spelen is gebruikmaken van compilaties. Je gebruikt dan stukken uit verschillende musicals van verschillende componisten en schrijft zelf een verhaal. Voor het gebruik van de muziek kun je via Buma dan een licentie krijgen. Leden van de BOOG kunnen hiervoor gebruik maken van het collectieve contract dat BOOG Nederland met Buma heeft afgesloten. Informeer altijd vooraf bij de BOOG over de exacte voorwaarden als je gebruik wilt maken van dat contract.

Juniorversies

Een goed alternatief voor het spelen van de officiële grote musicals is het spelen van juniorversies van deze musicals. Uitgeverij MTI Showmusic heeft van aantal bekende Broadwaymusicals een juniorversie. Deze versies zijn speciaal bewerkt voor kinderen. Niet alle musicals zijn in juniorversie beschikbaar, maar het worden er steeds meer. Op de websites van MTI (www.mtikidscollection.com en www.broadwayjr.com) is uitgebreide informatie in het Engels te vinden. Hier vind je per musical ook informatie over het aantal en soort rollen en de moeilijkheidsgraad. In Nederland wordt MTI vertegenwoordigd door ALMO. Meer informatie daarover staat verderop in dit hoofdstuk.

Schoolmusicals

Schoolmusicals vertonen helaas grote verschillen in kwaliteit. Het plezier dat mensen zich nog jaren later kunnen herinneren van hun afscheidsmusical zegt daar eigenlijk niets over.

Ook hier is de haalbaarheid van de zang een belangrijk criterium. Wanneer je op de cd hoort dat de zang voor het voorbeeldkoor te hoog of te laag ligt, moet je je ernstig afvragen of jouw groep dat wèl mooi tot klinken brengt.

Maar ook de dramatische kracht en inhoudelijke diepte zijn aandachtspunten. Nou hoeft een klucht niet te gaan over een dramatisch inhoudelijk thema, en mag de tekst zich best van oneliner naar oneliner bewegen, zonder grote dramatische spanning over een langere spanningsboog. En het mag ook best gaan over rolbevestigende clichéfiguren, die nooit een ontwikkeling zullen doormaken maar eeuwig hetzelfde zullen zijn — en daarom juist zo leuk. Maar het is jammer wanneer kinderen grappen staan te spelen voor het volwassen publiek over de hoofden van hun kinderpúblik heen (en misschien ook wel over hun eigen hoofden). En er is misschien ook een grens aan de grofheid die jij aan jouw publiek wilt presenteren.

In sommige schoolmusicals zijn momenten ingebouwd voor een eigen creatieve inbreng. Dat is een kans om kinderen op het toneel te laten schitteren met iets speciaals dat ze goed kunnen.

Naar aanleiding van die ingebouwde momenten heb ik ooit met collega's een aantal vormen benoemd, die je typisch bij schoolmusicals tegenkomt. De eerste drie zijn geen officiële dramaturgische termen:

- *Type Bonte Avond*: vaste tekst met ergens een punt ingebouwd voor een eigen show (bijvoorbeeld de bonte avond tijdens een kamp).
- *Type Auditie*: een open frame van korte scènes met daarbinnen of daarnaast ruimte voor korte eigen acts en optredens (bijvoorbeeld een tv-show waarin een klas publiek is, maar ook optreedt).
- *Type Hotel*: het stuk speelt zich af in een omgeving waar veel verschillende mensen samenkomen. Daardoor zijn er voor verschillende groepen kinderen verschillende mogelijkheden om op te treden (bijvoorbeeld in een hotel, een warenhuis, een kuuroord, een vakantietrip, enz.).
- *Raamvertelling*: dit geeft vaak de mogelijkheid om met verschillende subgroepjes aparte delen van het stuk te oefenen, die ook mogen verschillen van speel- of muziekstijl. De hoofdrol maakt bijvoorbeeld een reis en komt daardoor steeds in een nieuwe situatie nieuwe mensen met een eigen verhaaltje tegen.

Musicalpakketten Alle commerciële uitgevers van basisschoolmusicals hebben pakketten of downloads met:

- cd/mp3's met voorbeeldkoor en karaoke-begeleiding,
- losse tekstboekjes voor de kinderen,
- bladmuziek van de zangpartij en akkoordenschema,

Bij de meeste pakketten betaal je de opvoeringsrechten voor één productiejaar in de aanschafprijs mee. Meestal is dat vele malen goedkoper dan musicals van het 'grote toneel'.

Bij veel uitgevers kan je een proefpakketje bestellen, met een indruk van de muzikale nummers, de korte inhoud, en vaak ook een tekstboekje.

Op hun websites kun je deze informatie meestal ook lezen of downloaden.

De meeste schoolmusicals zijn bescheiden van omvang, wat ze voor een beginnende groep qua repetitietijd haalbaar maakt.

Een groot deel van de musicals zijn eigenlijk afscheidsmusicals voor groep acht, vaak met een groot klucht- en revuegehalte. Ze zijn geschreven op de mogelijkheid om zoveel mogelijk kinderen uit een klas een klein eigen rolletje te geven — er zijn vaak weinig hoofdrollen die een echte uitdaging stellen.

Sommige van de musicals zijn zo geschreven dat het afscheidselement van groep acht er ook weer uit weggelaten kan worden. Een slotlied kan dan gaan over het afscheid van de oude school, maar ook over het afscheid van het publiek of het spel.

Musicals met een meer inhoudelijk thema of een sterkere dramatische ontwikkeling zijn er ook, je moet daarvoor even doorzoeken of doorvragen. Kerstmusicals zijn een aparte categorie, en er zijn ook musicals voor jongere kinderen.

Op oudere begeleidings-cd's overheerst het slagwerk vaak nogal — begrijpelijk wanneer je een ongetraind kinderkoor zonder echte dirigent in de maat wil houden, maar muzikaal soms ook jammer. Nieuwere musicals zijn qua begeleiding muzikaal vaak interessanter.

Het is ook zinnig om de cd van het proefpakket kritisch te beluisteren: helaas hoor je in een aantal gevallen dat het voorbeeldkoor de muzikale uitdaging niet haalt. Afgezien van het feit dat het dan geen inspirerend voorbeeld is, moet je je afvragen of het voor jouw groep dan wèl zingbaar is.

De verschillende uitgevers hebben zich in de loop van de jaren ontwikkeld, en zijn vaak herkenbaar aan een eigen handtekening. Je vindt bijvoorbeeld:

- Musicalen waarin de kinderen voornamelijk volwassen typetjes spelen (zoals bij Benny Vreden). Dat lijkt makkelijk (een snor en een hoedje doen al heel wat), maar het spelen van een typetje gebeurt met die attributen niet altijd automatisch.
- Musicalen waarin de kinderen voornamelijk gewoon kinderen spelen, met soms één rol voor een volwassene: een klas met de juf of meester (zoals bij Jingo). Dat lijkt makkelijk omdat kinderen min of meer zichzelf mogen spelen, maar het leidt niet automatisch tot ingeleefd spel.
- Musicalen gebaseerd op succesvolle kinderboeken (zoals bij Uitgeverij Het Verkeerde Beentje). Dit heeft als voordeel dat ze dramatisch interessant zijn, en dat kinderen de verhalen leuk vinden om te spelen. Maar je loopt

wel de kans dat je, om het verhaal te volgen, heel veel changemenen krijgt. Een boek hoeft zich minder dan een theaterstuk aan de eenheid van plaats en tijd te houden, terwijl in het theater changemenen de neiging hebben om veel te veel tijd te kosten, en daarmee volkomen de vaart uit de voorstelling halen. Daar moet je dus handige oplossingen voor verzinnen!

- Musicals, die in eerste instantie op Christelijke scholen gericht zijn (zoals van SGO Hoevelaken bv). Een plezierig bijverschijnsel kan dan zijn, dat de eisen die aan de zang worden gesteld gemiddeld wat hoger liggen dan bij andere uitgevers. En dat ook algemeen maatschappelijke interessante thema's aan bod kunnen komen.
- Maatschappelijk interessante thema's vind je ook bij op die thema's gerichte instellingen, zoals War Child
- In de lijst met links (Bijlage 3: Handige adressen) staat een uitgebreide lijst met nog veel meer uitgevers.

Een bijzondere musical wordt op dit moment ontwikkeld door de Stichting Care & Culture, die muziekprojecten voor ouderen organiseert. Eén van deze projecten is een (school)musical voor kinderen en hun opa's en oma's. Op het moment van schrijven van de tweede druk van deze reader is dit project vol in ontwikkeling. De musical wordt geschreven met veel input van leerlingen en grootouders van de leerlingen van de pilot scholen, en zal naar verwachting in de loop van 2018/19 gepubliceerd worden (zie ook bijlage 3: Handige adressen).

Auteursrechtenbureaus

Diverse auteursrechtenbureaus beheren de rechten en het materiaal voor overige musicals. Een aantal toneeluitgeverijen bieden ook muziektheaterrepertoire. Een lijst met uitgevers is te vinden op de website van Theaterinstituut Nederland (www.tin.nl) onder de rubriek theaterwebwijzer/culturele instellingen.

De grootste uitgever voor muziektheater is ALMO in België. Zij beheren alle bekendere musicals uit Londen en New York, maar ook Nederlands repertoire. ALMO beheert voor Nederland en België de rechten van het Amerikaanse auteursrechtenbureau MTI. Zij hebben speciale juniorversies uitgegeven van bekende musicals, zoals bijvoorbeeld *Annie* en *Anatevka*, en een speciale kidscollectie. Alle shows van MTI zijn op het internet te vinden: www.mtishows.com. Voor de rechten van deze musicals kan contact op worden genomen met ALMO (www.almo.be). ALMO heeft van veel van deze musicals een vertaling. Vraag deze altijd op ter inzage voor je een contract tekent, want niet alle vertalingen zijn even bruikbaar.

ALMO geeft een maal per jaar een uitgebreide catalogus uit. Deze staat niet op de website, maar kan wel worden opgevraagd.

Auteursrechten

De auteurswet geeft de maker van een werk van letterkunde, wetenschap of kunst het exclusieve recht op publicatie en openbaarmaking van het werk.

Werk

Een werk van letterkunde, wetenschap of kunst kan van alles zijn. Een volledige lijst is te vinden in de auteurswet uit 1912. Voor muziektheater is het belangrijk om te weten dat onder de bescherming van het auteursrecht ook vallen:

- Boeken (incl. brochures, nieuwsbladen etc.)
- Toneelstukken
- Muziektheaterstukken (dus opera's, musicals en operettes)
- Muziekwerken (met of zonder tekst)
- Ontwerpen, schetsen (dus bijvoorbeeld ook een decorontwerp of logo)
- Tekeningen, schilderijen en beeldhouwwerken
- Mondelinge voordrachten
- Fotografische werken
- Filmwerken

Publiceren en vermenigvuldigen

Het auteursrecht geeft de maker van een 'werk' het exclusieve recht om het werk te vermenigvuldigen of te publiceren. Voor het opvoeren (=publiceren) van een musical of het kopiëren van het script is dus toestemming van de maker vereist. De meeste makers hebben dit via een auteursrechtenbureau geregeld. Ze hebben hun rechten overgedragen aan het bureau. Die houden bij wie het werk speelt en geven licenties uit om het stuk op te voeren en scripts en bladmuziek te kopiëren. Aan deze licenties kunnen allerlei voorwaarden worden gesteld. Informeer altijd bij het auteursrechtenbureau wat wel en niet mag. Zo mag je bijvoorbeeld in veel musicals geen scènes schrappen of scènes bijschrijven.

Het auteursrecht bepaalt dus eigenlijk dat je niet zonder toestemming van de maker of de rechthebbende een bestaand werk mag uitvoeren. In de praktijk betekent dit dat je de maker (of zijn vertegenwoordiger) een vergoeding moet betalen in ruil voor het recht om het werk uit te voeren.

Als de maker is overleden, dan gaat het auteursrecht over naar de erfgenamen. Pas zeventig jaar na het overlijden van de maker vervalt het auteursrecht op het werk van de maker.

Voor een toneelstuk van Shakespeare of muziekstuk van Mozart hoef je dus geen toestemming te hebben om dat uit te voeren. Maar als je een moderne vertaling van Shakespeare gebruikt, dan rust op die vertaling weer wel auteursrecht.

Ook voor het bewerken van een boek of film tot een musical moeten auteursvergoedingen worden betaald aan de auteur(s) van het oorspronkelijke werk. Door de bewerking ontstaat weer een nieuw werk (waar dus ook weer auteursrechten op rusten). Omdat het geen eigen originele oorsprong heeft, heeft de maker van de bewerking toestemming nodig van de maker van het boek of de film waarop deze bewerking is gebaseerd, om dit nieuwe stuk te mogen opvoeren.

Ook wanneer je bestaande muziekstukken gebruikt voor de bewerking van een boek of film moet er toestemming worden verkregen om deze muziek te gebruiken.

De maker van het werk moet dus toestemming geven om het werk uit te voeren. Aan deze toestemming kan de maker (of zijn vertegenwoordiger, bijvoorbeeld een auteursrechtenbureau) voorwaarden stellen. Betaling van een

vergoeding is heel normaal. Vaak rekent men rond de 10% van de kaartverkoop met een minimumbijdrage. Deze prijzen liggen overigens niet vast. Het is aan de maker of zijn vertegenwoordiger om de prijs te bepalen. Daarnaast kunnen er ook eisen worden gesteld aan de manier waarop er reclame moet worden gemaakt, of de auteur moet worden genoemd op poster en programmaboekje. Veel auteurs verbieden ook aanpassingen aan hun werk. In dat geval mag je dus geen wijzigingen aanbrengen.

Een voorbeeld:

Je schrijft zelf een musicalbewerking van het boek *Pluk van de Petteflat* van Annie M.G. Schmidt. Hiervoor maak je gebruik van liedjes van Ivo de Wijs. Voor de opvoering van deze musical moet je als bewerker in eerste instantie zelf toestemming geven. Daarnaast is er toestemming nodig van de erven van Annie M.G. Schmidt voor het gebruik van het boek *Pluk van de Petteflat* en toestemming van Ivo de Wijs voor het gebruik van zijn muziek.

Dvd-registratie

Veel groepen maken een dvd-registratie van de opvoering. Het maken van de registratie is een publicatie van het werk en mag dus niet zonder toestemming van de maker. Vaak mag men tegen betaling van een vergoeding wel een registratie maken voor eigen gebruik, maar deze rechten zijn niet automatisch bij de opvoeringsrechten inbegrepen.

Gevolgen bij inbreuk op het auteursrecht

Als je een musical opvoert zonder toestemming van de rechthebbende, maak je inbreuk op het auteursrecht. De rechthebbende kan dan een vergoeding opeisen voor deze inbreuk. Meestal wordt een schikking voorgesteld, die veel hoger is dan de vergoeding die je betaalt als je vooraf de toestemming regelt. Wanneer je hier niet uitkomt, dan kan het uiteindelijk komen tot een rechtszaak. De auteur kan op basis van de auteurswet via de rechter een schadevergoeding eisen.

Maar de auteur kan ook een schadevergoeding eisen als je je niet aan de voorwaarden van de verleende toestemming voor opvoering houdt.

Controle op de auteursrechten is lastig. Auteursrechtenbureaus zijn echter zeer bedreven in het opsporen van niet aangemelde voorstellingen. Het internet biedt ze veel mogelijkheden. Maar ook uitladders en dergelijke worden in de gaten gehouden.

Om te controleren of je je aan de voorwaarden houdt, vragen auteursrechtenbureaus meestal een exemplaar van programma, poster etc. op en leggen ze in het contract vast dat ze recht hebben op een of twee vrijkaarten. Ze bezoeken de voorstellingen dan door middel van steekproeven. De kans dat ze komen kijken is heel klein, maar dus wel aanwezig.

De in Londen gevestigde producent Cameron Mackintosh Ltd. ontdekte een geplande voorstelling van de musical *Les Misérables* in een klein dorp in Noord-Holland. Deze groep had aan een kant geluk: ze ontvingen voor de voorstelling een waarschuwing van de producent. Van tevoren konden ze hiermee een hoge claim voorkomen. Ze konden het stuk waar ze maandenlang voor hadden gerepeteerd echter niet in zijn geheel opvoeren en dat was natuurlijk erg zuur voor de groep.

Het verkrijgen van auteursrecht

Als maker hoef je je werk niet officieel te laten registreren om je werk auteursrechtelijk te beschermen. Zodra je iets maakt, is het automatisch auteursrechtelijk beschermd. Wel moet je kunnen aantonen dat jij het werk als eerste hebt gemaakt. De simpelste manier om dat te doen is je werk in laten binden en het te laten voorzien van een datumstempel bij de belastingdienst. Zorg dat in scripts en dergelijke duidelijk staat vermeld wie de maker(s) is (zijn) en hoe men opvoeringsrechten kan verkrijgen voor het werk.

Verdere informatie

Bovenstaande informatie is het auteursrecht in een heel kleine notendop. De uitgever of het auteursrechtenbureau kan altijd informatie geven over wat nu precies wel en niet mag.

Meer informatie over auteursrechten is te vinden op diverse websites:

- www.auteursrecht.nl
- www.theaterrepertoire.nl
- www.amateurmuziek.nl

BALK

De Bond voor Amateurmuziektheater en Lichte Koormuziek BALK behartigt de belangen voor het amateurmuziektheater in Nederland. Op hun website (www.balknet.nl) is ook meer informatie te vinden over auteursrechten voor musicals en operettes.

Als vereniging kan je lid worden van BALK. Leden kunnen gebruikmaken van diverse collectiefcontracten, die BALK voor al haar leden heeft afgesloten. Hier valt ook een collectiefcontract met Buma/Stemra onder voor concertopvoeringen.

9. Productieplanning

Een muziektheaterstuk op de planken zetten is ingewikkelder dan je op het eerste gezicht zou denken. Veel ingewikkelder dan een rechttoe rechtaan concert of toneeluitvoering. Het samenvoegen van meerdere podiumkunsten (muziek, zang, spel, dans, beeldende vormgeving) vraagt om een heldere planning, met een productieleider en een artistieke staf die daar een helder overzicht over houden.

In dit hoofdstuk staan overzichten en schema's die daar bij kunnen helpen. In het volgende hoofdstuk staan nog meer hulpmiddelen, om te plannen en overzicht te houden.

Op de volgende bladzijde staat een schema met belangrijke momenten voor het nemen van beslissingen, en het starten of het klaar zijn van werkzaamheden. Het zijn de bouwstenen van de productieplanning.

Hiervoor heb ik er bij allerlei voorbeelden op aangedrongen *ruim op tijd* allerlei zaken op de rails te zetten, voor het gevoel van sommigen misschien zelfs extreem vroeg.

1^e grote doorloop Zoals: *ik wil minimaal drie maanden voor de opvoering een doorloop met kostuums, zetstukken en rekwisieten houden*. Het is één van de redenen, waarom ik het vormgevingsontwerp zo vroeg in de planning zet, en bijvoorbeeld bij *decor* gezet heb, dat het drie maanden voor de opvoering klaar moet zijn. Daar bedoel ik mee: in elk geval belangrijke zetstukken.

Daar heb ik meerdere redenen voor:

- spelers kunnen er daadwerkelijk mee repeteren,
- er is nog ruim tijd over om zo nodig iets te veranderen,
- het is een moment om alle betrokkenen, vooral ook de spelers zelf en de ouders en vrijwilligers, al te laten zien en voelen hoe het eindresultaat bedoeld is.

Dat laatste licht ik graag verder toe:

- Het is voor veel *spelers* vaak nog totaal onduidelijk hoe het hele verhaal eigenlijk loopt, van begin tot eind in een logische volgorde. Losse scènes repeteren is één ding, maar snappen wat je eigenlijk op dat moment binnen het totale verhaal doet, is een tweede!
- Hetzelfde geldt voor de *ouders en vrijwilligers*, die straks tijdens de voorstelling achter de schermen helpen, maar nog geen beeld hebben van het verloop van de voorstelling.
- Voor *iedereen* die een bijdrage leverde is dit het eerste moment waarop zichtbaar wordt hoe schitterend en onmisbaar hun werk is! Dat werkt motiverend en stimulerend.

	Bestuur	Productieleider	Artistiek leider	Artistieke staf	Vormgevers	Regieassistent	Commissie	Wanneer
Keuzes voor start repetities								
Stuk kiezen	x	I	x	V			x	1 jaar voor start repeteren
Onderzoeken financiële haalbaarheid	V	I	x	x				1 jaar voor start repeteren
Speellocatie zoeken	x	I	V	x				1 jaar voor start repeteren
Samenstellen artistieke staf	V	I	V	x	x	x		1/2 jaar voor start repeteren
Aantal leden bepalen	x	I	V	x				1/2 jaar voor start repeteren
Live begeleiding of orkestband	V	I	V	x				1/2 jaar voor start repeteren
Artistieke voorbereiding								
Bijeenroepen artistieke staf		I						1/2 jaar voor start repeteren
Regie- en vormgevingsconcept maken		I	V	x	x	x		vanaf 1/2 jaar voor start repeteren
Audities opzetten		I	V	x				2 maanden voor start repeteren
Audities organiseren		V						2 maanden voor start repeteren
Organisatie								
Stuk bestellen (tekstboeken, orkestmateriaal)		V						2 maanden voor start repeteren
Solisten zoeken		I	V	x		x		4 maanden voor start repeteren
Voorstellingen plannen, speellocatie boeken	x	V	x	x	x		x	1 jaar voor start repeteren
Repetitiedagen plannen		V				x		4 maanden voor start repeteren
Afspraken met speellocatie maken (techniek, tijden, opbouw, catering, enz.)	x	I	V	x	x		x	6 maanden voor opvoering
Openingsavond plannen	x	V	x	x		x	x	4 maanden voor start repeteren
Afsluitingsavond plannen	x	V	x	x	x	x	x	2 maanden voor opvoering
Evaluatie	V	I	x	x	x		x	2x per jaar: na de uitvoering en vóór de keuze van het nieuwe stuk
Vormgeving								
Opvragen technische mogelijkheden theater		V						1 jaar voor start repeteren
Rekwisietenlijst maken	x	x	I	x	V			vanaf 2 maanden voor start repeteren
Rekwisieten aanwezig op repetitie	x	x	I	x	V	x		vanaf repetitie betreffende scène
Kostuumontwerp maken		I	x	x	V			meelopend met regieconcept
Kostuums repetitieklaar		V	x	x	x		x	uiterlijk 3 maanden voor opvoering
Lichtplan maken		I	x	x	V		x	meelopend met regieconcept
Decorontwerp maken		I	x	x	V			meelopend met regieconcept
Decor maken		V	x	x	x		x	uiterlijk 3 maanden voor opvoering
Repetities								
Opstellen globaal repetitieschema		I	V	x		x		2 maanden voor start repeteren
Regieboek bijhouden			I	x		V		hele repetitieperiode
Zangrepetities		V		x		x		per repetitie minimaal 1 maand vooraf
Spelrepetities		V		x		x		per repetitie minimaal 1 maand vooraf
Solistenrepetities		V		x		x		per repetitie minimaal 1 maand vooraf
Doorlopen bedrijven		V	I	x		x		2 maanden voor start repeteren plannen; doorloop laatste bedrijf uiterlijk 1 maand voor opvoering
Kostuumdoorloop		V	I	x	x	x	x	2 maanden voor start repeteren plannen, eerste doorloop uiterlijk minimaal 3 maanden voor opvoering
Technische doorloop		V	I	x	x	x	x	2 maanden voor start repeteren plannen, eerste doorloop uiterlijk 2 maanden voor opvoering
Orkestrepetities		V		x		x		2 maanden voor start repeteren plannen
Repetities orkest en spelers		V	I	x		x		2 maanden voor start repeteren plannen, eerste doorloop uiterlijk 2 maanden voor opvoering
Generale		V	I	x	x	x	x	2 maanden voor start repeteren plannen; eerste generale uiterlijk 14 dagen voor opvoering
Try-outs		V	I	x	x	x	x	2 maanden voor start repeteren plannen; eerste try-out uiterlijk een maand voor echte opvoering - alle andere doorlopen hier voor vervroegen
Publiciteit								
Affiches en flyers ontwerpen		I	V		x		x	6 maanden voor opvoering
Affiches drukken		V						3 maanden voor opvoering
Flyers drukken		V						3 maanden voor opvoering
Affiches verspreiden		I				V		vanaf 2 1/2 maand voor opvoering
Flyers verspreiden		I				V		vanaf 2 1/2 maand voor opvoering
Persberichten schrijven		I	V			x		vanaf 3 maanden voor opvoering
Persberichten versturen		V				x		vanaf 3 maanden voor opvoering
Contact lokale radio- en tv-zenders		I	V			x		vanaf 3 maanden voor opvoering
Video-opnamen		V					x	6 maanden voor opvoering

I = Initiatiefnemer, vaak verantwoordelijk voor de planning en het verloop,
V = de hoofdverantwoordelijke
x = andere betrokkenen

- Het is ook het moment waarop voor iedereen voelbaar wordt *wat er nog nodig is om het stuk helemaal af te maken*. Als de artistieke staf daar op een stimulerende manier mee omgaat, is ook dat motiverend. Wanneer de artistieke staf met een goed repetitieschema naar die eerste doorloop toe werkt, zijn er voldoende scènes op een bemoedigend niveau te zien, om die motiverende werking er ook echt te laten zijn.

Verder zie je in het schema, dat ik de hele repetitieplanning al heel vroeg maak. Er zijn bepaalde momenten waarvan iedereen, misschien zelfs vóór ze een rol op zich nemen, moet weten dat ze op die datum kunnen repeteren!

Voorstellingsplanning

Rond de voorstelling moet heel veel tegelijk in een heldere planning gezet worden. Daarbij mag de tijd die het kost om alle *techniek* te bouwen en af te stellen niet onderschat worden — licht en geluid zijn vaak grote struikelblokken, zeker wanneer de tijd daarvoor uit financiële overwegingen te krap is genomen.

Professionele theatertechnici zijn gelukkig vaak erg gemotiveerd om met amateurs te werken. Het kan voor hen een inspirerende gelegenheid zijn waarop ze een eigen onmisbare inbreng hebben. Een lichttechnicus die de regisseur opmerkzaam maakt op een mogelijkheid van het theater die niet in het lichtplan zat is goud waard!

Maar soms vervloeken ze diezelfde amateurs omdat ze niet graag half werk leveren ondanks een te krappe planning, terwijl de Arbo-wet ze tegelijkertijd beperkt. Overigens terecht: pauzes nemen op een werkdag die begint bij 's ochtends vroeg bouwen en doorgaat tot 's avonds laat een voorstelling afsluiten hoort er gewoon bij.

Een theater moet technici ook op tijd kunnen inroosteren.

Overleg goed hoeveel vrijwilligers van de groep tegelijkertijd met de technici aanwezig zijn tijdens de opbouw op het toneel, en wat ze doen om de technici te helpen (scheelt geld) of voor de voeten te lopen (kost goodwill).

Een theater is een bedrijf, met gevaren. Er zijn duizenden dingen waar jij als amateur in het donker over kan vallen, of die onverwacht bovenop jou kunnen vallen, om maar te zwijgen van de vele duizenden kilowatts stroom die door vele snoeren lopen.

Ik heb me als regisseur ooit voorgenomen dat ik in geen geval de plek zou zijn waar rond de voorstelling stress zich torenhoog opstapelt.

Het is wonderlijk om je te realiseren dat je mogelijkheden om nog iets te verbeteren aan de voorstelling eigenlijk ten einde zijn gekomen. Spelers staan op het punt om het *zelf* te moeten doen. Je kunt ze hoogstens aanmoedigen, zelfvertrouwen geven, en tussendoor misschien nog één kleine steun in de rug of uitdaging meegeven.

Op een gegeven moment in mijn carrière realiseerde ik me verbaasd wat een geruststellende gedachte dat was. Ik hoefde me helemaal niet meer zenuwachtig te maken, dat kon ik helemaal aan de spelers overlaten! Eigenlijk kun je alleen nog maar helpen door goede voorwaarden te scheppen, zoals:

- weten dat je een zo goed mogelijke repetitieperiode achter de rug hebt,
- ruime en heldere planning van opbouw, generale en voorstelling,
- goede sfeer scheppen, mensen vanuit je warming-up in optimale conditie het podium op laten gaan,

- en ondertussen, wanneer er een portie stress op je af komt in de vorm van een paniekaanval, ramp of doorkruising van alle plannen — probeer je de plek te zijn waar die stress op afbreekt en dooft. In geen geval ben je de plek waar stress zich opstapelt tot onhanteerbare hoogten.

Taken

Tijdens het bouwen, de generale en de uitvoering zijn er weer veel taken:

Voorstellingsleiding

- Bediening licht / cues geven
- Bediening geluid / assistentie (balans en microfoons)
- Assistentie bij opkomen en afgaan
- Changementen en decor / doek
- Beheer en uitgifte rekwisieten
- Heldere planningsschema's bij alle onderdelen
- Heldere voorstellingsschema's bij alle onderdelen (zoals een schema voor de uitgifte van de zendermicrofoons)

Decor

- Inladen bij opslag
- Vervoer
- Uitladen in theater
- Bouwen op toneel
- Changementen tijdens voorstelling
- Rekwisieten klaarleggen
- Afbreken
- Inladen in theater
- Vervoer
- Uitladen bij opslag

Licht

- Materiaal ophalen bij depot
- Uitladen in theater
- Inhangen
- Stellen
- Lichtstanden in computer
- Afbreken
- Inladen in theater
- Vervoer
- Uitladen bij depot

Geluid

- Materiaal ophalen bij depot
- Uitladen in theater
- Opstellen
- Soundcheck
- Headsets/zenders tijdens voorstelling
- Losse microfoons tijdens voorstelling
- Afbreken
- Inladen in theater
- Vervoer

- Uitladen bij depot

Combo/orkest

- Vervoer instrumenten
- Uitladen in theater
- Opstellen in theater
- Regelen pianostemmer
- Regelen muziekstandaards en verlichting op de muziekstandaards
- Beheer bladmuziek/partijen
- Afbreken
- Inladen in theater
- Vervoer

Kostuums

- Inladen bij opslag
- Vervoer
- Uitladen in theater
- Verdelen over kleedkamers
- Strijken
- Spelers assisteren bij voorstelling
- Opruimen
- Inladen in theater
- Vervoer
- Uitladen bij opslag

Grime

- Inkoop
- Vervoer
- Klaarzetten
- Grimeren vóór aanvang
- Stand-by tijdens voorstelling
- Opruimen
- Vervoer

Bloemen en cadeaus

- Bestellen
- Bloemen vers houden
- Bloemen/cadeaus uitreiken bij einde voorstelling

Publieksbegeleiding

- Kaartverkoop in theater
- Programmaboekjes
- Verkoop loten
- Uitreiken prijzen
- Publieksbegeleiding in de zaal
- Portier tussen zaal en kleedkamers

Bij al deze items stel je vast hoe ze in je tijdsplanning zitten (*datum, tijd*), wie er *verantwoordelijk* voor is en wie er daarnaast *assisteren* bij de uitvoering.

Wanneer ik 's ochtends vroeg in het theater aankom, staan de vrijwilligers mij buiten al op te wachten met een vrachtwagen met decors en kostuums. Voor de meesten is het de eerste keer dat ze in de grote schouwburg achter het toneel komen, en ze zijn enigszins onder de indruk van de enorme hoeveelheid apparatuur, trekken, karren met lampen en stapels snoeren. Trekken suizen naar beneden en weer omhoog, alle friezen en poten (de coulissen) moeten voor deze voorstelling bijgesteld worden, en aan een aantal trekken worden spots gehangen, waar ook nog barndoors (kleppen) en kleurfilters in gestopt moeten worden.

Ondertussen is een stel mannen bezig met het aansjouwen en in elkaar zetten van praktika-bels (ze zitten de lichttechnici behoorlijk in de weg), terwijl een stel dames bezig is met het schikken van bloemen in potten en bakken, die ook een plek op het toneel moeten krijgen. Er lopen zeker twintig mensen tegelijk rond, waarvan voortdurend een stel tegelijk van mij als regisseur allerlei beslissingen wil horen.

Een aantal andere mensen is de kleedkamers aan het inrichten en kostuums aan het strijken en uithangen. Op allerlei plekken hangen ze naambordjes en voorstellingschema's op, en de grimeploeg legt ook vast alles klaar.

Het combo staat aan de kant te overleggen met de geluidstechnicus over de opstelling, zodra de eerste praktikabels staan worden muziekinstrumenten en microfoons er op uitgesteld. Het keyboard moet nog een paar keer opzij gezet worden, omdat een lichttrek weer naar beneden gehaald wordt om lampen bij te stellen en weer uit te proberen of ze goed staan. In verband met het uitlichten gaat het werklicht voortdurend aan en uit. De elektrische piano komt te laat aan, in het donker proberen een paar mensen die naar binnen te laven.

Er komt een opgewonden ouder naar mij toe, zijn zoon was gevraagd voor de volgspect, maar daar blijkt iemand anders ook voor gevraagd te zijn, die van mij tussendoor ook al een kwartier instructie heeft gekregen. Als zijn zoon niet mee mag doen, nou, dan hoeft hij verder ook niet meer mee te doen. Twee bestuursleden hebben tegelijkertijd twee jongens benaderd, onder andere omdat één van twee niet direct uitsluit gaf. Met twee jongens, een geagiteerde ouder en de voorzitter (die de productie leider is) komen we achter in de zaal bij elkaar — waarna gelukkig blijkt dat er twee volgspect zijn en allebei de jongens een taak kunnen krijgen. Die twee kunnen het gelukkig goed met elkaar vinden, de een deelt mijn instructies meteen met de ander en ik hoef me er verder niet meer mee te bemoeien.

Terwijl ik met de lichttechnicus de eerste lichtstanden in de computer zet, doet de geluidstechnicus een soundcheck. Ik probeer een paar mensen in het licht te laten staan en moet daarvoor van achter uit de zaal aanwijzingen roepen, terwijl de soundcheck daar dwars doorheen scheurt. Gelukkig krijg ik als regisseur ook een microfoon.

Het toneel begint intussen vol te stromen met spelers die komen voor de eerste change-mentendoorloop. Ze worden om de drie minuten naar de kleedkamers gestuurd, we hebben op het toneel echt eerst rust en ruimte nodig.

Wanneer de soundcheck klaar is, begint de opstellingendoorloop. De meeste spelers zijn volkomen gedesoriënteerd in de ruimte. De meest vanzelfsprekende afspraken lijken opeens vergeten te zijn. Ik begeleid ze van scène naar scène, en van opstelling naar opstelling. Telkens opnieuw moeten de spelers oriëntatiepunten vinden waardoor een opstelling goed uitkomt.

Ik geef al mijn aanwijzingen zo veel mogelijk in woorden door de microfoon, want tegelijkertijd maak ik met de lichttechnicus de lichtstanden. Daar waren we nog lang niet mee klaar — ik was blij dat we op de lichttafel in elk geval een aantal presets klaar hadden (een stel voor-geprogrammeerde combinaties waar je later in de voorstelling de lichtstanden uit samenstelt, zodat je niet per lichtstand alle meer dan 200 lampen opnieuw hoeft in te stellen). Ik leer de spelers ook om te gaan met dat licht, zodat ze er ook echt in staan, en niet half eruit. Daar hebben we het in de repetities wel over gehad, maar nu het puntje bij paaltje komt is dat helemaal niet meer zo vanzelfsprekend. Tussendoor bespreken de dirigent en ik nog een paar details die plotseling om een oplossing vragen.

Het combo krijgt nu even gelegenheid om wat dingen uit te proberen en met name de moni-tors af te stellen. Ondertussen krijgen de solisten instructies voor het gebruik van de headsets met zendermicrofoons.

En dan zijn we toe aan de echte generale.

Een half uur later dan gepland kunnen we gaan eten, en is vrijwel alles klaar voor de premiè-re die avond...

10. Hulpmiddelen

Bij het project met de jeugdmuziektheatergroepen, dat ik in de inleiding noemde, ontwikkelden we een paar hulpmiddelen. Het zijn invulformulieren, die we in MS Excel en MS Word maakten. Ze zijn ook te openen met (gratis) programma's als LibreOffice en SuperOffice.

De eerste files bevatten de productieplanning en de voorstellingsplanning, zoals die in het vorige hoofdstuk stonden.

Productieplanning In het vorige hoofdstuk stond voor de productieplanning een globale lijst, met aanduidingen wie initiatieven neemt, wie er hoofdverantwoordelijk is en een globale tijdsaanduiding.

Er is een tweede versie van, waarin je met gekleurde vakjes kan aangeven hoe die planning van week tot week loopt en ook hoe onderdelen samenhangen. Geel (lichtgrijs in een zwartwit-print) geeft een *proces* aan, rood (donkergrijs) een *mijlpaal*.

Dat geeft een sterker beeld van je planning.

	Wie	Start	Deadline	11-9	18-9	25-9	2-10	9-10	16-10	23-10	30-10	6-11	13-11	20-11
Keuzes vooraf														
Stuk kiezen														
Onderzoeken financiële haalbaarheid														
Speellocatie zoeken		18-09-2006	01-10-2006											
Samenstellen artistieke staf														
Aantal leden bepalen			17-09-2006											
Live begeleiding of orkestband			05-11-2006											
Artistieke voorbereiding														
Bijeenroepen artistieke staf														
Regie- en vormgevingsconcept maken														
Audities opzetten														
Leden uitnodigen														
Organisatie														
Stuk bestellen (met tekstboeken)														
Solisten zoeken														
Voorstellingen plannen														
Repetitiedagen plannen														
Speellocatie boeken														

Er zijn speciale computerprogramma's waarmee je zulke zogenaamde Ganttkaarten kunt maken. Een bekend commercieel programma is Microsoft Project. Wie even zoekt vindt al gauw gratis open source-varianten.

Maar zo in Excel gaat het ook heel goed, en voor de meeste mensen is het waarschijnlijk veel makkelijker.

Ik heb in dit voorbeeld lang niet alles ingevuld, ik wil je alleen een indruk geven van hoe het werkt.

Voorstellingsplan Ook bij het voorstellingsplan verschilt de digitale versie van de lijst die ik in het vorige hoofdstuk gaf. Naast de lijst zitten nu kolommen, die ingevuld kunnen worden.

Activiteit	Datum	Tijd	O.l.v.	Met assistentie van	Bijzonderheden
Voorstellingsleiding					
Bediening licht / cues					
Bediening geluid / assistentie (balans en microfoons)					
Assistentie bij opkomen en afgaan					
Changementen en decor / doek					
Beheer en uitgifte rekwisieten					

Scène-analyse

Aan het regieconcept ligt een analyse van het stuk ten grondslag. Ook daarvoor heb ik een formulier ontwikkeld. Dit is het terrein van de artistiek leider en de artistieke staf, minder van de organisatie. Maar alle gedachten en ideeën uit de analyse hebben gevolgen voor het regieconcept en de vormgeving — en dus ook voor de productie.

Het schema heeft kolommen voor:

- Naam en nummer van de scène of de muziek (namen en nummers van muziek zijn schuin gedrukt, scènetitels niet)
- Kort: *Wie* zijn er en *Wat* gebeurt er.
- Tijd/Plaats van de scène (heeft eventueel gevolgen voor de vormgeving).
- Bijzonderheden in de muziek (incl. aanknopingspunten voor spelmomenten of interpretatie).
- Vorm van de muziek (heeft eventueel gevolgen voor de choreografie, maar ook voor de interpretatie).
- Dramatische functie van de scène of de muziek (bijvoorbeeld: expositie van thema's, stapelen van tekens rond de thema's, enz.).
- Kerntekst (pakkende citaten).
- Interpretatie.
- Ideeën voor spel, dans, muziek, rekwisieten.

Er kan een willekeurig aantal kolommen aan toegevoegd worden. Bijvoorbeeld: een kolom voor het koor: wat kan het koor in deze scène voor rol spelen? Of een kolom voor licht: ideeën voor een speciaal effect, of de sfeer. Het voorbeeld op de volgende bladzijde is ontleend aan de musical *Anatevka*.

Scène-analyse

Anatevka

Première:

Scène/muziek	Wie/Wat	Tijd Plaats	Bijzonderheden muziek	Vorm	Dramatische functie	Kerntekst	Interpretatie	Ideeën
1. Proloog - Traditie	hele cast				Beeld violist op het dak Expositie thema Traditie, Uithuwelijken en de rollen vaders, moeders, zonen, dochters; Religie: Joden naast/t.o.Christelijk Orthodoxen			Choreografie: startpunt is de kring als eenheid
2. Act 1 - Opening			Changement					
Eerste tafereel	Golde, Yente, dochters Yente heeft huwelijkskandidaat voor Tzeitel	Keuken			Expo drie dochters Uithuwelijken: Tzeitel Expo Golde en Yente			
3. Matchmaker	Drie dochters Angst voor de koppelaarster	Erf?		A: refr + coupl B: Tzeitel als Yente A: refr + coupl	Motorisch Moment: uithuwelijken t.o. eigen voorkeur en dromen		A: dromen B: realiteit in satire A: angst	De was gebruiken als ruimtelijk vormgevingsmiddel (achter/voor de lakens) en verkleedmiddel Tzeitel als Yente
3a. Change of scene			Changement					
Tweede tafereel	Tevje (Golde) Als ik toch eens rijk was	Erf			Expo Tevje <-> Golde Tevje spreekt God			
4. If I were a rich man	Tevje		heldere muzikale uitbeelding tekstelementen (o.a. kippen en ganzen, synagoge)	refr - coupl	Armoede Belang religie (kennis)			
	Dorpelingen + Perchik erbij. Tevje verkoopt kaas en wijsheden				Expo communist Perchik Stapelt op armoede en kennis			
4a. End of scene 2			Changement					

Repetitieschema's Om repetitieschema's te kunnen maken heb je een helder overzicht nodig van spelers, in welke scènes ze welke rol spelen, en hun beschikbaarheid (o.a. vakanties).

Hier zijn een paar voorbeelden, uit een productie van het stuk *Company*. Om te beginnen een schema met per scène welke rollen er door welke spelers in gespeeld worden. Je ziet dat elke scène is opgesplitst in onderdelen, waarbij je per onderdeel niet altijd alle spelers uit die scène nodig hebt om het te kunnen repeteren.

Scène	Omschrijving	Personages	Nodig	Repetitiedatum
1e bedrijf				
Scene 1	Surprise party Robert	Iedereen	Iedereen	Al gerepeteerd
	Lied: "Overture".	Iedereen	Iedereen	Al gerepeteerd
	Lied: "Company".	Iedereen	Iedereen	Al gerepeteerd
	Losse zinnen uit ieders leven	Sara, Harry, Jeanine, Lammert, Iris, Peter, Suzan, Katja, Martha	Rachelle, Walter, Julia, Jos, Renee, Jan-Jaap, Marion, Dolly, Pauline	28-aug
Scene 2	Bij Harry en Sara thuis	Harry, Sara, Robert	Walter, Rachelle, Rosa	10-jul
	Lied: "Dingen die je met elkaar doet".	Jeanine plus alle koppels	Julia, Jos, Walter, Rachelle, Tim, Joke, Marion, Jan-Jaap, Janine, Erwin, Kitty, Martijn.	21-aug
	Lied: "Spijt / Dankbaar".	Harry, Larry, Peter, David	Walter, Jan-Jaap, Tim, Jos	Al gerepeteerd

Een voordeel van dit schema is, dat je er met knippen en plakken vrij gemakkelijk ook een repetitieschema mee kunt samenstellen:

Datum	Repetitiedeel	Scène / Lied	Aanwezigheid nodig van:
26-jun	20.00 - 21.30	Leesrepetitie bedrijf 1	Iedereen
	21.30 - 23.00	Leesrepetitie bedrijf 2	Iedereen
03-jul	20.00 - 21.30	Geen repetitie	n.v.t.
	21.30 - 23.00	Geen repetitie	n.v.t.
10-jul	20.00 - 21.30	1e bedrijf, Scene 2: Bij Sara en Harry thuis	Rosa, Walter en Rachelle
	21.30 - 23.00	2e bedrijf, Scene 2: Lied "Barcelona"	Rosa, Renee

Om een repetitieschema te maken is het handig te weten wanneer mensen niet beschikbaar zijn, bijvoorbeeld wegens vakantie. In hetzelfde schema kan je achteraf van week tot week invullen wie er afwezig of ziek waren:

Naam	06-feb	13-feb	20-feb	27-feb	06-mrt	13-mrt
Walter	X		X			
Julia	X		A			
Rosa	X		X			V
Janine	X		Z			

Op 6 februari was iedereen aanwezig. Er was geen repetitie op 13 februari. Helaas was Julia op 20 februari afwezig (A), en was Janine ziek (Z). Tenslotte zie je van tevoren aankomen, dat Rosa op 13 maart op vakantie zal zijn (V).

Bij voorstellingen Ten slotte zijn er voor voorstellingen nog allerlei overzichten nodig. Bijvoorbeeld:

- een kleedkamerindeling: wie zit waar?
- een schminkrooster: wie wordt wanneer door welke grimeur geschminkt?
- lijsten met kledingstukken: wat moet waar klaarhangen voor wie?

Overzicht voor in de kleedkamer

Koorrol in De Nachtegaal: Rebekka

Scène	Rol	Kleding	Rekwisieten
1: De Tuin	Bloem	Bloemengewaad en bloemenhoed	Belletje
2: Zoektocht	Hoveling	Bloemengewaad en bloemenhoed	Parasol
3. Concert	Hoveling	Bloemengewaad en bloemenhoed	Waaier en beker water
4: Droom	Slechte daad	Zwart gewaad en boos masker	

Rekwisieten

Het volgende schema is voor het beheer van rekwisieten. Het kan ook makkelijk aangepast worden voor het wisselrooster van zendermicrofoons. Het komt uit een voorstelling over Sneeuwwitje:

Nr	Rekwisiet	Scène/Muziek	Waar klaarleggen	Voor wie bestemd	Opruimen/aannemen
1	Naaiwerk vertelster	1. <i>Proloog</i>	Op de troon	Vertelster	R-achter
2	Spelletje	1. <i>Proloog</i>	Linker zijtoneel	Sneeuwwitje	L-achter
3	Jachtmes	2. <i>De Jager</i>	Rechter zijtoneel	Jager	Jager neemt mee
		5. <i>Hekserij</i>			L-achter
4	Kistje	2. <i>De Jager</i>	Rechter zijtoneel	Vertelster	Jager neemt mee
		5. <i>Hekserij</i>		Jager	L-achter
5	Lantaarns en gereedschap	4. <i>Bij de dwergen</i>	Linker zijtoneel	Dwergen	Laten staan voor sc. 6
		6. <i>De volgende ochtend</i>			L-achter
6	Mandje met appels en heksenkleren	5. <i>Hekserij</i>	Linker zijtoneel	Koningin	Koningin neemt mee
		7. <i>De appel</i>			R-achter

Website

In overleg met De Kunst maakte ik op mijn website een aparte afdeling, waar de hulpmiddelen uit dit hoofdstuk te vinden zijn. Op de openingspagina van www.muzemuzette.com staat een link naar deze afdeling.

Deze files zijn gemaakt in Microsoft Excel of Word, en kunnen voor eigen gebruik gedownload worden.

Wie andere zelf ontworpen schema's of invullijsten met collega's wil delen, is welkom om deze naar mij op te sturen, naar walter@muzemuzette.com.

Ik zal deze dan graag toevoegen aan de website.

En nu verder

Er volgen nog drie bijlagen, over:

1. creativiteitbevorderend klimaat (waar ik in hoofdstuk 1 naar verwees),
2. het noteren van mise-en-scène,
3. handige adressen.

Daarmee zijn we aangekomen bij het slot van deze syllabus. We hopen dat deze zijn weg vindt als zinvolle ondersteuning van het jeugdmuziektheater. Reacties, opmerkingen en aanvullingen zijn van harte welkom bij Walter Roozendaal (zie *Bijlage 3: Handige adressen*).

Bijlage 1: Creativiteitbevorderend klimaat

De Amerikaanse theaterpedagoog Viola Spolin noemt *spontaniteit* de belangrijkste bron voor spelkwaliteit. Creativiteitbevorderend leraren- en leerlinggedrag bevordert spontaniteit.

Leren doe je door het opdoen van ervaringen (*to learn through experience*). Talent is dan misschien niets anders dan een groter vermogen om met die ervaringen om te gaan. Dus: iedereen kan leren toneelspelen.

Viola Spolin legt sterk de nadruk op het intuïtieve aspect van leren, naast het intellectuele en fysieke. Volgens haar is de sleutel tot toneelspelen *intuïtief ervarend leren*. De opgave van een regisseur of theaterdocent is je leerlingen de benodigde ervaring op laten doen, waarbinnen ze bijna als vanzelf leren. Daarvoor heeft ze 220 acteer- en spel oefeningen verzameld.

Daarbij bedoelt ze met 'intuïtief' niet een mystieke ongrijpbare houding, maar het *volledig open staan voor het moment, direct totaal reagerend, in het hier-en-nu*. En daar komt haar centrale begrip spontaniteit tevoorschijn.

Spontaniteit

- Je bent spontaan op het moment dat je zo volledig mogelijk jezelf bent.
- Het is het moment van maximale persoonlijke vrijheid om zo te reageren als je op dat moment bent, denkt en voelt.
- Een spontane reactie garandeert een geworteldheid in een innerlijke toestand en sluit onechte oppervlakkige gekunsteldheid uit. (Let wel: spontaniteit is iets anders dan een primaire reactie!)
- Spontaniteit is de grote motor achter een volledig, automatisch en natuurlijk verlopend creatief proces.
- Een spontane reactie is de reactie van een totale mens.

Eigenlijk kan je stellen dat wanneer mensen spontaan spelen, je ook mag aannemen dat ze zich op dat moment (binnen hun technische grenzen) maximaal uiten. En je mag aannemen dat dit gebeurt op een heel natuurlijke en ongedwongen wijze.

De vraag is dus, hoe je spontaniteit bevordert.

Wat in elk geval niet dwars mag zitten is het gevoel dat je afhankelijk bent van de goed- of afkeuring van leraar of medeleerlingen.

Alle hieronder genoemde punten om spontaniteit te bevorderen hebben te maken met het volgende:

- en met het bevorderen van durf,
- en met het opheffen of voorkomen van drempels, angst, verlegenheid om je spontaan te uiten.

Ik rangschik ze om de volgende begrippen heen:

- Geen eenzijdige technische benadering
- Moeilijkheidsgraad
- Flexibiliteit
- Groepsproces
- Spelmomenten
- Publiek als medespeler
- Vitale en expressieve uitingsdrift

Geen eenzijdig technische benadering

Amateurtoneelspelers, dansers en musici krijgen hierop nogal eens kritiek: wat is er creatief aan het slaafs voortbrengen van een choreografie, die zwarte balletjes met stokjes, een toneeltekst?

Wie hier geen afdoend antwoord op weet, moet zich op zijn vak gaan bezinnen...

Er is wel een uitdaging bij het *tot leven brengen* van al die vaste structuren (ah! dat is dus het creatieve proces: het op jouw persoonlijke manier vullen van de gegeven tekst, melodie, dans): je moet dat technisch aankunnen, met acteertechniek, zangtechniek of danstechniek.

Maar wanneer je eenzijdig de nadruk legt op technische uitdagingen, blokkeer je expressie en communicatie:

- het kost tijd om technische problemen te overwinnen en aan expressief spelen toe te komen,
- het gevaar bestaat, dat mensen technisch denkend blijven werken en zo niet aan de emotionele aspecten toe komen (eindeloos keurig blijven zingen, het komt maar niet echt tot leven),
- het gevaar bestaat, dat mensen alleen gericht worden op het zelf foutloos werken, ten koste van het groepsklimaat en de omgang met elkaar (kijk eens hoe goed *ik* ben!).

Moeilijkheidsgraad

De aangeboden stof mag niet moeilijker zijn dan een op heel korte termijn haalbare uitdaging. Intuïtief ervarend leren betekent dan: al doende en belevend je bijna als vanzelf iets eigen maken.

Daarvoor moet een leraar de weg naar het eindresultaat in kleine haalbare stappen kunnen indelen. Viola Spolin geeft daar haar 220 oefeningen voor. In elke oefening kom je een aspect van acteren tegen.

Flexibiliteit

Speciaal in nogal gestructureerde lessen moet er ook de nodige vrijheid zijn om met de structuren te spelen. Een structuur mag geen gevangenis zijn – integendeel: het moet juist een weg zijn naar een nieuwe vrijheid om je uit te leven en/of te uiten met anderen.

Intuïtief ervarend leren betekent ook: mensen hebben recht op hun eigen leerproces. Moeten ze zich altijd aan de opdracht houden? Of kan jij als docent genieten van hun eigen uitvindingen?

Groepsproces

De eerste fase van een groepsproces kenmerkt zich vaak door een technische ik-gerichtheid: ik kom hier om iets te leren. Speciaal in autoritair getinte onderwijsituaties kan het groepsproces daar gemakkelijk in vastlopen. Het kan

bijvoorbeeld belangrijker lijken om de goedkeuring van de leraar te krijgen voor je persoonlijke technische prestatie, dan het gevoel te delen dat je samen met anderen iets hebt gedaan, waar jullie zelf tevreden over zijn.

De laatste fase kenmerkt zich door een onderlinge open verbondenheid, waarbinnen ieder zijn eigen aandeel kan, mag of zelfs móet geven. Daarvoor moet een groepsklimaat ontstaan, waarin aandacht is voor elkaars zienswijze en zijnswijze, en bijvoorbeeld verschillen welkom zijn (In een tussenfase etiketteren en veroordelen mensen elkaar vaak op de eerste indrukken. Het kunnen doorzien en loslaten van die etiketten is een voorwaarde voor de laatste fase).

Sommige kinderen – en soms hele groepen – zijn niet te stuiten in het opsommen van de fouten die ze anderen hebben zien maken. Dat is niet bepaald de sfeer van een positieve evaluatie... De vraag ‘wat vond je goed?’ blijkt dan ontzettend moeilijk te beantwoorden te zijn.

Er is veel bereikt, wanneer kinderen niet langer het gevoel hebben dat ze zich individueel waar moeten maken (door goed te zijn, of populair), maar dat het beter is om samen zo fijn, gezellig, uitbundig, geconcentreerd, gek, mooi, lelijk, ernstig enz. te spelen, en dat ieder daar zijn eigen bijdrage aan kan leveren, ongeacht niveau of werkwijze.

De afhankelijkheid van de goedkeuring van de leiding kan dan vervangen worden door het besef dat er prettig gewerkt is. Prettig betekent dan automatisch ook: een zekere mate van ordening en kwaliteit.

Spelmomenten

Veel kleine spelletjes doen een beroep op een heel directe, spontane reactie. Als warming-up of onderdeel van de les kunnen ze een belangrijke bijdrage leveren!

Pas dan wel op voor de werking van competitie-elementen en onderlinge concurrentie.

De partij, die een onverwachte tegenzet doet die (nog net) binnen de spelregels valt, bezorgt de anderen en zichzelf het genoegen van de verrassing en de uitdaging tot een tegenzet. In een vriendschappelijke sfeer, waarbinnen niemand het gevoel heeft dat dit ten koste van een ander gaat, is dat een goede zaak. In feite past het dan in de beschrijving van de laatste fase van het groepsproces.

Ten slotte: hoe actief is de leiding in het bewaken van het sociale klimaat buiten de les? Een goed spelklimaat krijg je niet automatisch wanneer dat uitsluitend in de les gepropageerd wordt! Wat gebeurt er in een pauze? Of voor of na de les?

Publiek als medespeler

De rol van het publiek verdient vanaf het eerste moment aandacht. ‘Doe maar net alsof ze er niet zijn’ of ‘Je moet je publiek veroveren’ of zelfs ‘Je moet ze gewoon plat slaan’ zou geen regisseur ooit mogen zeggen!

Om te beginnen: spelen op het toneel bestaat niet zonder publiek. Publiek maakt onlosmakelijk deel uit van theater. Aandachtig publiek is een eerlijke medespeler, waar je je bijvoorbeeld niet speciaal voor hoeft uit te sloven. En

wanneer publiek niet aandachtig is, heb jij als speler waarschijnlijk iets gedaan, waar ze niet in konden meegaan.

Maak publiek vanaf het eerste moment opmerkzaam op hun rol als belangrijkste medespeler. Op het publiek zijn alle hierboven genoemde aandachtspunten van toepassing: leven ze mee of keuren ze af, willen ze zich laten verrassen of kijken ze alleen maar of je opdrachten uitvoert volgens de regels, enz.

Ten slotte moet je je als theaterdocent afvragen, waarom en wanneer je kinderen voor elkaar laat spelen, en wanneer je ze alleen voor zichzelf laat spelen, als ervaring.

Vitale en expressieve uitingsdrift

Dit zijn twee termen, die ik ontleen aan Kit Winkel en Corrie Hartong uit de ontstaansperiode van dansexpressie. Grofweg gezegd: je beweegt om je uit te leven (vitale uitingsdrift) en om vorm te geven aan een bepaalde inhoud (expressieve uitingsdrift). Soms is het je eerst lekker uitleven een voorwaarde om ook emotioneel zwaardere opdrachten uit te kunnen voeren. De weg voor spontane reacties en expressief bewegen wordt dan als vanzelf geopend.

Tot zover een vrije bewerking van het eerste hoofdstuk Creative Experience uit het boek van Viola Spolin. Omdat het boek zich grotendeels richt op volwassen acteurs en hun regisseurs heb ik een aantal aspecten weggelaten, en heb ik ze hier en daar ook anders benoemd en gerangschikt.

Viola Spolin: *Improvisation for the theatre, Including Two Hundred and Twenty Theatre Games*. Uitg. Sir Isaac Pitman and Sons Ltd, Londen. ISBN 0 273 00153 1

Bijlage 2: Mise-en-scène noteren

In de ruimste zin is de mise-en-scène van een stuk: alle afspraken die er gemaakt worden over de handelingen van spelers. Daarvan is de belangrijkste afspraak vaak: hun bewegingen over het toneel, van plek naar plek. Bijvoorbeeld: ‘een speler komt op van links voor, loopt naar de keukenla en haalt er een mes uit.’

Het scheelt een regisseur ongelooflijk veel energie, wanneer iemand anders de mise-en-scène noteert, en die ook tijdens de repetities controleert. Elk moment dat een regisseur niet zelf in zijn aantekeningen hoeft te kijken kan hij spelers observeren — en dat is de basis van regisseren. Elk moment dat een regisseur niet kijkt is een gemiste kans op regie.

Dat geldt ook voor de controle op de tekst: daar kan een souffleur een enorme hulp zijn.

Drie aspecten

Mise-en-scène gaat vaak over:

- de regeling van het verkeer (iemand gaat van de slaapkamer naar de keuken),
- het creëren van betekenisvolle beelden, die iets uitdrukken over de sfeer of over onderlinge verhoudingen (een speler staat linksvoor op het toneel met zijn gezicht naar het publiek en zijn rug naar een groep, die meer naar rechtsachter staat en rechts opzij in de coulissen kijkt — en ziet er daarom heel eenzaam uit),
- een speler in beweging uitdrukking laten geven aan de emotionele betekenis van tekst (een speler doet daadkrachtig een stap naar voren terwijl hij zegt ‘Wat zullen we nou krijgen!’).

Voor mij als regisseur luistert mise-en-scène bijzonder nauw. Ik vind het *in beweging ruimte geven aan emoties* één van de mooiste gereedschappen voor spelers. Dat is precisiewerk.

Voel bijvoorbeeld het verschil:

- een speler zegt ‘Wat zullen we nou krijgen!’ en doet na ‘Wat’ een stap naar voren,
- een speler haalt adem, doet een stap naar voren en zegt vrijwel tegelijkertijd ‘Wat zullen we nou krijgen!’,
- een speler haalt adem, en maakt zijn voet op die inademing al een beetje los van de grond, maar zet de stap naar voren pas daadwerkelijk op het woordje ‘nou’.

In de laatste twee gevallen ondersteunt de beweging de emotie veel meer, in het eerste geval komt de beweging er minder betekenisvol achteraan.

Vijf elementen

Wanneer iemand ergens in de kantlijn ‘stapje naar voren’ noteert, zegt dat dus veel te weinig. Ik wil veel meer weten:

- welk moment ik met een speler heb afgesproken om een beweging in te zetten,
- hoe lang deze duurt,

- hoe deze er op de plattegrond van het speelvlak uit ziet,
- begin- en of eindopstelling ten opzichte van andere spelers en decor,
- en ook: wat de kijkrichting van de speler is waarin de emotie geprojecteerd wordt.

De eerste twee kan je aantekenen in de tekst (start en eind van een beweging), voor de andere zijn pijltjes op een plattegrond handig (de afgelegde weg, kijkrichting en opstelling).

Met rondjes geef ik de plek aan van een speler, met ook daaraan een streepje voor de kijkrichting:



Voorbeeld

Hierna staat een bladzijde uit een regieboek, met de openingsscène van *My fair lady*.

De tekeningetjes zijn gemaakt vanuit het gezichtspunt van de regie.

De scène speelt zich af bij het uitgaan van de schouwburg. Keurig moederskindje Freddy (F) probeert voor zijn adellijke moeder (M) en zichzelf een taxi te krijgen, maar botst tegen Eliza (E), het bloemenmeisje, op. Zij valt, haar bloemen rollen over de grond. We weten nog niet dat Freddy later verliefd zal worden op Eliza.

F loopt op de eerste tekening naar links (daar zijn kennelijk de taxi's), kijkt om naar M en botst tegen E die naar voren valt. F loopt om haar heen om haar overeind te helpen.

In de tekst van E begint M naar hen toe te lopen (1), om F tot de orde te roepen. M blijft iets schuin achter F staan, zodat F meer moeite moet doen om tussen E en M heen en weer te kijken.

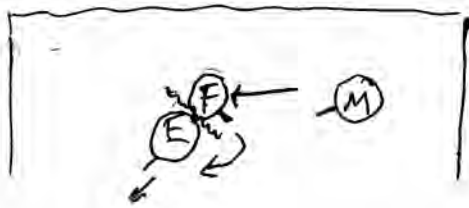
Met dat heen en weer kijken is iets bijzonders aan de hand: F kijkt niet naar de een, zegt dan wat, en kijkt vervolgens naar de ander. Een veel natuurlijkere beweging is, dat je hoofd een paar keer snel heen en weer beweegt: F heeft zijn aandacht bij E, maar M begint tegen hem te praten, beiden trekken zijn aandacht! Daarom staat er bij F een pijltje met 2 wijzende uiteinden (2).

Dat moment van heen en weer getrokken worden in aandacht tussen E en M komt voor F drie maal achter elkaar voor! Daarna loopt hij af (3), terwijl tegelijkertijd kolonel Pickering (P) opkomt (4). P moet tussen en om de omstanders heen (niet aangegeven op de tekeningen) en loopt naar links om ook een taxi te vinden.

E kijkt om naar M, en loopt pas na haar eerste zin naar M toe (5). Door pas op dat moment de loop in te zetten kan ze haar tekst kracht bijzetten.

M loopt ook niet meteen op haar eerste tekst weg. Op die manier kan ze in de eerste zin als het ware kracht verzamelen voor ze, eigenlijk E straal negerend, voor haar langs wegloupt (6).

Ten slotte reageert E op het roepen van P (7). Ze komt iets achter P te staan, zodat ze als het ware om een hoekje kan bedelen, èn als hoofdpersoon helder zichtbaar blijft. P moet zich vrij ver omdraaien om haar te zien, moet net als F eerder zijn aandacht tussen twee punten verdelen, maar draait zich aan het eind van zijn tekst weer terug omdat hij toch eigenlijk een taxi zocht.



ELIZA: — Aaaaauuwww!

FREDDY: (*probeert haar overeind te helpen*)
— Oh hemeltje, neemt u me niet kwalijk!

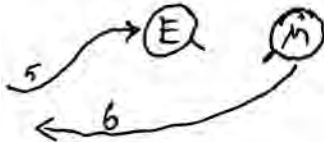
ELIZA: — (*klaaglijk*) Twee boeketjes kapot getrapt! Me verdienste van de hele dag! ⁽¹⁾M!
Waarom kijk je niet uit waar je loopt?



MRS. EYNSFORD-HILL: — Freddy, ⁽²⁾F
als je blijft voor een taxi. Of moet ik een longontsteking oplopen?

FREDDY: — Sorry, ⁽²⁾mama, ik zal er verderop wel eentje kunnen krijgen. (*tegen ELIZA*) ⁽²⁾ → ⁽³⁺⁴⁾
Sorry. (*Hij gaat af. KOLONEL PICKERING op. Ook hij is in rok en op zoek naar een taxi. Hij is een man van middelbare leeftijd, een oud-beroepsofficier van het vriendelijke type*)

ELIZA: (*tegen MRS. EYNSFORD-HILL*) ⁽⁵⁾ — O, is dat uw zoontje? Nou, as u 'm een beetje betere manieren had geleerd, dan had u nooit goed gevonden, dat ie de bloemen van een arm meissie verpest en dan de kuierlatten neemt zonder een penny te betalen.

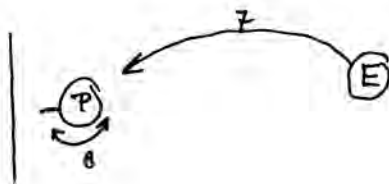


MRS. EYNSFORD-HILL: — 't Lijkt me beter, ⁽⁶⁾
dat jij je met je eigen zaakjes bemoeit, meissie!
(*zij volgt haar zoon af*)

ELIZA: (*mompelend, terwijl zij haar bloemen weer bij elkaar zoekt*) — Twee hele boeketjes zo maar vertrapt in de modder!

PICKERING: (*roept in de coulissen*) — Taxi! ⁽⁷⁾E!
Taxi!

ELIZA: (*tegen PICKERING*) — Hé vader! Koop ⁽⁸⁾P
u nou es een bloemetje van een arm meissie.



PICKERING: — Sorry. Ik heb geen kleingeld. ⁽⁹⁾

Gebogen lijnen

Verder is interessant, dat alle lijnen die mensen over het toneel lopen in dit voorbeeld niet recht zijn, maar gebogen. Wanneer een loop emotioneel geladen is, zal deze nooit kaarsrecht op zijn doel zijn (behalve wanneer je in opperste woede naar voren schiet): je nadert het punt waar je je op richt bijna altijd een heel klein beetje scheef. Daar aandacht voor hebben vraagt om de scherpe blik van een regisseur en van de regieassistent die de mise-en-scène noteert.

Ik licht dat graag toe aan de hand van het voorbeeld waar ik dit hoofdstuk mee opende: een speler komt op van links voor, loopt naar de keukenla en haalt er een mes uit.

Stel dat de keukenla rechts opzij aan de overkant van het toneel is. Dat geeft een grote afstand (de hele breedte van de toneelopening), waardoor je met zo'n loop veel kunt uitdrukken. Het is verleidelijk om dan in een kaarsrechte lijn over te steken.

Ik koppel die loop nu aan de drie aspecten van mise-en-scène die ik hierboven noemde:

- *Regeling van het verkeer:* er is niets emotioneels aan de hand, er is gewoon een mes nodig en verder niets. De loop zal dan inderdaad een rechte lijn zijn.
- *Betekenisvol beeld:* iemand is iets slechts van plan, en steekt stiekem met een gemene hoge rug en een vals naar voren gestoken hoofd het toneel over. Halverwege stopt hij een paar keer om waakzaam om zich heen te kijken. Wanneer je de spelers helemaal vooraan het toneel in tegenlicht langs laat lopen, krijg je een prachtig soort schimmenspel-silhouet. In een soort mime-achtige stilering van de scène kan de lijn over het toneel nog steeds recht zijn.
- *Emotionele uitbeelding:* de speler zal een moord gaan plegen maar vindt dat vreselijk. De loop wordt aarzelender naarmate hij de la dichter nadert. Hij kan de la ook niet rechtstreeks en zakelijk naderen, hij draait ook een beetje schuin ten opzichte van die la. Met als bijkomend voordeel dat zijn gezichtsuitdrukking zichtbaar blijft voor het publiek.



Bijlage 3: Handige adressen

Bij deze syllabus:

- <http://www.muzemuzette.com> — Walter Roozendaal, schrijver van deze syllabus. *Op zijn site zijn de hulpmiddelen van hoofdstuk 9 en 10 te vinden, om voor eigen gebruik te downloaden.*
- <http://www.janineslijkhuis.nl> — Janine Slijkhuis, schrijver van deze syllabus.
- <http://www.balknet.nl> — Bond voor Amateurmuziektheater en Lichte Koormuziek
- www.dekunst.net — Stichting De Kunst, steunpunt voor de amateurkunst in Noord-Holland. Helaas is De Kunst opgeheven toen de Provincie Noord-Holland de subsidie beëindigde.

Provinciale steunpunten:

- <http://www.centrumamateurkunstflevland.nl> — Knooppunt voor amateurkunst in Flevoland
- <http://www.keunstwurk.nl> — is het expertise- en adviesorganisatie voor cultuureducatie, amateurkunst en professionele kunst in Fryslân.
- <http://www.bijvrijdag.nl/amateurkunst> — ondersteuning amateurkunst Groningen
- <http://ico-kunstencentrum.nl/amateurkunst> — organiseert projecten, in provincie Drenthe, die aansluiting cultuur educatie aanbod op amateurkunst moeten bevorderen
- <http://www.cultuurmijooost.nl> — verbinding van cultuur in Gelderland
- <https://www.hklimburg.nl> — Het Huis is de provinciale steunfunctie voor de Limburgse cultuursector
- <http://www.kunstbalie.nl/> — steunpunt amateurkunst Noord-Brabant
- <http://www.bijvrijdag.nl> — ondersteuning amateurkunst Groningen

Niet iedere provincie heeft een steunpunt voor amateurkunst. Veel gemeenten hebben wel een steunpunt. De meesten vind je via Google.

Landelijk steunpunt:

- <http://www.lkca.nl> — LKCA, het Landelijk Kennisinstituut Cultuureducatie en Amateurkunst, dat een opvolger is van het landelijke steunpunt voor de amateurkunst Kunstfactor, wat weer een fusie was van de landelijke steunpunten voor alle amateurkunsten. Er is een overweldigende hoeveelheid informatie. Je kan inschrijven op nieuwsbrieven over voor jou belangrijke onderwerpen.
- <http://www.lkca.nl/vrije-tijd/vereniging-of-stichting> — webpagina van het LKCA met handige links en publicaties.

Subsidies:

- <http://www.cultuurfonds.nl> — Prins Bernhard Cultuurfonds
- <http://www.vsbfonds.nl> — VSB Fonds
- <http://www.fonds21.nl> — Fonds 21, opvolger van het SNS Reaal Fonds

- <http://www.jeugd cultuurfonds.nl>
- <http://subsidie.startkabel.nl>
- <http://www.fondswervingonline.nl>
- <http://www.cultuurparticipatie.nl> Fonds voor Cultuurparticipatie
- <http://www.fentenervanvlissingenfonds.nl>
- <http://www.fonds1818.nl> (Den Haag)
- <http://www.jeugd cultuurfonds.nl>

Auteursrechten en musicals:

- <http://www.bumastemra.nl>
- <http://www.tin.nl> — Theater In Nederland, met de collectie van het voormalige Theater Instituut Nederland
- <http://www.mtishows.com> — Music Theatre International, met o.a.:
- <http://www.mtishows.com/broadway-junior>
- <http://www.almo.be>
- <http://www.auteursrecht.nl> — informatie over het auteursrecht

Schoolmusicals:

- <http://www.bennyvreden.nl>
- <http://www.jingo.nl>
- <http://www.verkeerdebeentje.nl>
- www.sgonet.nl dat de musicals verkoopt <http://www.kwintessens.nl>
- <http://www.meermusical.nl/>
- <http://www.repenroer.nl>
- <http://careculture.nl/nl/programma/musical> — (met grootouders)
- <http://www.krokodilmusicals.nl/>
- <https://www.warchild.nl/kids/schoolmusical>
- <http://www.bobmusicals.com/bob-musicals/>
- <http://www.schooltoneel.net/script.php?script=37>
- <http://www.muzikantine.nl/>
- <http://www.omegamusicals.nl>
- <https://www.spotlightmusicalproductions.nl/>
- <http://www.opzolderproducties.nl/>
- <http://www.digimusical.nl/>
- <http://www.musicalmusical.nl/>
- <https://www.jufjanneke.nl/wordpress/musicals-de-klas/>
- <http://www.cts-producties.nl/script.php?script=80>
- <http://www.theaterschool-zaandam.nl/musicalverkoop/musicalscripts/>
- <http://www.lachvooreendag.nl/schoolmusical>
- <http://demazzelmusical.nl/>
- <http://duckyz.nl/musicals>
- <http://www.koelekikker.nl/>
- http://josiendegraaftheaterentekst.nl/?page_id=55

Overig:

- <http://www.beroepkunstenaar.nl> — van de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten, een site over contracten, belastingen en andere zakelijke aspecten van het kunstenaarschap
- <https://www.otib.nl/voorlichting/basisonderwijs/musical/> — tips voor geluids- en lichttechniek bij musicals

Index

- artistiek leider, 22, 23**
- artistieke staf, 15, 19, 27, 35**
- auditie, 5, 12**
- auteursrechten**
 - auteursrechtenbureaus, 56
 - auteurswet, 56
 - dvd-registratie, 58
- basisschoolmusicals, 49, 55**
 - vormen, 54
- bestuur, 15, 20, 23, 34, 35**
- budget, 20**
 - productiebegroting, 43
- choreograaf, 28, 29**
- choreografie, 26**
- commissies, 34, 35**
- contributie, 44**
- creativiteitbevorderende omgang, 5, 72**
- decor, 28**
- decorontwerper, 28**
- dirigent, 22**
- doelstellingen**
 - alle kinderen zijn welkom, 7
 - kwaliteit, 6
 - net als beroeps, 8
 - plezier, 4, 6
 - toptalenten, 7
- donateurs, 44**
- dramaturg, 24**
- evaluatie, 4**
- geluidsplan, 40**
- grime, 29**
- groepsproces, 7**
- juniorversies, 54**
- kostuum, 28**
- kostuum- en rekwisietendoorloop, 60**
- lichtontwerper, 29**
- lichtplan, 39**
- mise-en-scène, 28, 30, 32, 76**
- modellen, 10**
 - doorstroommodel, 10, 24
 - grote-groepmodel, 10, 49
 - opleidingsmodel, 10, 24
 - peergroup educationmodel, 10
- orkestrepetitie, 31**
- persbericht, 38**
- perscampagne, 39**
- pianist, 31**
- planning**
 - jaarplanning, 4
 - langetermijnplanning, 8
 - productieplanning, 8
 - repertoire*, 52
- presentielijsten, 32**
- productieleider, 19, 23, 35**
- productieplanning, 60, 66**
- productieproces, 28**
- public relations*, 38**
- rechten, 31**
- regieassistent, 19, 20, 26, 31**
- regieconcept, 21, 24, 25, 27, 32**
- regisseur, 22, 28**
- rekwisieten, 32, 70**
- repertoirekeuze, 4, 49**
 - criteria*, 49
- repetitieschema, 32**
- repetitor, 31**
- samenwerking, 22, 23, 27, 28, 29**
- scène-analyse, 67**

scholing, 7

souffleur, 32, 76

sponsors, 45

subsidie, 44

fondsen, 46

projectplan, 47

techniek, 30

theaterlicht, 29

voorstellingsleider, 33

voorstellingsplanning, 62, 66

vormgeving, 27

vrijwilligers, 15, 16