

Musik som teatrets fødselshjælper

Interview med instruktøren Peter Langdal

Ved Ole Nørlyng

Peter Langdal, dansk teaters unge spark, har i løbet af få år med sine iscenesættelser tilføjet klassikerne nye dimensioner ikke mindst gennem en original brug af musik. Hans egen musikalske baggrund strækker sig fra Københavns Drengekor til jazzpianist, fra salsa i Nana Banana til cirkusmusik i Benneweis.

Kan du fortælle om brugen af musik i forbindelse med dine opsætninger?

Da vi satte *Røverne* (af Schiller) op, brugte jeg Wagner.

Hvorfor?

Tanken var at lave en rigtig fir'-forestilling, som har dramaet i sig på en voldsommere måde. Gladsaxe Teater var ved at blive lukket. Dvs. den sku' ha' hele armen, enormt drama. Jeg skar meget i teksten. Det blev til en opera uden sang. Store billeder, melodramatisk handling, megen akrobatik, og så Wagner. Der var bare ikke nogen, der sang. – Alle de gamle blev helt harme; men vi var på vej til at finde et nyt teatralisk udtryk med musik på: Billedmusik-teater.

Jeg danner mig en musikalsk opfattelse af de stykker, jeg sætter op. En tekst oplever jeg som en dynamisk ting. Shakespeare er som en symfoni. Når jeg besætter roller med skuespillere, tænker jeg lidt, som når man skal sammensætte et godt orkester. Nogle der swinger sammen. Så er man langt. Det er som musik. Jeg tænker mest i improvisationsmusik, sådan som man snakker sammen i musik (Richard Boone og

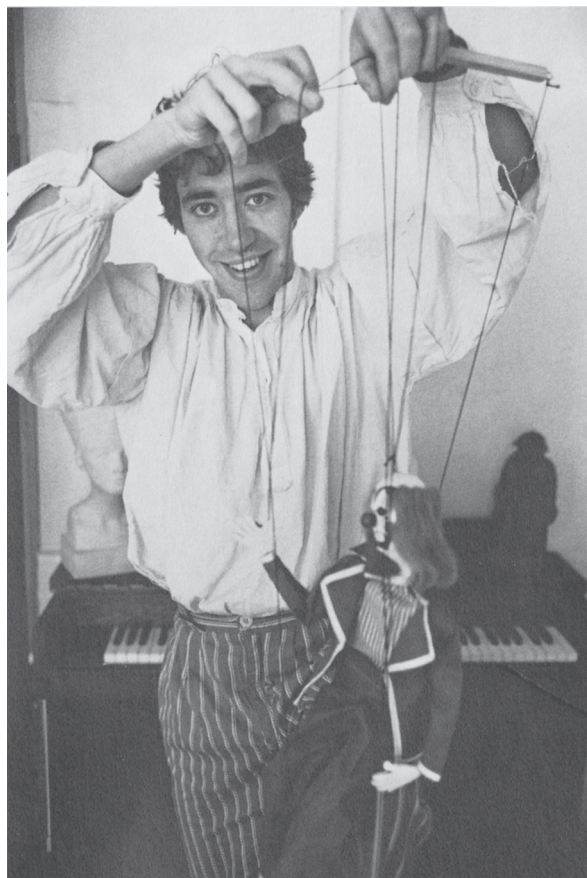


foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

Fra prøvearbejdet på Holberg-forestillingen Erasmus vender tilbage, Betty Nansen Teatret 1984. Rammen omkring Holberg-teksten var et cirkusmiljø, og det blev understreget gennem brugen af cirkusmusik fremført af skuespillerne selv.

Clark Terry: *Mumbles*). Når to mennesker snakker sammen på scenen, skal det være som en musikalsk dialog, der er improviseret.

I Schillers *Røverne* er det noget med »op med pistolerne«. I Shakespeares *En skærsommernatsdrøm* har jeg hæftet mig ved den unge kærlighed. Det er sådan noget, jeg musikalsk vil give et konkret bud på. Jeg hørte på Mendelssohn i forbindelse med *Sommernatsdrømmen*. Fed musik! Men det ligner ikke min oplevelse.

Holberg

Det hænger sammen med, hvordan jeg læser et stykke. F.eks. Holberg. Jeg synes, at Holberg er blevet smadret af den realistiske tradition. Det er mit bud, og når du går i gang med klassikerne, må du ha' et bud. Det er jo gode gamle historier, som man bare må fortælle på sin egen måde. Væk med al det Frilandsmuseum. Holberg er i pagt med en gøgler- og comedia del'arte-tradition. Derfor bliver det til gøglermusik.

Fornyselsen af klassikerne kan komme fra en ny brug af musikken?

Det er ikke nok. Der skal være en dialektik mellem teksten og musikken.

Til *Jeppes på Bjerg* komponerede vi noget. Vi tog udgangspunkt i, at Jeppe skulle lære at spille. I musikalsk forstand bliver det til et simpelt tema, sådan når man som barn sidder tilfældigt og trykker tangenterne ned med en finger på klaveret. Så udviklede vi et stykke fra det. Det dominerende instrument blev saxofonen; den har noget af det gøgl, den har kraft og poesi. – Ouverturen er en »alkoholiseret« saxofon.

I *Erasmus Montanus* spillede sku-

espillerne selv. Instrumenterne var en forlængelse af deres roller. Under indstuderingen havde vi musik hver lørdag. Det havde for det første en enorm social funktion. Folk blev samlet. Jeg fik løst så mange ting ved spillet via folk, der snakkede sammen om lørdagen på gr. af deres håbløse instrumenter. Skuespillerne så hinanden dumme sig. Musikken skaber en anden åbenhed. Musik er »lettere« at gå til. Det er lettere at møde hinanden via musikken. Der kommer tit nogle blokeringer ind, når det drejer sig om ord. – Musik, der går direkte i mavesækken eller i hjertet. Ved at få dem til at arbejde musikalsk, får jeg dem til at arbejde anderledes med ordene.

Der er ikke så mange »hangs«, når der ikke er ord på. Med musik er der ikke så langt fra tanken og til den konkrete lyd. Teatret skal lære noget her. Ord skal tænkes som musik, som sang (det har ikke noget med noder at gøre – snarere improvisation.)

Når jeg spiller noget musik, får jeg folk til at lytte bedre. Det er derfor man bruger ouverturer. Man bryder nogle barrierer ned. Hvis det ovenikøbet er skuespillerne selv, der spiller – det gjorde gøglerne – har du tilhørerne meget direkte. Musikken åbner for kontakten mellem skuespiller og tilskuer via scenerummet.

Jeg flipper lidt på det med rum og steder. Ligesom du skal ha' en go' musik, skal du ha' et godt rum. Når man er medicinmand, har man et godt telt eller et godt bål at danse rundt om. Der er nogle rum, der har sjæl. De er gode til at fortælle historier i.

Kirker. – Kirken er ret dårligt besøgt. Måske kunne teatret fortælle nogle af alle de historier, kirken gen-

nem tiderne har fortalt, om kærlighed, om hvor vi kommer fra etc. Jeg går sommetider i Frue Kirke, når der er kirkekoncert.

Med Bernstein som lærer

Hvordan arbejder du, når musikken ligger der på forhånd?

Bernstein er alle tiders at gå i skole hos. Man lærer så meget af hans musical *Candide*. Bernstein er en mester i at bygge sådan noget både musikalsk og dramaturgisk op. Han præsenterer et enkelt tema, folk kan fløjte når de har hørt det halvanden gang. Så gentager han det på psykologisk rigtige steder, knytter det til bestemte handlinger (et kys!). Det er ligesom i film, og så alle gode gange tre. Skide spændende at komme ind i.

I Gøteborg spillede de *Candide* med stort orkester, men det er sådan en pastiche-musik (lidt a la *Pinafore* og alt muligt), og da jeg satte den op i Ålborg, ville jeg godt ha', vi spillede på en arenascene, så musikerne – 8 mand – sad rundt om scenen. En af musikerne sagde, at det var meget spændende, fordi de blev en del af historien. De var med til at fortælle.

Det er lidt af et spørgsmål, hvor man skal placere musikerne. I kukkasseteatret sidder de i graven og kan intet se. I *Plys og plastik* på Gladsaxe Teater hang vi dem op i loftet. Det gik de med til.

Candide er satire, men den der import af amerikanske musicals er jeg ikke ubetinget vild med. Succesbudskaberne er så reaktionære. Borgerligt tanke-tankesæt!. Jeg synes det er mere spændende at finde ud af, hvad en dansk musical er. Kjeld Abell, det der foregik i Den grå Hal med Solvognen.

At medvirke i sin egen forestilling

I Marathondansen spillede du selv med som musiker. Hvorfor.

Når en forestilling er færdig, har jeg mest lyst til at gå hjem og gemme mig væk. Man bliver så ensom. Men jeg ville godt prøve at finde ud af, hvad der ville ske, hvis jeg var med. Men jeg kunne ikke rigtig lide det. Til premieren måtte jeg sige til skuespillerne, at instruktøren var på Mallorca. Når man er færdig med en opsætning, så er det ikke længere instruktørens men skuespillernes stof.

Der var engang....

Jo – det er meget spændende, når musikken ligger der, f.eks. med Lange-Müllers musik til Drachmanns *Der var engang*. Der er så megen musik. Der er materiale, som aldrig har været brugt. Teksten er blevet ændret og passer ikke altid til musikken. Det kom sig af, da vi fik det store tyske partitur (*Der var engang* blev opført i Tyskland), så var der pludselig en masse vers i den store markeds scene, som ikke fandtes i det danske stykke. Det er fra Drachmanns først indleverede manuskript, som vi faktisk også har fundet. Det er fra 1886. Musikken er skrevet til det oprindelige manus, men det manuskript ville Det kongelige Teater ikke antage. Det var for frivolt, og teatret henviste til privatteatrene. Så har man skrevet om på Drachmann. Hans »grønthandler«-vers er meget mere frivole og slagkraftige og passede ikke til den stadig noget Heibergske smag, der dengang prægede teatret. Nu er vi gået tilbage til det oprindelige værk og lader som om, vi har fået indleveret et nyt stykke af en

Hr. Drachmann med et nyt partitur af Hr. Lange-Müller. Og så behandler vi det i stedet for andres bearbejdnings som dramaturger.

Du bruger altså Lange-Müllers musik?

Vi tager udgangspunkt i, hvad der er. Der bliver ikke komponeret noget nyt. Dialektikken ligger i måden, vi bruger den på. Det kan godt være, vi tager noget af zigeunermusikken og spiller på to flygler for fuld tryk. Lange-Müller har også angivet musikere på scenen. Det gør vi også på vor egen måde.

Som »friluftsstykke« har musikken f.eks. serenaden været brugt som en æstetisk ting, sådan noget »skønsang«. Jeg vil tage den slags med ind i historien. Man skal se Kaspar og Prinsen betale operasagerne for at synge pænt.

Vi har snakket meget om, skal vi bruge »Midsommervisen« eller ej? Jeg kan ikke holde ud, at hele Det kongelige Teaters personale stiller sig op på store scene og hylder vort land til sidst. Sådan en omgang royalistisk nationalisme er farlig i disse tider.

Det spændende er, at Drachmann også bruger Kaspar som digter. Kaspar går og skriver, og hvad er det, han skriver på stykket igennem? Midsommervisen, selvfølgelig. Så den er med i historien, og den skal med på en sådan måde, at man til sidst siger »Nå, der var den endelig – lad os så få den.« Jeg læser kongeriget Illyrien i stykket som Det kongelige Teater selv. Stykket handler om en prins, der kommer til et teater, og der er et slot, hvor der bor en prinsesse (en første-skuespillerinde), som er ved at kede sig ihjel, fordi det er så kedeligt. Hun sidder på kulturens højborg i dag og keder sig. Der er masser af ressourcer og muligheder, men

det er så kedeligt. – Og så ender det med et lykkeligt ægteskab mellem det nye og det gamle. Det gør det i stykket, og det håber jeg også, det gør i vort tilfælde. Det handler om, hvad man skal bruge traditionen til.

Når jeg vælger at sige, at Illyrien er Det kongelige Teater, giver det mig mulighed for at bruge teatrets ressourcer mere direkte. Opera, ballet, skuespil og kapel i samme hus. Vi skal se, om vi kan få det til at arbejde sammen. Er der en grund til, at de er i samme hus, eller går de bare og irriterer hinanden. Stykket giver nogle muligheder for at prøve det af.

Stykket hedder »*Der var engang...*« – prik, prik, prik, det er det sjoveste, synes jeg.

Det musikdramatiske udbud

Hvad siger du til det store udbud på den musikdramatiske front, som vi ser for tiden?

Det er fedt, at der er kommet så meget mere end tidligere. Men tit i de moderne musicals er historierne simpelt hen for tynde – for dårlige. Bellevue-teatret kører en genre, der ikke er meget andet end en rock-koncert med et udvidet sceneshow. Bellevue koncertteater!

Sommer i Tyrol er da meget sjovt. Det siger ikke mig noget.

Jeg kunne skide godt tænke mig at arbejde med opera. Den jyske Opera har tilbudt, men det har ikke kunnet passe. Ofte kniber det i opera med den dramatiske stillingtagen. Sangerne står stift som marionetter. Det ville være skønt at lave noget af Mozart. Jeg har noget med Mozart. Det er der mange, der har.

Man skal nok tænke over, hvad man

synes opera er for noget. Hvad det er at synge.

Jeg tænker nok mere bredt. Teater er både ord, musik og dans. Hvis man udelukkende giver sig hen til musikken, så mangler man ordet. Al den megen musikdramatik, hvor ordet ikke spiller nogen rolle, er en reaktionær tendens. Det er apolitisk og ligegyldigt. Det er ikke det, jeg vil bruge teatret til. Musik kan også være sanselammelse, og det er passivitet.

At gå i teatret skal ikke kun være en følelsesoplevelse. Det skal også være en intellektuel udfordring. Musik kan også blive til en let løsning. Det, der er så fedt ved teatret, er at sammensmelte det intellektuelle og det følelsesmæssige, det tunge og det lette. Da jeg spillede i Nana Banana, savnede jeg ofte det intellektuelle. Da jeg læste på universitetet – åh, mand – det var så sygt.

Med teatret har jeg fundet det, der har begge dele i sig.

I opsætningen af En Skærsommernatsdrøm, Øster Gasværk, september 1986 var det rock'ens barndom, der dannede det musikalske udgangspunkt. Man er unægtelig langt fra Mendelssohns biedermeier-pænhed i denne instruktion.

Foto: Geert Bardrum.

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn