

A stylized graphic on a dark background featuring four blue opera masks arranged in a 2x2 grid. The masks are connected by white lines that form the outlines of classical columns. The top-left mask is partially cut off by the edge. The top-right mask is a full face. The bottom-left mask is a full face. The bottom-right mask is partially cut off by the edge. The white lines of the columns are also partially cut off by the edges.

OPERA
MUSICAL
OPERETTE

Modspil

-de store ørers musiktidsskrift

Nr. 33 November 1986

Rhodos

Indhold

1986 årgang 8 nr. 33

Leder: Damma per musica 4

TEMA: OPERA – OPERETTE – MUSICAL

Opera som fremtidens kunstart. *Ole Nørlyng* . . . 6

Operaens bolig. *Bjarne Jørnæs* 12

Musik som teatrets fødselshjælper. Interview med
Peter Langdal. *Ole Nørlyng* 17

Ej blot til lyst. *Lars Nielsen* 22

God operette er ikke dårlig. Interview med
Edith Guillaume. *Teresa Waskowska* 26

Musik og billed. *Poul Ruders* 29

UDENFOR TEMAET

»Hvordan jeg skulle glæde Dem i lignende Grad...
det bliver en Gåde«. *Lisbeth Ahlgren Jensen* . . 32

ANMELDELSER

Nye veje til gamle ballader. *Jens Henrik Koudal* . 39

Venner er gode at have. *Teresa Waskowska* 46

BOGLISTE 47

Omslag: Jytte West Hansen.
Lay-out: Jytte West Hansen og Ole Nørlyng.

MODSPIL

– de store ørers
musiktidsskrift

Redaktion:

Sven Fenger, Rikke Forchhammer,
Hanne Tofte Jespersen, Arne Kjær,
Jens Henrik Koudal, Ole Nørlyng
(ansv. for dette nr.).
Gæsteredaktør: Teresa Waskowska.

Redaktionens adresse:

MODSPIL
c/o Forlaget Rhodos,
Strandgade 36,
DK-1401 København K.
Telefon: (01) 54 30 20.

Løssalg: Kr. 35,00 inkl. moms + porto.

Årsabonnement: Kr. 128,00 inkl.
moms og porto for 1986 nr. 31–34.
Abonnenter uden for Danmark ekskl.
22% moms + porto for forsendelse.

Tidligere numre: Nr. 1–22 kan bestilles
hos: Forlaget PubliMus, Musikviden-
skabeligt Institut, Universitetsparken
220, DK-8000 Århus C. Tlf.
(06) 19 47 22. Kontortid: Mandag–fre-
dag kl. 10–12. – Nr. 23–26 kan bestilles
hos: Forlaget Rhodos.

Annoncepriser: 1/1 s. 800 kr.
2/3 s. 600 kr., 1/2 s. 450 kr.,
1/4 s. 250 kr., 1/3 s. 325 kr.

ISBN: 87 7245 162 9 nr. 33 1986
ISSN: 0105-9238
Produktion: RHODOS, København



Dramma per musica

Brugen af musik i forbindelse med dramatisk fremstilling er universel. Det findes til alle tider i alle kulturer. Musikken er altid indgået som en rytmisk-klanglig del af ritualer og ceremonier. Grækerne er berømte for det græske drama med dets integrerede anvendelse af musik. Selvom vi ikke ved ret meget om, hvorledes det lød, har der været foretaget utallige genopvækkelsesforsøg. Et resultat af en sådan bestræbelse blev operaen; sådan har det jo under ingen omstændigheder lydt. Og man er blevet ved: Gesamtkunstwerk-ideen er også et foster af »det græske drama«.

Det højteknologiske informations- og mediesamfund, som vi kender det idag, har skabt en ny situation for sammenkoblingen af musik og drama. Elektronikken har sat lyd (musik) og billed (visualiseret fortælling) sammen i utallige nye konstellationer, og bragt det ud til alle i en grad som aldrig tidligere.

Vor verden er fyldt med musikdramatik. Der er sat lyd på alt, og til musikken føjes i stadig større grad billeder og handlinger. Selv producerer vi musikdramatik fra vor første sangleg til begravelsens klingende ritual. Musik har altid været forbundet med drama, men det er somom, vi i de senere år har givet los for enheden og dens forløsende og kommunikerende muligheder. I de sidste ti år, medens koncertinstitutionen med dens abstrakte, autonome musik har haft det vanskeligt, er der sket en stærk forøgelse af de musikdramatiske aktiviteter og udtryk.

Panorerer vi hen over tilbudene, overraskes vi over mangfoldigheden: fra operafestivaler til egns- og regional musik, fra operette på Bellahøj til rock musical i Huset, fra Heibergs og Hartmans *Syvsoverdag* i Fredensborg Slotspark til *Annie get your gun* på Nyborg Vold.

Hvert lag i samfundet, hver generation har så at sige sit musikdramatiske udtryk. Der er noget for enhver smag: fra politisk agitation med tunge rytmer til serieproduceret drøm i klingende pastel, fra harmløs spøg til engageret humanisme.

Vi har i dette Modspil-nummer pejlet ind på tre musikdramatiske genrer: Opera, operette og musical. Og vi har søgt at betone det teatraliske element som den faktor, der forener musik og drama. Det er blevet til artikler og interviews om opera som fremtidens kunstart, og om dens bolig. Ikke mindst en forening som Operaens Venner, med sine 2.500 medlemmer fortæller om en øget interesse for kunstarten herhjemme. Det samme kan læses ud af de stigende belægningsprocenter på Det kongelige Teater og Den jyske Opera. Er det at gå til opera nu blevet befriet for den borgerlige bismag, der hang omkring institutionen?

Operetten, der engang var en fast bestanddel af privatteatrenes repertoire, synes på vej tilbage. Er der i denne genres teatermæssige karakter med dens rige brug af det sceniske nye muligheder at hente? Fra Amerika har vi omsider fået musicalen ind på teatret, men også i f.eks. skolerne som pædagogiske arbejdsprocesser. Det har givet et nyt publikum, hvilket f.eks. Bellevue Teatrets rock-musical-succes er et eksempel på.

Musikkens følelsesforløsende kraft udnyttes mere og mere i teatermæssige sammenhænge. Peter Langdals skuespil-iscenesættelser er et godt eksempel på en ny og udvidet måde at bruge musikken på. Han er endog nået dertil, at han kan kalde en af sine produktioner »en opera uden sang« – *dramma per musica*.

Ole Nørlyng.



Opera som fremtidens kunstart

Af Ole Nørlyng

Opera og revolution

Ikke sjældent må man i disse »post-moderne« tider standse op og undres. Er sort blevet hvidt? For ca. 20 år siden udtalte en af de mest fremtrædende skikkelser i den moderne kompositionsmusik, Pierre Boulez, at alle operahuse skulle brændes. Idag, efter at have dirigeret 70'ernes vigtigste Ring-opførelse, har samme Boulez bl.a. beklædt posten som vicepræsident for det team, der stod for Bastille-opera-projektet i Paris.

Selvom hele projektet på grund af de politiske ændringer i Frankrig er opgivet, er det dog tankevækkende, at man kan forestille sig at fejre 200-året for stormen på statsfængslet Bastillen – den måske vigtigste begivenhed under den store franske revolution – ved på samme sted at indvie en opera. Fra fængsel til opera, fra borgerlig revolution til borgerlig kunstinstitution. Er der en sammenhæng mellem revolutionens store åndelige præstationer, f.eks. menneskerettighederne og demokratiet og den vestlige kulturs mest komplekse kunstform? Hvordan kan man overhovedet tænke på at fejre revolutioner med operabyggeri?

Uanset hvad man vil uddrage af Bastille-operaprojektets forlis, kan det ikke skjule det faktum, at opera og musikdramatik i det hele taget står anderledes stærkt placeret i dagens samlede kulturelle billede end tilfældet var for 20 år siden. Dengang var der ingen, der vovede at påstå, at operaen er fremti-

dens kunstart. I dag er det en af den europæiske operascenes største successer og mest interessante forkæmpere – Bruxelles-operaens chef, Gérard Mortier's faste udtalelser.

At operaen er fremtidens kunstart sættes dog i et problematisk skær, når man samtidig må konstatere, at mange taler om krise – en krise, der truer med at udhule repertoire og umuliggøre produktioner.

Krisen

Egentlig er det vel næppe rigtigt at tale om krise. Det, der er tale om, er udfordringer, der for nogle, ikke mindst dem, der ikke brænder for kunstarten, ser ud som livstruende barrierer. Men kunst som sådan er altid i »krise«. Krisen er et mål for helbredstilstanden. Uden krise ingen nyformulerede spørgsmål og ingen baggrund for fornyelse. Krise er liv, men liv på en knivsæg.

Kunsten, i dette tilfælde musikdramatikken, er ikke offer for en uoverskuelig krise. Vanskelighederne har nemlig ikke så meget med selve kunstarten at gøre. Det er de ydre rammer, hvorigennem kunstarten materialiserer sig, der er kriseramte. Det er en økonomisk krise.

Det materielle lavvande og de borgerlige regerings holdninger bringer krisen ind i musik- og teaterlivet. Det gælder for den etablerede musikdramatik, operaen, det gælder for de mere pædagogiske initiativer, det eksperimenterende og for de mere amatøragtige udfoldelser.

Fra højre, men også fra venstre, er der bred enighed om, at der skal skæres ned og fordeles på en ny måde, og i den sammenhæng siger man: opera er for dyrt. Problemet er ikke opera som sådan, men det at holde omkostningerne nede, at holde lave billetpriser samtidig med, at den kunstneriske standard ikke daler.

Forsvar for operaen

Når de musikdramatiske udtryks eksistens er truet på grund af økonomi, må musikdramatikken føre sig frem med såvel overbevisende kunstneriske resultater, som argumenter der retfærdiggør de store summer, der spendes på kunstarten. Her hjælper det ikke med ræsonnementer a la »En aften i Det kgl. Teater er altid noget ganske særligt.«

For at finde frem til slagkraftige argumenter er det vigtigt at forstå, hvad opera – i videste forstand musikdramatik – egentlig er for noget. Med fænomenet MUSIK – DRAMATIK er vi placeret i en teatralisk verden. Teatret er fra dets oprindelse ritualernes hjem fyldt med symboler og allegorier. Tænk blot på tæppet, der afdækker – afslører!

Teatret er et sted som kirken, hvor vi søger myterne, vor identitet og humanitet. Efterhånden som teknologien har afmystificeret lag på lag af tilværelsens niveauer, er ritualet, symbolet og de dermed forbundne irrationelle følelsesoplevelser – jeg-tab og transcendens

– blevet mere og mere nødvendige betingelser, hvis vi skal overleve som »humane« væsener.

Med musikken som basis og katalysator har vi i teatret mulighed for at føle den urgamle sammenhørighed mellem myter, riter og kunst. Det er en følelsesoplevelse, der leder til tankevirk-somhed.

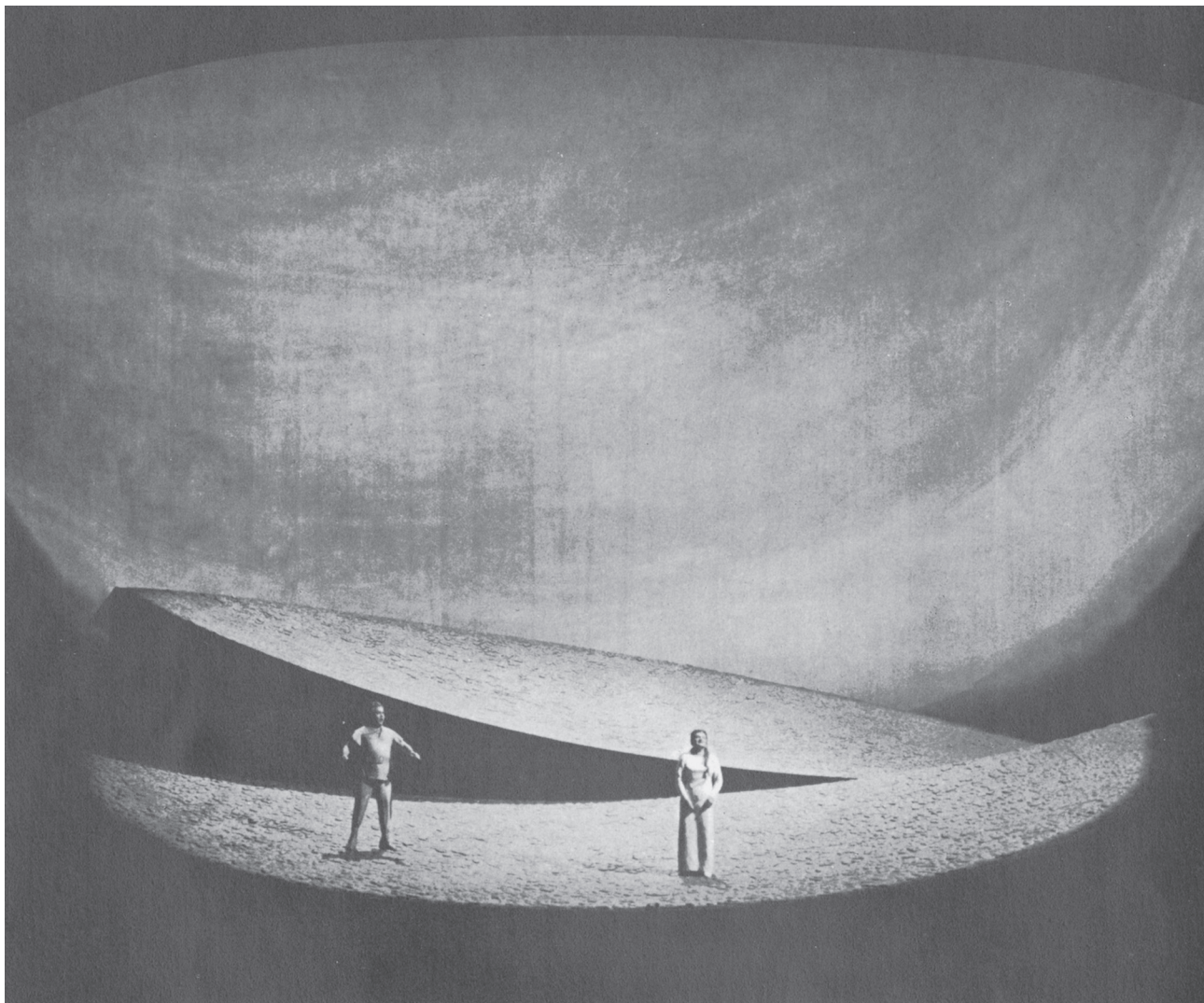
Musikken

Både for at udføre og opleve musik kræves koncentration. I vort overordentlig hurtigtløbende, fragmenterede informationssamfund er koncentration blevet en sjældenhed. Strømmen af det flygtige medfører en anden oplevelse af tidsforløb, og evnen til at fastholde synes mere og mere at gå tabt. Enhver folkeskolelærer ved, hvorledes evnen til at koncentrere sig er stærkt reduceret. De ved også, hvad det betyder. Her har musikken en vigtig funktion. At spille, men også at lytte kræver en koncentreret arbejdsindsats. Hertil kommer, at musik udføres og ligeledes ofte opleves i fællesskab med andre. Musik er et socialt fænomen, der kræver bevidst social adfærd.

I den musik-social adfærd bliver deltageren en part af et kollektivt fællesskab, der i sin type går tilbage til kunstens religiøse udspring. Ud fra den betragtning kan man fastslå, at opera er en fællesskabets kunstform, der opstod som endnu et forsøg på at genopvække det græske drama, en af den vestlige civilisations store humanistiske frembringelser.

Siegfried, III. akt, Der Ring des Nibelungen, Bayreuth 1876.





Scenebilledet i en opera – scenografien, kostumerne, lyset og selve den spille-mæssige udfoldelse – er en visuel dimension, der eksisterer parallelt med musikken. Medens den pågældende musik i

operaens opførelseshistorie ikke har ændret sig nævneværdigt, har scenebilledet ændret sig i takt med vore visuelle vaner og smagsnormer. Scenebillederne, der følger de skiftende Wagner opfø-

relser, er et godt eksempel på, hvad det er, man »ser« i Wagners musik. Siegfried, III. akt, *Der Ring des Nibelungen*, Bayreuth 1963.

Dramatikken

I denne sammenhæng er selve det dramatiske, det episke aspekt uhyre vigtigt. Vi bevæger os her direkte ind i det menneskelige drama, for at give os fantasien i vold. Identifikationen – at gøre sig til ét med en verden uden for én selv – er en grundlæggende faktor. I det episke forløb oplever vi de psykologiske, de etiske og de politiske kampe på et ritualiseret plan. Teksten, operaens libretto, er broen til den litterære dimension, der afspejler diverse kulturelle perioder. I middelalderens mysteriespil er det kirkens budskab, der bliver formidlet. I Barokoperaen finder vi det absolutistiske magtapparats pragtfulde selvbekræftelse byggende på rationalismens logik. 1700-tallets *buffo opera* er borgerskabets hverdagsidentifikation præget af den roussauske følsomhed. Revolutionstiden skaber befrielsesoperaen. Det italienske melodrama i den romantiske periode er et talerør for det undertrykte folks længsel efter frihed. Wagner formulerer med Ringen en romantikkens holisme, etc., etc.

Den menneskelige stemme

Men hvad er det, der gør operaen så særlig nærværende, at nogle kan hævde, at det er *fremtidens* kunstart? Netop i vor EDB-verden, hvor vi oplever mere og mere gennem elektronisk reproduktion uden fysisk nærvær, får operaen som totalteater en ny mulighed. I tidligere århundreder var opera på en vis måde datidens TV rent underholdningsmæssigt. Nu er operaen opført i operahuset en af vore få muligheder for at slippe væk fra video og TV skærme. Den fysiske tilstedeværelse af dirigent, orkester, kor, solister etc. – den fysiske lyd sætter ind som en forlø-

ser af indre oplevelser, hvoraf ny erkendelse fødes.

Det er den menneskelige stemme som medie, der overfører budskaberne. Det egentlige bindeled mellem det kunstneriske produkt og det oplevende publikum er sangeren og hans brug af stemmen. Brugen af stemmen i opera – som brugen af kroppen i dansen – rummer både noget meget banalt og noget dybt metafysisk. Fra smægtende sentimentalitet *à la* »hjerter – smerte« til f.eks. brugen af utrolige koloraturer som udtryk for vanvid. Den menneskelige stemme giver tilhøreren en mulighed for dyb identifikation med det, der foregår på alle planer. Tilskueren/tilhøreren kan projicere sig fysisk ind i værket. Lyden går så at sige ikke blot ind i ørerne, den rammer også underbevidstheden. Stemmens psykologiske, somatiske virkninger er af enorm betydning. Vor jeg- og omverdenoplevelse har også med stemmen at gøre.

Brugen af stemmen har igennem tiderne været underlagt forskellige idealer fra barokkens affektpsykologi til ekspressionismens anvendelse af hyl og skrig. Modernismen efter 2. verdenskrig havde i høj grad en tendens til at umenneskeliggøre brugen af stemmen som en naturlig konsekvens af den generelle fordrivelse af mennesket fra kunsten i vort århundrede. Men det er som om mennesket er på vej tilbage. I musikdramatikken giver det sig bl.a. udslag i et forsøg på igen at opfatte stemmen som et menneskeligt instrument og ikke som blot et instrument blandt alle andre.

Med Gérard Mortier's ord:

Operaen opført i operahuset er fremtidens kunstart, fordi den er den eneste kunstart, der appellerer til alle sanser,

og fordi den menneskelige stemme i sin grundlæggende kropslighed har mulighederne i sig for at kommunikere på dybere niveauer end andre kunstneriske udtryk. (Her kan man nok tilføje dansen!) Hertil kommer de sociale og psykologiske faktorer. Musikdramatik bringer folk sammen i fælles oplevelser, i fælles udtryk. Musikdramatik er således vigtig for vor trivsel alene og sammen. Kunstarten skaber bedre livskvaliteter.

En elitær kunstart

Rummer det musikdramatiske udtryk fremtiden i sig, så rummer operaen som institution en lang række problemer, der hænger sammen med hele den kulturelle situation, og den grænsedragning mellem finkultur, populærkultur og folkekultur, der finder sted. Skal opera have nogen mening, er det vigtigt at acceptere sandheden i Mortiers udtalelse om, at opera er elitær, fordi den omfatter så utrolig meget. Når et kunstnerisk udtryk er så komplekst, kan det ikke undgås, at det kræver meget af sit publikum. Det er på den anden side også rimeligt at regne med, at publikum ligeledes forlanger noget. Opera er intellektuelt udfordrende tværs hen over grav og rampe.

Andre musikdramatiske former, der indgår i populære og folkelige formationer, er også på deres måde elitære. Men utrolig mange fordomme er med til at skabe afstand mellem fin-, traditionel og professionel kunst på den ene side og folkelig, eksperimenterende og amatør-pædagogisk kunst på den anden side. De to fronter har det gensidigt med at bekæmpe hinanden, for hver især at være ene om at modtage de stadig mindre økonomiske midler, der stil-

les til rådighed fra samfundets side. Det, der adskiller de to lejre, er på den ene side en stærk fokusering på den kreative proces som det egentlige over for den isolerede fokusering på produktet. Begge lejre kunne imidlertid godt lære noget af hinanden. Det professionelle musikteater kunne godt være mere pædagogisk, og det pædagogiske musikteater kunne godt være mere professionelt.

Rids af en udvikling

Problemerne kan spores tilbage til den udvikling, der fulgte efter 1. verdenskrig. I 1930'erne og 1940'erne bliver det at gå til opera mere og mere betragtet som et socialt ritual for de rige. Det sker samtidig med, at nykomponerede operaer fremkommer sjældnere og sjældnere. Repertoiret stivner til et snævert udvalg af værker fra Mozart til Puccini. Det er dette meningsløse ritual, der satiriseres over i slutscenen af den geniale Marx Brothers-film »A night at the opera«. Publikum er her holdt op med – eller lader i hvert fald som om, de er holdt op med at skelne mellem det latterlige og det sublime. Opera og det at gå til opera blev drevet ud i det burleske.

Trods den musikalske modernismes angreb på genren, begynder udviklingen delvis at vende efter 2. verdenskrig. For det første blev der i Tyskland genopbygget en lang række operahuse, der under krigen var blevet jævnet med jorden. De nye operahuse fik en avanceret sceneteknik, hvorved der i produktionerne kunne realiseres mere end tidligere. Man kunne nu begynde at følge, hvad der allerede var sket inden for det moderne teater og inden for det store nye medium, filmen. Ikke mindst den

moderne belysningsteknik fik enorm betydning f.eks. i Wieland Wagners revolutionerende Wagner-iscenesættelser.

Dernæst er udviklingen i Amerika af overordentlig betydning. Der sker en vældig vækst i operakompagniernes antal og antallet af opførelser. Der bygges operahuse med Lincoln Centrets Metropolitan Opera som kronen på værket. De nye medier tog også operaen til sig, først og fremmest grammofoonpladen og TV.

Instruktørens kunstart

Fornyelse kom først og fremmest fra udviklingen i operaens teatraliske dimension. Efter at verismen (opera i dens mest realistiske udformning) for alvor havde udspillet sin rolle i 1950'erne, blev nytænkning og et avanceret dramaturgisk forarbejde en nødvendig betingelse for at forløse de mange lag, der ligger i de store musikdramatiske værker, og som samtidig kan være med til at betone værkernes samfundsmæssige relevans. Som den tidligere nævnte leder af Bruxelles-operaen, Gérard Mortier udtaler: »Skal opera – ja, musikdramatik i det hele taget – lykkes, skal det både være fantastisk og logisk. Man må gennemtænke, hvorfor der sættes dette eller hint op i hvilket teater for hvilket publikum på hvilket tidspunkt. Der må skabes et specifikt program båret af en idé. Denne idé kan bestå af en belysning af en periode, en forfatter, en komponist, en kæde af diverse værker sammenholdt af et fælles idéindhold eller en samlende tolkning etc.

F.eks. kan man som idé have »antikken« og belyse det ved at sammenstille opsætninger af Glucks *Orfeus* og Ber-

lioz' *Trojanerne*. Hermed kunne man komme til at belyse den klassicisme, der findes midt i Berlioz' overvældende romantiske univers, og omvendt – den moderne emotionalisme Glucks musik rummer midt i dens statuariske karakter.

En af grundene til, at opera er populært i dag, ligger i den avancerede og gennemtænkte iscenesættelse. Det er de epokegørende iscenesættelser af klassikerne langt mere end eventuelt nykomponerede værker, der markerer kunstarten for tiden. Dette faktum har sin historie.

Oprindelig var operaen et aristokratisk anliggende, hvor kun aristokratiet forstod reglerne. I 1800-tallets begyndelse overtog bourgeoisiet for alvor operaen som DERES kunstart. Operaen blev omfavnet af kapital og investering med profit for øje. Profit kunne bedst skabes gennem reproduktion. I vort århundrede ser vi dette kapitalistiske principps triumf. Man reproducerer og reproducerer så sofistikeret, at det bliver en kunst i sig selv. En nyopsætning af Mozart af en stor instruktør er kunst. Denne »reproduktionens triumf« er spændende og giver store muligheder, men den er også farlig, da den har en tendens til at umuliggøre skabelsen af nye værker.

Vi er for tiden i en periode, hvor det kreative først og fremmest bygger på reproduktion og »genbrug« – nogle kalder det postmodernisme.

Den nye reproduktionskultur betyder, at store instruktører i dag kan forløse klassikerne for et stort moderne publikum. Vi ser i et moderne sprog og i en moderne sammenhæng, hvad det var, Verdi og Wagner ville fortælle. Udfra denne forståelse af opera som

kunst er Chéreau-s opsætning af Ringen populær kunst (TV-udbredelsen).

Den nykomponerede opera

Den nye opera-interesse er ikke ensbetydende med, at situationen udelukkende er lykkelig. De økonomiske vanskeligheder, kunstarten kæmper med, er allerede omtalt, og nok så problematisk er, at repertoireet trods udvidelser stadig udgøres af den gode snes travere fra forrige århundrede. Modernismen forbandede operahuset, og herfra svarede man igen med at udelukke modernismen, afvist af det bredere operapublikum. Igen har de sidste tiår vist, at udviklingen på dette felt kan vende. Der komponeres nu store mængder af musikdramatik igen, og enkelte – f.eks. Glass, Stockhausen, Maxwell Davis, Reimann og andre har oplevet noget, der ligner succes. Men i langt de fleste tilfælde, når det drejer sig om nykomponeret opera, glemmer komponisten at tilgodese den teatraliske dimension. Han komponerer for orkestergraven og for sangere placeret i et statisk scenebillede. Komponisterne interesserer sig ikke nok for, hvad det at arbejde med teater betyder. Og resultatet er, at trods musikkens store kvaliteter virker resultatet kedeligt og fortænkt. Personligt føler jeg, at det, at vi er vendt tilbage til troen på myternes værdi, kan give den nykomponerede opera den teatermæssige saltvandsindsprøjtning, der er nødvendig. I mytens fællesskabende fortælling ligger teatrets store mulighed i dag, og en del komponister har i deres emnevalg for ny opera vist øje for dette.

– Og så må der overalt i det etablerede teater gøres oprør mod det omsiggribende bureaukrati. Fagforeningsty-

ranni er uforeneligt med kunstnerisk entusiasme. Samarbejde på tværs af alle grænser, og først og fremmest mellem dirigent og iscenesætter, skal sikre, at den velbegrundede fællesidé gennemsyres og forener alle elementer i realisationen.

Kunst skabes hverken af penge eller mirakler (skønt begge dele kan lette på situationen) – men af viden og entusiasme tilsat en god portion sved. Gérard

Mortier slutter sine udtalelser i L'Express med, at sige:

»En teaterarbejder bør ikke eje mere end to kufferter. Ejendom holder én tilbage. Vi skal være vandrende gøglere med en mobil scene, der kan slås op der, hvor der er et nyt publikum.«

Artiklen er baseret på interviews, Gérard Mortier har givet til *L'Express*, *Opera* (marts-maj 1986), artikler i årbøger udgivet af Nationaloperaen i Bruxelles, samtaler med Michael Schönwandt, samt egne overvejelser.



Medens senromantikken dyrkede en særlig form for teatralisk realisme, blev de mest overbevisende realiseringer af Wagners værk i 1950–60'erne et udtryk for en abstrakt forenkling, hvor det essentielle samlede sig om rene liniespil (cirkeludsnittet) og stærke lysvirkninger. De nyeste opsætninger søger ikke mod den slags rene virkninger, men derimod arbejdes bevidst med gennem en rig og fantasifuld brug af sætstykker fra diverse tidsaldre at aktivere tilskuerens associationsevner. Gibichungernes hal i Götterdämmerung har fået søjlerne tilbage, men ikke i form af teatralisk realisme, men i form af søjler, der signalerer Wagners samtid. De seneste Wagner-opsætninger er i høj grad med til at understrege, at vi lever i iscenesætterens og scenografes epoke.

Operaens bolig

Af Bjarne Jørnæs

Hvad kan man som betalende tilskuer/hører forvente af et operahus. At man kan høre og – især nuomstunder, hvor iscenesættelsen spiller en så stor rolle – at man kan se. Høre kan man i de fleste operahuse. At kunne se, hvad der foregår på scenen, er et helt andet problem, afhængigt af operahusets sociale og historiske udvikling.

Hofoperaen

De fleste operaer blev i kunstartens første år opført i hofkredse i anledning af en festdag i fyrstehuset og i allerede eksisterende rum, som f.ex. flere af Monteverdis operaer i Mantovas Palazzo Ducale, eller udendørs som de tidlige florentinske operaer ved Palazzo Pitti. Disse forestillinger var planlagt ud fra ét synspunkt, fyrstefamiliens, og alle andre tilskuere så mere eller mindre godt i forhold til rang og stand.

Hofoperaen fortsatte som institution op gennem tiderne og fik efterhånden pragtfulde arkitektoniske rammer. Skemaet er så godt som altid det samme: konge- eller fyrstelogen er anbragt midt for scenen, hævet op i balkonhøjde, og tilskuerne satte sig hierakisk i forhold hertil. Logerne helt oppe ved prosce-niet var dog i visse tilfælde særligt eftertragtede.

Det offentlige operahus

Operaforestillinger tilgængelige for alle (der havde råd) er en foreteelse næsten lige så gammel som operaen selv. Hvis operaens fødsel sættes til Firenze år 1600 med Jacopo Peris Euridice (hans Dafne fra 1597 kendes ikke), så åbner det første offentlige operahus, Teatro San Cassiano, i Venezia 1637. 40 år senere var der ti operahuse i denne by, og gennem resten af 1600-tallet og i hele 1700-tallet blev der opført talrige operateatre både i Italien og i det øvrige Europa.

De tidlige italienske operahuse opførtes og ejedes

af private, ofte adelsmænd, som financerede driften gennem salg eller udlejning af loger. Senere stod en stat eller et fyrstehus både for opførelsen af operahuse og for økonomien, men stadigvæk dækkedes udgifterne i høj grad gennem abonnementer, tegnet af de bedrestillede i samfundet. At et teaters drift helt skal være afhængig af statstilskud og -subvention som i dag, hvor en billet koster staten mere end den pris, køberen betaler, ville være utænkeligt i de første 300 år af operaens historie.

Også 1800-tallet var en rig periode arkitekturhistorisk set for operahusets vedkommende. Eksemplerne spænder fra enkle, nyklassicistiske bygninger som Nationaltheater i München til de stilefterlignende, store, overdådige – for mange teatergængere »rigtige« operahuse – som l'Opéra i Paris, kaldet Palais Garnier efter arkitekten, og Staatsoper i Wien (et af forbillederne for vort Kgl. Teater). Også disse, i og for sig borgelige teatre, er hierakisk indrettede. Som tilskuer er det vigtigt, hvis man vil se, at få en plads inden for den trekant, hvis spids ligger i balkonnens midterloge. Hvis man kommer for højt op eller for langt ud til siderne, f.ex. i bunden af en loge, skæres store dele af scenen væk, og en del af oplevelsen går tabt.

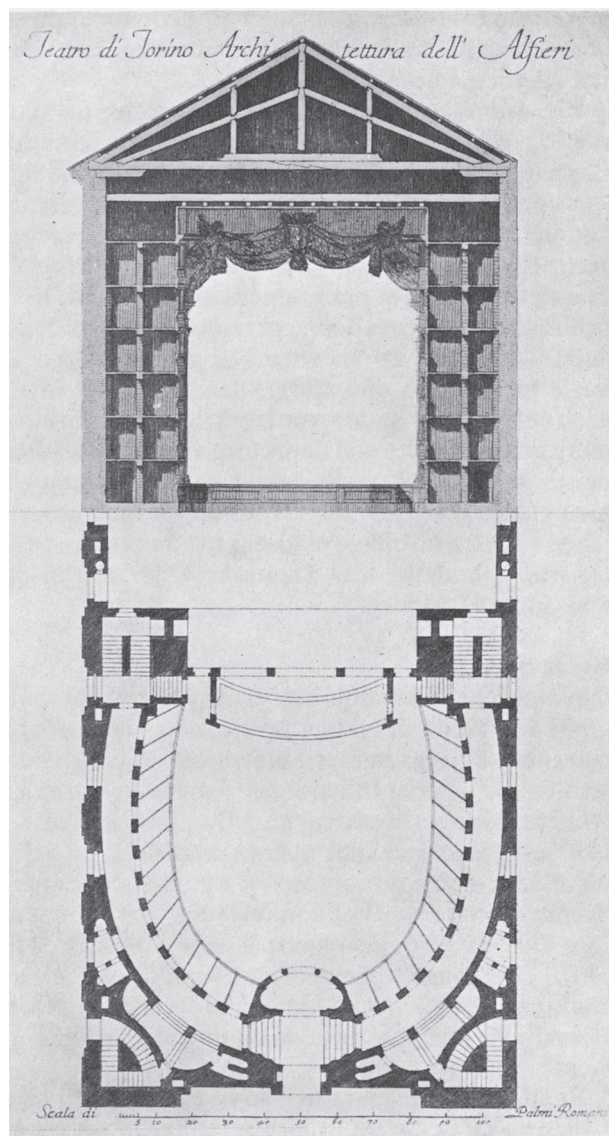
Årsagen hertil er, at opera-arkitekter helt op til vor tid har gentaget barokteatrets form: et hesteskoformet tilskuerrum med loger i flere etager, hvorfra

publikum kunne se hinanden lige så godt, eller bedre end scenen. Denne indretning af teatret passede til barokscenens idealer og til den tids publikums krav. Scenebillederne, hvis perspektiviske virkning var det vigtigste aspekt, var ikke altid individuelt udformede til bestemte forestillinger. En sal var en sal og kunne bruges fra opera til opera. Dekorationen var kun en baggrund for sangerne, som på grund af lysforholdene (levende lys) måtte bevæge sig helt fremme på scenen i rampelyset. På denne måde kunne alle langt bedre se sangerne, hvis det ellers var det, man ville.

Det at gå i operaen var nemlig andet og mere end at lytte til musik og sang. Det var socialt samvær, samtale, flirten, indtagelse af mad og drikke. Og dertil var de dybe loger velegnede, også fordi de kunne have gardiner ind mod teatersalen. Christian Elling citerer i sin »Operahus og Casino« flere udtalelser om publikumstøj under operaforestillinger i Italien og skriver om kortspil, visitter og spisning som en del af det at gå i operaen. Hertil kunne komme carneval og spil, deraf titlens Casino, et etablissement der ofte var indrettet i et særligt rum i et operahus.

Høre eller se

Der ligger en distinktion i sprogbrug mellem at høre eller at se en opera. Det var tidligere ikke korrekt at sige, »jeg så den eller den opera«, opera hørte man. Mange af de operaforestillinger, som produceres i dag af fortolkende iscenesættere som Patrice Chéreau, Karl Ernst Herrmann og andre, er det fuldt ud lige så vigtigt at se som at høre. Og det kan være svært i ældre operahuse. Miseren skyldes, at barokteatrets indretning genfindes i de store operahuse, som endnu fungerer som verdens ledende scener: La Scala, Pariser- og Wieneroperaen. De to sidste teatre sælger billetter »sans visibilité« eller »Höhrplätze«. For at sidde på disse pladser må man virkelig være audio-entusiast. Ståpladserne og galleriet i disse huse er dog de ægte operafanatikeres domæne.



Teatro Regio i Torino, 1738. Grundplan og snit ved prosce-niet. I balkonens midte kongelogen.

Med foragt ser de bogstaveligt talt ned på det pæne borgerskab på de dyre pladser i parkettet (som i øvrigt ikke regnedes for fint i barokteatret).

Richard Wagner stillede krav om en særlig akustik, og at alle skulle kunne se i hans Festspielhaus i Bayreuth; hans Gesamtkunstwerk skulle kunne opleves gennem både øre og øje. Udviklingen i vort århundrede har gjort dette til et ideal for al teaterbyggeri, selv om funktionalismen i 20'erne og 30'erne aldrig rigtig kom til at præge opera-arkitekturen. Kun få huse daterer sig fra denne periode. Til gengæld har denne stil spillet en vis rolle ved genopførelsen af nogle af de tyske operahuse, der var blevet totalt destrueret under anden verdenskrig. Disse huse er mere demokratiske end deres forgængere, hvad visibilitet angår, selv om systemet parket, balkon og øvre etager gentages. Men trods alt ser man nogenlunde også fra de billige pladser i to efter krigen genopførte operahuse som Deutsche Oper Berlin og Staatsoper Hamburg.

Nyere operahuse

Operahuset er på mange måder et symbol på et samfunds kulturelle udvikling og økonomiske stade. I det andet kejserdømmes blomstringstid påbegyndtes l'Opéra i Paris, stilistisk set nok denne periodes arkitektoniske hovedværk: Da Australien i 1950'erne havde vundet tilstrækkelig national selv-sikkerhed, skulle der opføres et nyt stort operahus i Sydney. Den udskrevne konkurrence blev vundet af Jørn Utzon i 1956, men huset åbnede først sine døre i 1973 efter lange trakasserier og forandringer af arkitektens intentioner. Alligevel er Sydney-operaen et arkitektonisk mesterværk og et nationalt monument.

Et andet, nyere operahus – et helt teaterkompleks – Metropolitan Opera i Lincoln Center er sammenlignet med Utzons værk langt mere traditionelt. I det ydre er der mindelser om Mussolini-tidens italienske arkitektur, som den f. ex. er udformet i EUR-byde-

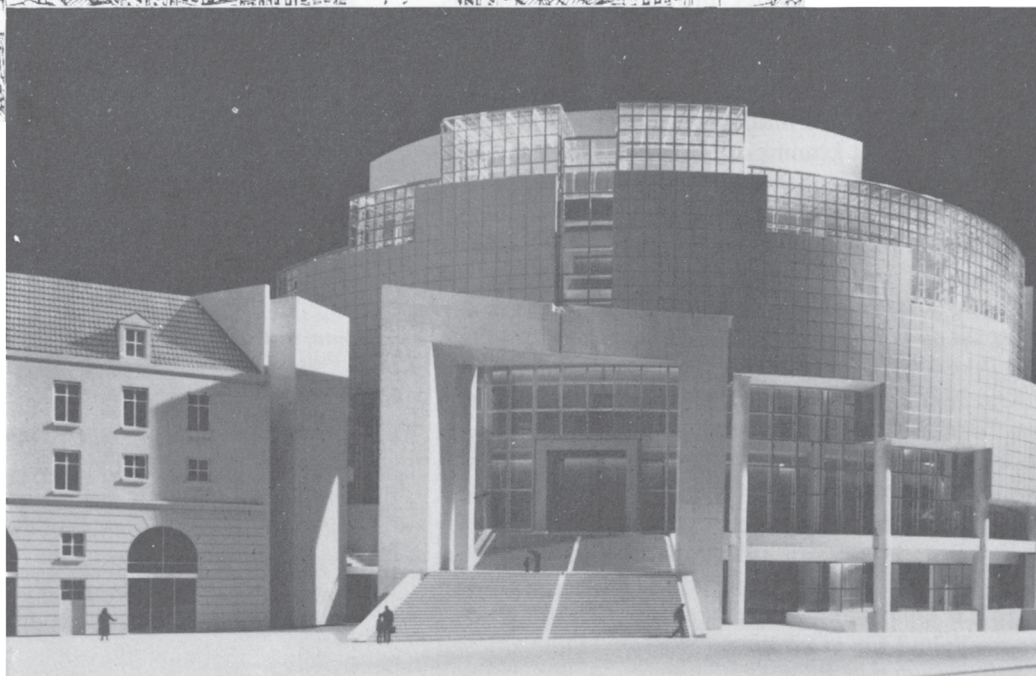
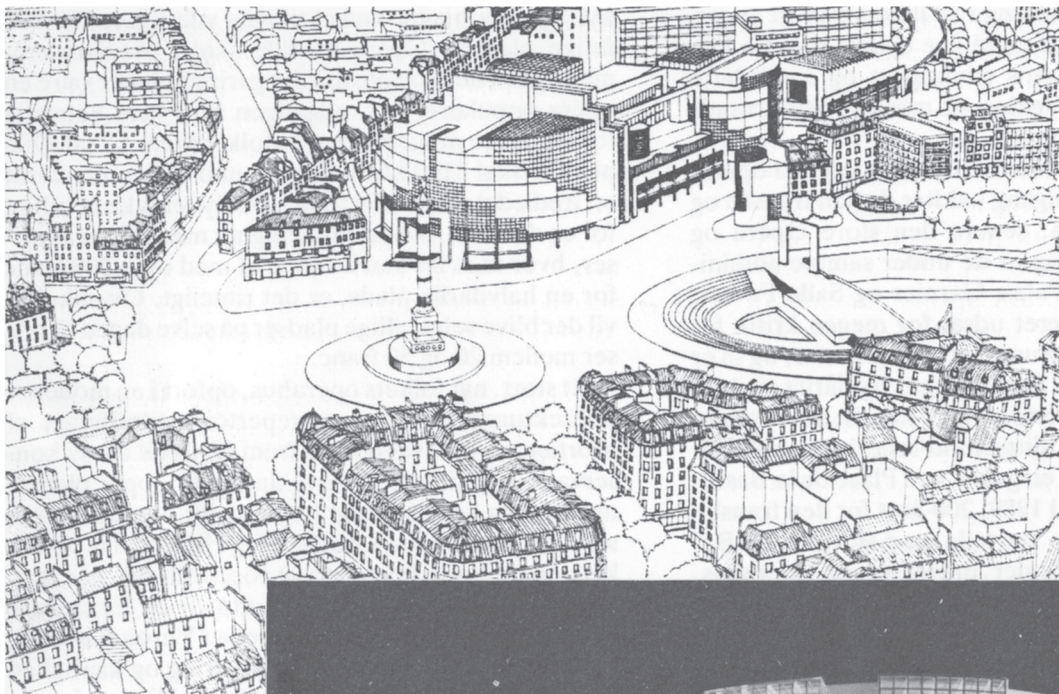
len i Roms udkant, mens Met's indre er i »rigtig« operahus-stil med en moderniseret udgave af Pariser-operaens imponerende trapperum og med balkoner i flere etager og talrige pladser med dårlig visibilitet. I »American Institute of Architects Guide to New York City« kaldes Lincoln Center ironisk for et »travetine acropolis« og the Met for »a schmaltzy pastiche of forms«. Da the Met åbnede i 1966 var det allerede lidt gammeldags og måske en smule vulgært med appel til et nouvelle-riche-borgerskab, som ikke kun vil gå i operaen for at høre og se, men også vil »have fun« i pauserne. Og dertil er den store foyer og de mange trapper, der animerer til en livlig trafik og en festlig stemning, yderst velegnet. Men demokratisk indrettet er the Met ikke. Helt i stil med det italienske operahus fra barokken er der et specielt rum for, hvad man den gang ville have kaldt logeere, i dag sponsors eller »Patrons of the Opera«.

Et vellykket eksempel på et nyt operahus med fin visibilitet i hele teatret er Teatro Regio i Torino med sit amfiteatralsk opbyggede tilskuerrum, fuldført 1973. Det er opført på den tomt, et af verdens mest pragtfulde barokteatre optog indtil en ødelæggende brand i 1936.

Opéra de la Bastille

Fra Ludvig 14's tid er hele Frankrigs kunst- og kulturliv blevet centreret i Paris. Napoleon fulgte i solkongens fodspor ved bl. a. at samle verdenskunstens mesterværker, som han beslaglagde på sine felttogter, i et enormt museum i Louvre. Pompidou fik Beaubourg-centret, den moderne kunsts hovedsæde, opkaldt efter sig, og nu vil Mitterrand efterlade sig en opera ved Place de la Bastille, især da den

Carlos Ott's forslag til den nye operas placering ved Place de la Bastille. På selve pladsen mindesøjlen over de faldne i juli-revolutionen 1830. Operaen skal åbne i 1989, 200-året for den franske revolution.



planlagte verdensudstilling i 89 ikke bliver til noget. Og ikke kun en opera, også nye bydele som La Défense med Spreckelsens triumfport og La Vilette med park, kongresbygning og museer. Mitterrands Paris er under opførelse.

I Paris har der i århundreder eksisteret to operahuse side om side. Engang kaldtes de den franske og den italienske opera, senere den store Opéra og Opéra Comique, i dag er de under samme administration og spiller i Palais Garnier og Salle Favart. Disse to huse har været udsat for megen kritik fra publikums side: det er umuligt at få billetter, og så er de dyre, der er for få forestillinger og dårlig visibilitet. For at afhjælpe dette og ikke mindst til »la gloire de la France« vedtog Mitterrand-regeringen opførelsen af et operahus på en grund ved Place de la Bastille. Åbningen er sat til 1989, 200-året for den franske revolution, der netop startede med stormen på Bastillen ikke langt fra det projekterede operahus. Konkurrencen blev i 1983 vundet af den i Uruguay fødte kanadier Carlos Ott, valgt blandt 745 indsendte forslag. Om hans forslag er det bedste er svært at afgøre ud fra model og tegnede udkast; tiden vil vise om huset kommer til at fungere.

Efter modtagelsen af førsteprisen er Otts projekt blevet forandret, idet bl.a. tilskuerpladsernes antal i de to sale er blevet beskåret, henholdsvis fra 4000 til 2700 og fra 1500 til 600. Ligesom forestillingernes samlede antal er blevet færre fra 250 til 220 i den store sal og fra 400 til 120 i den lille sal. De store ideer kan ikke altid gennemføres.

Ole Nørlyng har andet steds her i bladet skrevet om Opéra-Bastilles kunstneriske leder, Gérard Mortiers planer for repertoire. Her skal kun tilføjes nogle tørre, men ret sigende tal. Man har sammenlignet mulighederne for tre storbyers befolkning for at få billet til en opera, udregnet efter folketal i forhold til antal forestillinger. Mens en pariser ud af fyrre har en londoner ud af tyve og en berliner ud af tre mulighed for at komme i operaen. Det skal den

nye opera afhjælpe ved at tilbyde yderligere 750.000 årlige pladser. Opéra-Bastille skal i overensstemmelse med den socialistiske regerings planer være en opéra populaire, dvs. adgangen skal være betalelig for en større procentdel af befolkningen. Ud af 2700 pladser skal 2100 koste mindre end 250 franc, deraf en trediedel under 150 franc. Det lyder ikke så billigt for en dansker, men sammenlignet med l'Opéras priser, hvor man let kan komme af med over 200 franc for en halvdårlig plads, er det rimeligt. Ovenikøbet vil der blive solgt billige pladser på selve dagen til priser mellem 20 og 50 franc.

Et stort, nyt folkets operahus, opført i en moderne arkitekturstil og med et repertoire tilrettelagt af Mortier, er nok værd at se frem til. Hvis en ny konservativ regering i Frankrig da ikke stopper planerne, selv om de er så langt fremme og allerede har kostet den franske stat formuer. Og vil den blive en folkets opera? nok lidt svært at forestille sig, når man betænker, hvor elitært Paris' kulturliv er. Er en ægte folkets opera ikke snarere l'Arena i Verona, hvor titusinder hvert år med stor begejstring og kærlighed oplever sangligt fremragende forestillinger for en pris, der for de unummererede pladser vedkommende er overkommelig for de fleste.

Litteratur:

Christian Elling: Operahus og Casino, København 1942.

Jean-Claude Garcias: People's Opera, The Architectural Review, December 1983, s. 21-35.

Opéra-Bastille. D'accord, pas d'accord!, Le Monde de la Musique, No 87, Mars 1986, s. 106-107.

P.S. Efter færdiggørelsen af ovenstående artikel skete, hvad man kunne frygte. Den ny premierminister Jacques Chirac har besluttet, at Opéra-Bastille ikke vil blive fuldført som planlagt, til trods for at forarbejderne og byggeriet indtil nu har kostet 800 millioner danske kroner. På byggetomten vil der i stedet blive opført en koncertsal. (Politiken 24/7 1986).

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

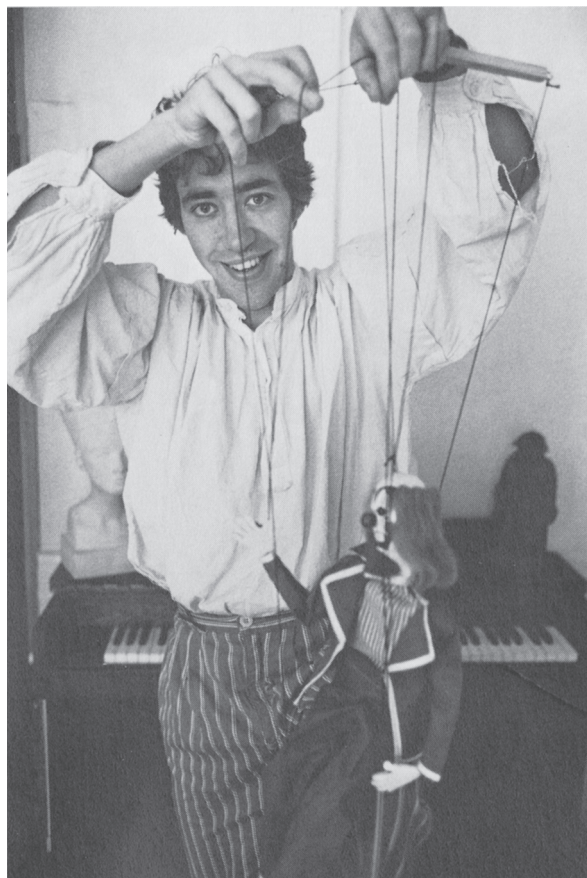


foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

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

Ej blot til lyst

af Lars Nielsen

*Vi havde en drøm om at livet, vi fik
sku' bli' sang og dans og musik:
sæt strøm på guitaren – blæs løs klarinet –
lad kroppen blot danse sin egen ballet!
Vi havde en drøm om at livet, vi fik,
sku' bli' sang og dans og musik!
Musikken gi'r liv – men den kræver din sjæl –
den gi'r dig kun no'ed hvis du gi'r dig den selv!*

I februar måned 1986 opførte elever fra musikgrenen og fra 2 HF musiktilvalgs-hold musicalen »Sidespring« på Køge Gymnasium. Forestillingens handling tog udgangspunkt i den kendte fjernsynsserie Fame. Fascinationen i at kunne bryde ud i sang og dans uden foregående prøver kombineret med den virkelige teaterverdens hårde slid til prøver var seriens og vores pointe. I stykket følger vi gruppens arbejde frem til den forestilling, de alle drømmer om. Indbyrdes modsætninger og en kærlighedsaffære truer med at få det hele til at gå i vasken, men alle vanskeligheder klares, og det hele slutter med en grandios finale.

En måneds intenst arbejde blev afsluttet med 3 udsolgte forestillinger og fine anmeldelser. Tilbage stod de 35 medvirkende med en lidt tom fornemmelse, en masse gode oplevelser og en hel del erfaringer rigere.

Hvis man vil lave teater på en skole, gør man klogt i at erkende de væsensforskelle, der er på netop skole og teater. Vore dages gymnasieskole er præget af mangel på alvor. Der er så godt som ingenting, der er alvor. Hvis stilen ikke bliver så god denne gang, kommer

der altid en chance til. Hvis det kniber med tiden til matematikopgaverne, kan de altid afleveres senere. Hvis man er for træt om morgenen, kan man blive hjemme, uden at det får alvorlige konsekvenser for andre end en selv, og så endda ikke engang det. At det bliver alvor efter 3 år ændrer ikke, at dagligdagen præges af denne mangel på alvor. Enhver er sin egen lykkes smed. De resultater der opnåes, er dine, og de skal holdes væk fra kammeraterne, der jo ikke skal profitere uretmæssigt på dine evner og din arbejdsindsats. At løfte i flok og hjælpe hinanden frem til et bedre resultat kaldes skiftevis gruppearbejde og snyd i skolens terminologi. Sådan er skolens indre lovmæssighed, og det kan der nok ikke ændres meget ved, så længe skolen ikke ændres.

Som skolen har teatret også sine egne lovmæssigheder. Alle er lige vigtige i en forestilling. Ingen kan undværes, heller ikke til prøverne. Der kommer ikke en ekstra chance, hvis første forsøg ikke lykkes, og publikum er revnende lige glade med, om den pædagogiske dimension lykkes, hvis det stykke, de ser, er dårligt pilleret. At kunne støtte hinanden, at give plads til hinanden, så alles

evner og muligheder får chancen for at udvikles, at presse hinanden og sig selv til at overskride grænser er netop grundprincippet i at lave teater, men desværre ikke i at gå i skole.

Men selvom der stilles professionelle krav til teaterforestillinger i skoleregiet, har man ikke professionelle arbejds-vilkår. Først og fremmest fordi de medvirkende ikke er skuespillere, hverken af uddannelse eller af civilstand. De manglende skuespilmæssige færdigheder betyder, at »elementære« færdigheder som at synge, danse og tale skal øves samtidig med, at det »rigtige« stykke indøves. At det er skoleelever, der spiller stykket, betyder, at der skal tages hensyn til den øvrige skolegang og derudover til arbejdsmæssige forpligtelser. Til gengæld kan man profitere af, at der vist på ethvert gymnasium altid vil findes en række gode musikere.

Er det på den baggrund ikke halsløs gerning at gå i gang med et sådant projekt?

Efter min mening nej. Det kræver selvfølgelig så megen tro på egne og ikke mindst elevernes evner, at der er basis for at gennemføre projektet. Som

lærer er man vel i stand til at vurdere sine egne, og elevernes er som oftest større end man i sin, og især i kollegernes vildeste fantasi forestiller sig.

*Vi kæmped en kamp for at drømmen, vi fik,
sku' bli' sang og dans og musik:
sæt lyd på guitar'n – og spil klarinet –
mens krop og sjæl søger den fælles ballet.
Vi ejer en drøm om at livet, vi fik,
ska' bli' sang og dans og musik!
Musikken gi'r liv – men den kræver din sjæl –
den gi'r dig kun no'ed, hvis du gi'r den dig selv!*

På Køge Gymnasium har der i mange år været tradition for skolekomedier. De første år spillede man stykker skrevet af Dylan Thomas, Brecht, Dario Fo og Dürrenmatt, senere blev stykkerne til i samarbejde mellem de deltagende elever og lærere. Hvad der i den sammenhæng blev sat til i indre kvalitet blev i et vist omfang hentet hjem i form af større engagement og personlig udvikling hos de deltagende. At udforme en voldtægtsscene og spille den set både fra pigens og fyrens synsvinkel kræver en indlevelse, som man kun opnår ved at lade eleverne skabe deres egne roller. Desværre er den deltagerstyrede arbejdsform så tidskrævende, at den kun vanskeligt lader sig forene med en normal lærer/elevskolegang. Det betød, at vi efter 2 år måtte se i øjnene, at det ikke kunne fortsætte. Der blev en pause i produktionerne, indtil vi i 1985/86 for første gang i skolens historie kunne mønstre musikgrenshold i 2. og 3. G. Det var oplagt at bruge det til musical, og belært af tidligere års erfaringer lavede vi et kompromis mellem de tidligere brugte arbejdsformer. »Side-spring« blev skrevet af to af skolens lærere, mens musikgrenseleverne lavede





musikken. Ved juletid var stykket færdigt, og efter en god måneds intense prøver var vi klar til premieren.

På samme måde som skole og teater støder sammen på et overordnet plan, sker der sammenstød mellem den traditionelle lærerrolle og instruktørrollen. Som lærer har man, ikke mindst i elevernes øjne, ansvar for og svar på det, der foregår. Det har man langt af vejen også som instruktør, men hvor man som lærer kan give de rigtige løsninger på de stillede opgaver, kan man som instruktør kun give ideer, antyde, diskutere, foreslå en rolles indhold. Først når eleverne begynder at give tilbage, give deres bud på rollens udformning, kan man instruere. At få eleverne til at holde op med at forvente løsningen er det første problem, man skal løse. Generelt instruerer man med følelserne, mens man desværre oftest underviser med hovedet. Det betyder, at eleverne oplever, at den lærer, de kender som rolig og velaffbalanceret, pludselig går amok, eller at man bruger en time på en intim snak om en rolles dybere indhold. Omvendt skal man som lærer/instruktør turde give los følelsesmæssigt, hvis der skal komme troværdigt spil frem på scenen. Ligeså vel som teoretisk pædagogikum er en umulighed, kan dette spil mellem skuespiller og instruktør ikke konkretiseres i højere grad, end det her er gjort. Konkret adskiller arbejdet på en skoleforestilling sig ikke væsentligt fra professionelt teaterarbejde. Læseprøver, indøvelse af scenografi i enkelt-scener, sammensætning af flere scener, kostumer, sminkning, lys og lyd og den færdige forestilling.

Min erfaring med elever som skuespillere er, at de generelt har meget mere at byde på, end man, deres alder

taget i betragtning, skulle tro. Det er også min erfaring, at de ikke spilder krudtet før det er nødvendigt. Og det er ikke nødvendigt før der er publikum i salen. Hvis jeg derfor har fået et rimeligt resultat til prøverne, har jeg lært mig at være tilfreds. Indtil nu har det vist sig, at resten kommer til premieren. Jeg tænker selvfølgelig ikke på replikindlæring og sangtræning. Men fra det øjeblik en forestilling kan spilles igennem med rigtige replikker, rigtig scenografi sker der i al væsentlighed ikke nogen udvikling i spillet før de sidste prøver, hvor lys og lydanlæg tilfører den uundværlige magi, som er så vigtig for alt teater. Og derefter er der bare at vente på publikum for sammen med dem at se det færdige resultat. Som sagt er det endnu aldrig gået sådan, at det, der er blevet vist til prøverne, også er den maksimale ydelse. Men det kommer man vel ud for en dag. Omvendt melder problemet med at begrænse udfoldelserne sig, når premieren er vel overstået. Opildnet af publikumsreaktioner får spillet 2. aften endnu en skalle. Det, der tog kegler, bliver nu overspillet, så instruktørens rolle bliver at holde igen, at få tingene i balance. Og derefter føler ensemblet sig som verdensmestre, tager opvarmningen let og

bruger tiden før forestillingen til scenevant at hilse på venner og familie i foyeren, hvorefter spillet går i kludder og bringer alle ned på jorden igen.

Intet, allermindst instruktør/lærerformaninger, kan forhindre det her skitserede forløb.

Fra et pædagogisk synspunkt er kludderforestillingen forløbets vigtigste. Det er en grænseoverskridende handling at synge en sang til et forventningsfuldt publikum, det er knærystende at skulle sige sin første replik, men den egentlige styrke hos spillerne kommer først frem, når de i ungdommeligt overmod kludrer, og så skal redde situationen. Så kun de selv og instruktøren opdager det.

Ingen, der har gennemført en teaterforestilling, kan undgå at føle den styrke, det er at kunne have kontrol over sig selv og kunne yde det maksimale lige præcis når det kræves.

Teater skabes i et elektrisk spændingsfelt mellem intellekt og følelser, hvor investeringen er dig selv – der er ingen smutveje og ingen gemmesteder, det handler om mennesker – dem, du er sammen med om at lave forestillingen, og dem der fremstilles på scenen. Det handler kort sagt om den del af livet, der er andet og mere end erhvervslivet.

*Nu lever vor drøm, fordi livet, vi fik,
det er sang og dans og musik –
sæt klang på guitar'n – syng ud, klarinet –
mens krop og sjæl mødes i fælles ballet!
Nu lever vi alle – og livet, vi fik,
det er sang og dans og musik.
Musikken gi'r liv – men den kræver din sjæl –
den gi'r dig kun no'ed, hvis du gi'r den dig selv!*

God operette er ikke dårlig

Af Teresa Waskowska

Hvad med en lille fiks operette i ny og næ? Dette provokerende spørgsmål kommer fra mezzosopranen Edith Guillaume og er ment som en seriøs udfordring til såvel musikteatre som komponister.

»Det er synd, at operette er så undervurderet, og det både som genre og vokalt. Jeg har på fornemmelsen, at årsagen til operettens død ligger i mange dårlige opsætninger. En anden ting er, at man af en eller anden grund – nok fordi der er så mange talte dialoger – besætter forestillinger med skuespillere, der pludseligt skal synge som professionelt uddannede sangere. Det rigtige må være det modsatte. Dialogerne kan vi sagtens klare, dem har vi jo også en del af i opera-repertoiret. Vi kan ikke komme bort fra, at operette er en slags opera – sådan en lystig en –, og at den stiller lige så store vokale krav som opera. Til rollen som Madame Angots datter i Paris blev jeg f.eks. valgt på baggrund af et stort parti i Monteverdis opera »Odysseus hjemkomst«, altså en rolle i en klassisk tragedie. Det viser franskmændenes højagtelse for operette,« siger den kongelige operasangerinde Edith Guillaume, der også fejrer triumfer som operetteheltinde.

Allerede i 1974/75 medvirkede Edith Guillaume i »Wienerblod« på Den jyske Opera, og hun mindes det som en skæg og befriende oplevelse: »For mig var det en hel operaskole,« fortæller hun. Siden har Edith Guillaume været bl.a. Perichole i Offenbachs operette af samme titel, som hun sang i Geneve og på Den jyske Opera, og som hun turne-

rede med både i Frankrig og herhjemme. »Det er en fest!« skrev den franske presse om Edith Guillaume i hovedrollen i revolutions-operetten »Madame Angots datter« (La Fille de Madame Angot) på Châtelet-teatret i Paris.

Når Edith Guillaume meget bestemt konstaterer, at der i dag er brug for god operette, så taler hun ud fra personlig erfaring: »Vi spillede La Perichole femten gange på turné i Frankrig og fire gange på scenen i Geneve, og der var bragende, stuvede fuldt hver gang. I Paris spillede jeg »La Fille de Madame Angot« fyrre aftener, og hver aften var Châtelet-teatrets tre tusind pladser helt udsolgt. Når dertil kommer, at to andre parisiske teatre spillede – også for fulde huse »Orfeus i underverdenen« og »La Perichole«, så har vi et billede, der ikke er til at tage fejl af: Tiden er inde for operette.«

Hvad kan en forklaring på denne enorme interesse mon være?

»Jeg er ikke nogen samfundsforsker, men mit eget bud går ud på, at i en vanskelig tid er der brug for noget flot og festligt. Efter min mening er det også en reaktion på de sidste årtiers ret krævende musikalske eksperimenter. Nu trænger folk til at slappe af, more sig og høre melodier, som man kan synge med på,« svarer Edith Guillaume og forklarer, hvordan hun selv har det med ope-

rette: »Jeg havde en meget lang periode i min karriere, hvor jeg næsten udelukkende beskæftigede mig med moderne musik. Jeg er taknemmelig for den mulighed, og jeg har lært enormt meget i den tid. Men gennem alle de eksperimenterende ting har jeg kun fået få mennesker i tale. Jeg har brug for en modvægt, en folkelig modvægt er nødvendig både for os, de udøvende, og for det modtagende publikum. Derfor slår jeg et slag for Strauss, og jeg mener, at en rigtig god operette på teatret vil være en herlig ting for alle.«

Hvordan kommer komponisterne ind i dette billede?

»På baggrund af min erfaring med ny musik har jeg en fornemmelse af, at afstanden mellem komponister og musikere er for stor. De første sidder alene derhjemme og skriver et værk, som de andre får til opførelse, når det er færdigt. Først ved indstuderingen mødes begge parter. På det tidspunkt er der kun plads til små justeringer. I forbindelse med de musikdramatiske værker vil det være mere gavnligt, hvis f.eks.

Edith Guillaume med en imponerende hår- og fjerpragt i Charles Lecocq's operette »La Fille de Madame Angot«, sammen med Christiane Charteau. Fra Châtelet teatrets operettesæson Paris vinteren 1984-85.



sangerne fra starten var med i tilblivelsesprocessen. Det er jo os, som sælger værket, og så kunne vi måske på et meget tidligt tidspunkt pege på, hvordan det kan sælges bedst. Vi, som omgås teatret til daglig, kunne f.eks. bidrage til løsningen af nogle dramatiske situationer, gennemprøve dem og se, om den bestemte idé er scenisk spændende og levedygtig. Man burde tage os med på råd i højere grad, se blot, hvordan Lully og andre gamle komponister arbejdede med deres sangere. Lad os gøre det på samme måde, lad os skabe nogle musikdramatiske workshops og derigennem skabe nogle spændende sceniske værker,« siger Edith Guillaume og mener, at en lille fiks operette kunne være en alle tiders sag. »Værdifuld underholdning er mindst lige så krævende som seriøs opera, her må alt være i top, derfor er god operette ikke dårlig, man lærer utroligt meget af den. Se at komme i gang, skriv en arie med mig og til mig!«



Forfattere i dette nummer:

Poul Ruders, komponist og organist, særlig kendt for en række glansfuldt instrumenterede orkesterværker.

Teresa Waskowska, magister i musikteori og historie. Tilknyttet Musikvidenskabeligt Institut, København, og musikanmelder på Berlingske Tidende.

Lars Nielsen, underviser i musik på Køge Gymnasium, medarbejder ved Danmarks Radio.

Jens Henrik Koudal, arkivar, cand. mag., medlem af Modspil's redaktion.

Lisbeth Ahlgren Jensen, magisterkonferensstuderende ved Musikvidenskabeligt Institut, København.

Ole Nørlyng, cand. mag., musiklærer ved Det kgl. Teater, medlem af Modspil's redaktion.

Bjarne Jørnæs, mag. art. i kunsthistorie, museumsinspektør ved Thorvaldsens Museum.

Billedtekster til siderne 3 og 5.

»Templet«

Simultan musikalsk og dramatisk udfoldelse har eksisteret så længe mennesket har udtrykt deres religiøse instinkter. Grækerne etablerede teateret som rammen omkring disse kultiske udfoldelser. Operaen blev skabt omkring år 1600 som et forsøg på at genopvække det græske drama med dets integrerede brug af musik. Det er derfor ikke underligt, at den græske tempelfacade er en fast bestanddel i den arkitektoniske udformning af operahuset. Her Covent Garden fra begyndelsen af 1800tallet.

»Ansigtet«

Inde bag de ceremonielle søjler og trekantsgavle udfolder det menneskelige drama sig båret frem af musikken. Der er egentlig tale om et næsten ubegribeligt samspil af højst forskelligartede faktorer: komponist, librettist, publikum og imellem dem, musikere, sangere og hele staben af folk, der får teateret til at fungere. Midt i dette univers stråler den personlige stemmeudfoldelse som en stjerne på nattehimlen. Stemmen, dens udtryksintensitet og det dramatiske spil, der følger den, rammer os uendelig dybt, når opera lykkes. Eleonora Andrejewna som Katerina Ismailowa i Schostakowitch's opera Lady Macbeth fra Mzensk.

Musik og billed

af Poul Ruders

Stravinsky har udtalt, at musik ikke drejer sig om andet end musik. Det er sandt, så længe vi kun taler om musik som isoleret fænomen. Men intet på jorden kan forhindre billedassociationer i lytterens bevidsthed, når han enten frivilligt eller ufrivilligt bliver konfronteret med et musikstykke – det være sig gregoriansk sang eller rock-musik. Grænsen mellem uforfalsket billedoplevelse som fremkommet ved lytning til en abstrakt komposition og den indre »film« vi ser, når vi bliver ledet (eller narret) af en specifik titel eller en forførende programnote, er et stykke tåget ingenmandsland, – og det er på den gyngende grund, jeg ønsker at arbejde.

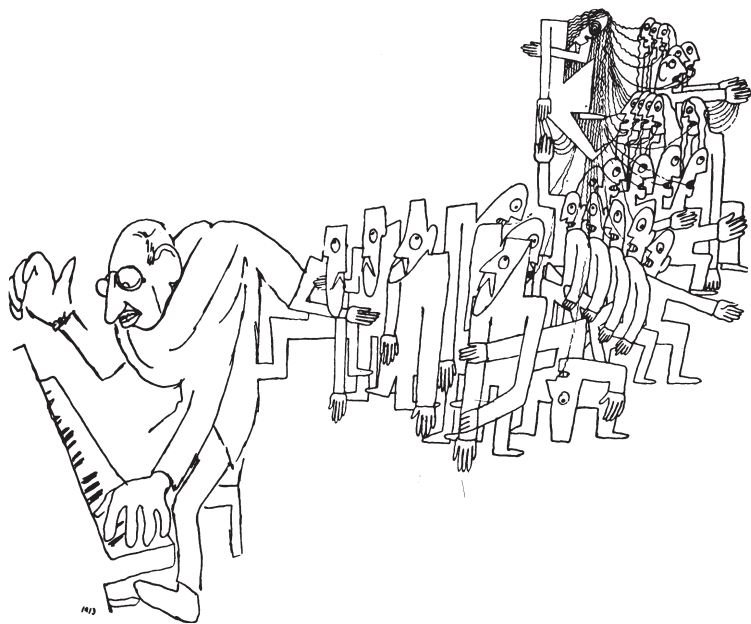
Nuvel, det er publikums uforudsigelige emotionelle og visuelle reaktioner, der gør det at komponere relevant og levende for mig. Den enorme mængde af »betydningsladede« lydformularer, som vi kender dem fra et utal af filmpartiturer (og som i mange tilfælde er identiske med en vægtig del af det klassiske repertoire) kan ikke ignoreres. Snarere har den forsynet den nutidige komponist med et nyt og farligt værktøj, der er velegnet til at skabe et stærkt associationsvækkende indtryk hos publikum. De sidste to årtiers multi-medie-verden har i en frygtelig grad »foruren« »det rene øre«. Man må i overført betydning flygte til en øde lysning i skoven, uden elektricitet eller rindende vand, for at undgå det evindelige audio-visuelle bombardement. I dag er det nødvendigt at gemme sig for at blive fri for musik. Det betyder, uanset om vi kan lide det eller ej, at vi er en del af video-støj-alderen, og det er op til komponisten at få det bedste ud af situationen.

Det billeddannende relateret til musik er som

nævnt stærkt afhængig af titler eller komponistens programforklaringer (som ofte udvikler sig til et forsvaret for værket som sådan). Og dog – tænk f.eks. *Putnam's Camp* af Ives. Her har vi det mest overbevisende »akustiske lærred«, jeg kender. Et informeret publikum ved, at det drejer sig om en beskrivelse af en militærlejr. Jeg kunne godt tænke mig at se den uinformerede lytter, der ikke umiddelbart ville fatte, hvad det vidunderlige spektakel handler om.

Et sammenstød af veldefinerede stilistiske elementer eller meget familiære citater vil i højere grad føre til billeddannelse end »normal« musik. Denne »sammenstødsmusik« tænder automatisk et tredimensionalt scenario af associationer, og lytteren konfronteres med et akustisk »haut-relief« af indre, individuelt dannede »handlinger« om alt eller intet.

Personligt tror jeg, at den almindelige lytter er åben overfor alle disse billeddannende muligheder, som kan findes i den nye musik. Med betegnelsen almindelig lytter sigter jeg til dem, der ikke har lært, hvordan man skal lytte. Professionelle lyttere såsom komponister, musikvidenskabsfolk og andre »partitur-kirurger« har udviklet (eller er sunket til) et mere begrænset niveau: Vi er ikke sådan at narre – hvilket ofte er en fordel – men det indebærer også, at vi ikke er sådan at bevæge, og det er ikke noget at være stolte af, skønt nogle vitterlig er det. I de »gode gamle dage« var komponisten en respekteret figur i samfundet. I dag er han eller hun begrænset til en ghettolignende status, og for at overleve i sådanne omgivelser er det nødvendigt, at han eller hun opbygger en ring af selvforsvar, hvilket meget ofte udmøntes i en form for rigid afvisning af det emotio-



*Drejer musik sig ikke om andet end musik?
Jean Cocteau's berømte tegning af Stravinsky
under prøverne på Le Sacre du printemps.
Cocteau søger at visualisere den voldsomme
dissonantiske musik med de feberagtige klange
og kantede rytmer, som strømmer ud af kom-
ponisten.*

*Nye retninger er ofte mere umiddelbart iøjne-
faldende indenfor de visuelle kunstarter end i
den abstrakte musik. Derfor er teater og i vi-
dere forstand film, tv, video etc. af største be-
tydning for forståelsen af udviklingen i musik-
ken. Den nye filmkunst, det heftige maleri, mi-
nimalismen og hele den post-moderne billed-
verden er som katalysatorer, når det drejer sig
om at »lytte« til ny musik. De umulige sam-
menkoblinger af tegn og symboler, den uhæm-
mede brug af materialet, det uortodokse for-
hold til struktur – dét er som visualiserede over-
sættelser af den nye musik, ikke mindst Poul
Ruders står for. Walter Martin: Uden titel,
1985 USA.*

nelle og fantasifulde: Derfor – det billeddannende er uvidenskabeligt, og er som følge heraf betragtet som et sekundært fænomen, der ikke bør tolereres i »rigtig« musik. Men sådan noget som »rigtig« musik eksisterer ikke. Selv et komplekst moderne partitur er ikke nogen absolut autonom enhed, men et tilbud til den, der føler, at det er vedkommende. Den hånd-i-hånd-sammensværgelse mellem intellektuel overhøjhed og det at komponere har aldrig været mere udtalt end i dag.

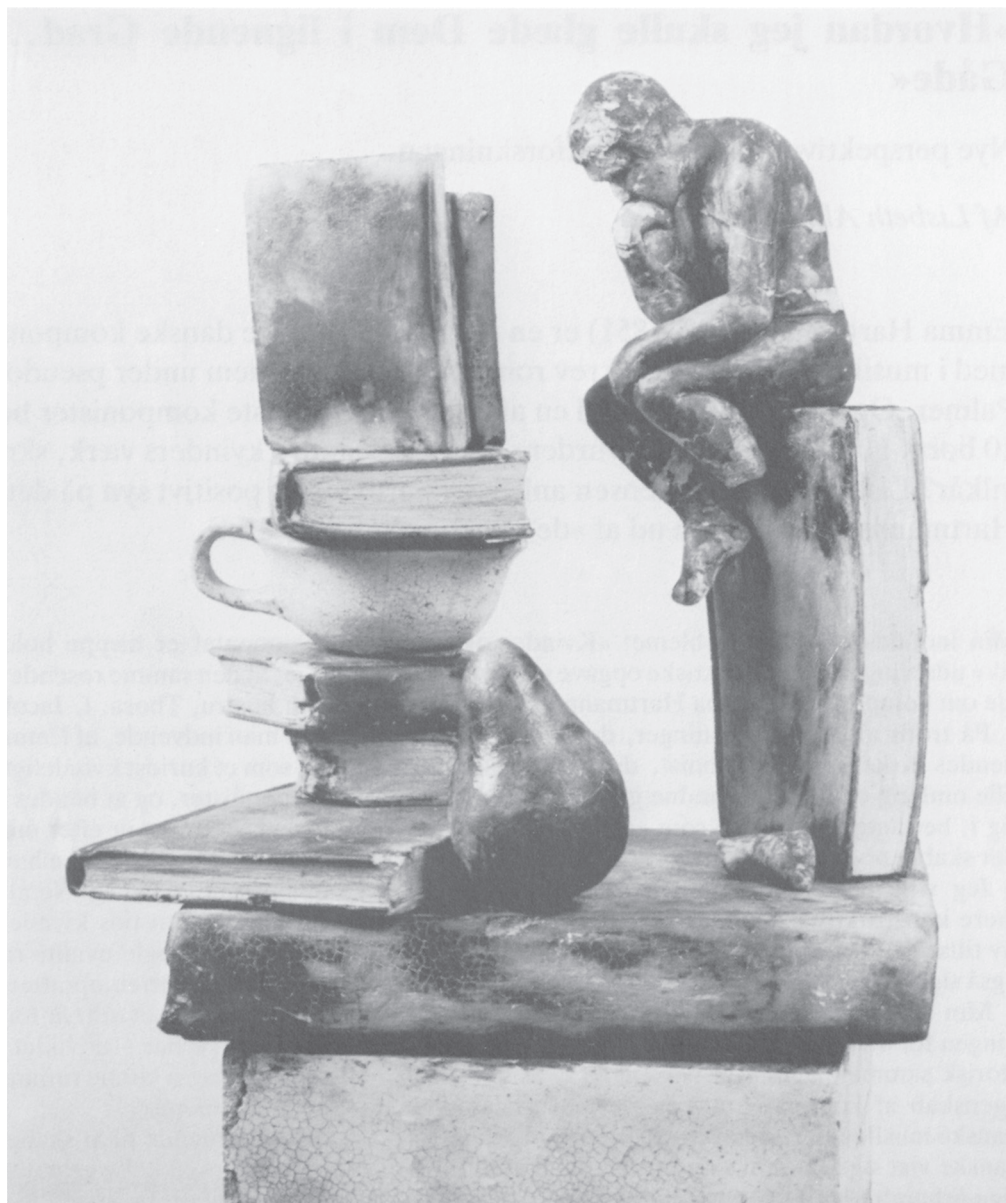
Jeg vil slutte dette indlæg med at bide mig selv i halen og gentage, at forholdene i dag er så forskellige fra noget som helst tidligere kendt, hvorfor komponisterne er stillet i en situation, der rummer to muligheder: enten at kæmpe imod eller at acceptere og skabe det bedste ud af det værste – hvilket måske kan frembringe en forfriskende, hvis ikke direkte nød- vendig musik.

Den overhængende fare, selvfølgelig, når man har med disse forhold at gøre, er at associationsmusik meget ofte bliver smagløs. Fristelsen til at havne i den rene vulgaritet eller tom »bravado« lurer til stadighed, hvorfor gamle dyder såsom struktur, lov og orden stadig har gyldighed. (Selv en meget fængslende film eller et fremragende teaterstykke er irriterende, hvis der er for mange løse ender).

København, februar 1986.

Poul Ruders har p.t. de musikdramatiske problemstillinger inde på livet. Foranlediget af Caféteatrets Niels Skjoldager og senere Den jyske Operagik Poul Ruders og forfatteren Henrik Bjelke i maj 85 i gang med en opera over Tycho Brahes sidste år i Prag. Den er sat til premiere på Helsingør Teater i Den gamle By i Århus maj 1987.

Ovenstående indlæg er oprindeligt skrevet til tidskriftet *Keynote A Magazine for the Musical Art*, som en del af Heidi Walesons artikel *Theatrical Imagery at the Philharmonic* maj 1986. Herudover henvises til Jesper Beckman's samtale med Poul Ruders *Gennem århundreders tårer*, fra DMT, nr. 6 1985/86.



»Hvordan jeg skulle glæde Dem i lignende Grad... det bliver en Gåde«

Nye perspektiver i kvindemusikforskningen

Af Lisbeth Ahlgren Jensen

Emma Hartmann (1807–1851) er en af de få kvindelige danske komponister, der *er* kommet med i musikhistorien. Hun skrev romancer og udgav dem under pseudonymet Frederik Palmer. Og så var hun gift med en af datidens kendteste komponister herhjemme og mor til 10 børn. Hvordan skal man vurdere hendes og andre kvinders værk, skrevet under lignende vilkår? Lisbeth Ahlgren Jensen anlægger i artiklen et positivt syn på det, der i Emma Hartmanns tilfælde kom ud af »de elendige betingelser«.

Min indfaldsvinkel til problemet »Kvinder og musik« udspringer af den praktiske opgave som et speciale om komponisten Emma Hartmann udgør.

På trods af de begrænsninger, der knytter sig til hendes virke som komponist, dvs. produktionens lille omfang og den tidsbundne genre, hun udtrykte sig i, betragter jeg hende som en positiv skikkelse, der skabte noget værdifuldt med sin musik.

Jeg ville derfor gerne præsentere hende på en mere konstruktiv måde end et elendighedsperspektiv tillader, »positive« hendes indsats, kunne man også sige.

Min forhåndsindstilling til emnet – og forudsætningen for at biografere Emma Hartmann i musikhistorisk sammenhæng – er begrundet i, at hun i sin egenskab af komponist har fundet vej til samtlige danske musikhistoriske oversigtsværker. Man kan ganske vist sige, at hun som hustru til en af det forrige århundredes mest markante komponister, I. P. E. Hartmann, har været vanskelig at forbigå. Men

argumentet er næppe holdbart, for man kan ikke sige, at den samme rosende omtale er blevet hans anden hustru, Thora, f. Jacobsen, til del. Tilsvarende kan man indvende, at Emma Hartmann oftest omtales som et kuriøst kvindeligt islæt blandt de mandlige komponister, og at hendes musik ikke beskrives udførligt. Men det er efter min mening netop det kuriøse i hendes musikalske handling, der har interesse i denne sammenhæng. Nemlig det, at hun realiserede sig i et for den tids kvinder usædvanligt medium, i musik, og i nogle uvante rammer, i offentligheden. At musikhistorien opfatter hende som et kuriosum tolker jeg som et udtryk for, at man ikke havde – og måske ikke har – udviklet et begreb om komponister, som også kunne rumme beskrivelsen af en kvindelig komponist.

Medvirkende til at skabe et indtryk af hende som en positiv skikkelse er naturligvis også min rent subjektive opfattelse af hende som en talentfuld roman-ekomponist.

Emma Hartmann

Emma Hartmanns liv udspillede sig i første halvdel af 1800-tallet, i centrum af Københavns højborgerlige miljø.

Hun blev født i 1807 som datter af storkøbmanden Johann Zinn og hans første hustru Eva Sophie, der nedstammede fra adelsslægten Oldeland.

I 1829 blev Emma gift med organisten, komponisten og embedsmanden I. P. E. Hartmann. I løbet af sit knapt 22 år lange ægteskab fødte hun 10 børn, af hvilke to døde før de var 3 år gamle. Fødslen af et tiende dødfødt barn kostede hende selv livet i 1851.

Emmas opvækst i den velhavende købmandsgård i Kvæsthusgade var præget af Zinn-familiens levende interesse for musik. Johann Zinns hjem udgjorde et af tidens kulturelle samlingspunkter, hvor en kreds af kulturpersonligheder som Thorvaldsen, Oehlenschläger og Weyse færdedes side om side med husets internationale handelsforbindelser. Emmas musikalitet, litterære interesse og solide sprogkunderskaber har fået en god næring i disse omgivelser.

Et forsøg på at rekonstruere hendes musikundervisning har kun givet få konkrete resultater. Det fortælles, at Emma og hendes lillebroder Ludvig Maximilian spillede firkændigt klaver sammen som ganske små, og broderen komponerede små klaversatser allerede fra 8–10 års alderen.

Foruden klaverspil lærte Emma at synge, og også hun forsøgte sig tidligt med kunsten at skrive sine musikalske indfald ned på noder, hvad der dog – efter det bevarede at dømme – faldt meget ubehjælpssomt ud. Ideen til selv at skabe musik har dog meldt sig meget tidligt hos hende.

Fra midten af 1820'erne kendes to romancemanuskripter til tyske tekster, som kan være komponeret af Emma. Jeg har ikke kunnet verificere dem i nogle trykte udgaver, og notationen af dem vidner om, at de mere har været beregnet på en praktisk udførelse på stedet end på en forlagsudgivelse, idet en sådan ville stille krav om en mere gennearbejdet sats-

mæssig udformning, end de her nævnte manuskripter udviser. Udelukkes kan det derfor ikke, at Emma har udtænkt disse melodier til tekster, hun holdt af, og så evt. siden har ladet sin sanglærer om at udarbejde en harmonisering eller et akkompagnement hertil, som hun har kunnet foredrage sin sang til.

To personer kan sandsynligvis komme på tale som Emmas sang- og klaverlærere i hendes ungpigetid i 1820'erne. Det er hhv. den tyskfødte Fr. Goetze, som jeg i øvrigt kun har fundet meget sparsomme oplysninger om, og den unge Andreas Peter Berggreen, som netop på denne tid opgav sine juridiske studier for at kaste sig over musikken.

Mange år efter Emmas død sendte Berggreen et brev til I. P. E. Hartmann vedlagt nogle kompositionsfragmenter, som han mente måtte stamme fra den unge Emma Zinns hånd. Hvis Berggreens hukommelse var pålidelig på dette punkt tyder det på, at han ved siden af sang- og klaverundervisning kan have søgt at bibringe Emma nogle elementære musikteoretiske færdigheder.

Berggreens personlige begejstring for den unge Emma Zinn kom i øvrigt til udtryk i en romance, som han tilegnede hende på hendes 19-års fødselsdag i 1826, »Kvindens Priis«.

Som gift frue fandt Emma stadig mulighed for at musicere. Hun spillede og sang i ledige stunder, i selvkabelige stunder og under leg med børnene. Til deres brug, når de opførte hjemmelavede teaterstykker, udformede hun små klaversatser, og til deres andagtstimer skrev hun salmelodier.

Desuden improviserede hun sine »Stemninger«, som hun selv kaldte dem, ud i toner på klaveret. Denne hendes improvisationspraksis omtales hyppigt i brevene, hvori det også fremgår, at hun lejlighedsvis fik arrangeret en nedskrift på noder heraf. Behjælpelig med denne del af processen var hendes mand og sommetider børnenes klaverlærer Niels Ravnkilde.

Nogle ensatsede klaverstykker, som daterer sig fra



Emma Hartmann, f. Zinn. Litografi af I. W. Tegner efter daguerreotypi. I Mit livs eventyr skriver H. C. Andersen indlevet om Emma Hartmann: »Der var hos hende, denne forunderligt rigtbegavede kvinde, et lune, en livsglæde, der åbenbarede sig i en naturlighed, der ikke kendte til fold eller skygge; alt stod her i en skønhedsharmoni, som genialiteten giver den. Hun er et af de mennesker, der har draget mig ind i sin åndens, lunnets og hjertets kreds og altså har virket på mig, som sollyset virker på planten!«

1840'erne, er sandsynligvis blevet til på denne måde. De blev udgivet på foranledning af hendes yngste søn Frits Hartmann i 100-året for hendes fødsel, 1907.

Emma Hartmanns betingelser for at udfolde sig musikalsk var både stimuleret af det miljø, hun befandt sig i, og hæmmet af den rolle, som hun udfyldte i det som kvinde.

På positivsiden tæller den stærke vægt, som musik havde i hendes opvækstmiljø, hendes færdigheder som sanger og klaverspiller, og det mangeårige samliv med en komponerende mand. Hans kompositionsarbejde må have lært hende noget om den proces, der udspillede sig fra den første musikalske idé indfandt sig, og til det færdige partitur forelå.

Som hustru til en kendt komponist og embedsmand fik hun desuden en meget nær tilknytning til det førende musikalske miljø i København, både når det gjaldt det offentlige koncertliv, og når det gjaldt de mere uhøjtidelige private musikalske sammenkomster, som også det Hartmann'ske hjem dannede rammen om. Endelig var Emma en hyppig koncert- og teatergænger, som ytrede markante meninger om, hvad hun hørte og så.

På negativsiden – når det drejer sig om at skaffe tid og ro til at musicere – må opregnes de talrige svangerskaber, som tog hårdt på hende, den store dødelighed blandt de børn, hun havde født, og den heraf følgende ængstelse for de levende børns ve og vel. Den store daglige husholdning, som må have omfattet 12–15 personer, og de årligt tilbagevendende flytninger mellem byen og landstedet har ligeledes stillet hende overfor store praktiske og administrative krav. Selvom det overleverede kildemateriale ikke giver mange udsagn om, hvad hun havde med den daglige husførelse at gøre, så vidner det om, at det var hende, som var ansvarlig for, at hjemmet fungerede, og at det også påhvilede hende at arrangere undervisning for den opvoksende børneflokk.

Det største negativ for den komponerende fru

Hartmann var dog nok hendes meget ringe færdighed som nodeskriver, som gjorde hende afhængig af andres hjælp med hensyn til notationen.

Frederik Palmers romancer

Emma Hartmanns arbejde som udgivende romancekomponist tog sin begyndelse i foråret 1848. Før denne tid havde hun nok givet sig af med at skabe musik, men de satser, som hun med andres mellemkomst fik nedskrevet, var næppe beregnet på at skulle udføres af andre end hende selv i en snæver kreds af familie og venner. Offentlighedens anonyme publikum var derfor ikke indeholdt i hendes musikalske tankegang.

Arbejdet med kompositioner, der var beregnet på udgivelse, stillede hende imidlertid overfor nye krav. Dels skulle satserne være så gennemarbejdede, at de kunne udføres af en ukendt interpret, og dels skulle hun vælge sig et komponistnavn, hvis hun da ikke ville bruge sit eget.

Problemerne løstes ved, at hendes mand og hustruens Ernst Weis hjalp hende med at skrive noderne, og komponist-»identiteten« lånte hun fra en person i Thomasine Gyllembourgs novelle *Extremerne*. Således blev Frederik Palmers romancer en realitet.

Fra 1848 til 1853 udkom ialt 5 hefter med klaverledsagede romancer af Emma Hartmann under pseudonymet Frederik Palmer. De to sidste hefter fra 1851 og 1853 blev udgivet af hendes to medhjælpere Hartmann og Weis efter hendes død.

Romancerne er skrevet til tekster af Guldalderdigterne, Chr. Winther, Fr. Paludan Müller, den finsk-svenske J. L. Runeberg, og til tekster af Ernst Weis. Disse sidste er trykt uden forfatterangivelse.

Romancernes enkle og ukunstlede præg sikrede dem en umiddelbar succes i samtiden, og de følgende 20–30 år holdt de sig på sangernes repertoire.

Enkelte af sangene fandt senere optagelse i samlinger som »Udvalgte Sange af Danske Komponister« og »Danmarks Melodibog«. Den komplette



udgave af Emma Hartmanns romancer og sange, som blev genoptrykt i 1882, afslørede på titelbladet hvem pseudonymet dækkede over. Hermed var der skabt basis for, at nogle af Emma Hartmanns sange endnu senere i århundredet blev genoptrykt, idet hun i forbindelse med Kvindernes Udstilling i 1895 – i sin egenskab af kvindelig komponist – blev bidragsyder til et sangalbum med kompositioner af nordiske kvindelige komponister.

I Kobberstiksamlingen på Statens Museum for Kunst kan man i den store samling af tegninger fra guldalderen finde enkelte, der skildrer den intime hygge omkring den hjemlige musiceren i første halvdel af århundredet. Maleren Constantin Hansen skildrer her den huslige fred omkring hjemmets musikalske midtpunkt, klaveret, trakteret af husets kvindelige samlingspunkt. De levende lys funkler i stagerne, børnene titter op over klaveret og kvinden i baggrunden har glemt håndarbejdet for poetiske drømmerier.

Perspektivering af en kvindelig komponist

En positivgørelse af Emma Hartmann som komponist indebærer, at man sætter fokus på, hvad hun udrettede, og på de forudsætninger, hun havde for at udrette det. Mere præcist udtrykt er det hendes handling, set på baggrund af hendes specifikke kvindetilstand, der får mig til at betragte hendes kompositioner som epokegørende.

Når jeg indledningsvis tager afstand fra at præsentere hende i et elendighedsperspektiv, skyldes det, at denne – ikke videre præcist definerede feministiske forskningsretning – fokuserer på noget nær det modsatte, nemlig på, hvad kvinder ikke har kunnet, hvorfor de ikke har kunnet det, og hvordan det er gået dem, når de alligevel har forsøgt.

En repræsentant for »elendighedsforskningen« er Eva Rieger. I sin bog *Frau, Musik und Männerherrschaft* (1) problematiserer hun kvindens musikalske undertrykkelse. Undertrykkelsen eller udelukkelsen af kvinden fra musikkens sfære kommer til udtryk i *begrænsningen* af de kvindelige komponisters virke. De fåtallige genrer, kvinderne har udtrykt sig i, og den glemsel musikhistorien har omfattet dem med, kommer derved til at stå som et endegyldigt udslag om kvindernes kunstneriske formåen.

Denne indfaldsvinkel til problemet har som konsekvens, at de kvindelige komponisters produktion vurderes uden at kvindernes kønsspecifikke position – dvs. deres samfundsmæssige placering i intimsfæren – medtænkes.

Det kvindelige *værk* alene vurderes i forhold til de øvrige værker, som tilsammen udgør den musikalske tradition.

Herved cementeres den forestilling, at musikalsk kreativitet er en størrelse, som skal vurderes efter en æstetisk norm, og dermed sker der også en ukritisk accept af den værkorienterede musikhistorieopfattelse, som med sine stilistiske normer leverer bebyggelsesgrundlaget.

Når de kvindelige tilblivelsesomstændigheder spil-

ler ind i Riegers analyse, dvs. når kvindernes materielle betingelser for at beskæftige sig med musikalsk skaben inddrages, sker det for at begrunde »elendigheden« ved den kvindelige musiks udtryk.

Elendighedsforskningen tager med andre ord sit udgangspunkt i den »øvre« grænse for kvindernes musikalske formåen. Det betyder, at de genrer, som kvinderne ikke har prøvet kræfter med, og det kompositorisk-kunstneriske niveau, de ikke har kunnet opnå, gøres til det centrale aspekt, som årsagsforklaringerne sigter på at belyse.

Her mener jeg, at en omvending af perspektivet kan åbne for nogle andre aspekter af problemet om kvinders musikskaben.

Når jeg argumenterer for, at Emma Hartmann ved sin handling som komponist fremtræder som en positiv skikkelse, er det fordi jeg betragter hende ud fra den »nede« grænse, som udgør forudsætningerne for, at hun overhovedet kunne komme til at komponere.

Emma Hartmanns forudsætninger for at beskæftige sig med musik udgøres dels af nogle almene omstændigheder, og dels af nogle specifikke.

Bestemmende for de almene – som i øvrigt ikke skal beskrives detaljeret her – var bl.a., at samfundsudviklingen i første halvdel af 1800-tallet havde medført, at nogle kvinder havde opnået en sådan levestandard og dannelse, at de havde overskud til kulturel udfoldelse.

De specifikke vilkår – de, som vedrører Emma Hartmann personligt – må siges at være særdeles gunstige, når man tager hendes musikalske talent, familiens dannelsesniveau og sociale status i betragtning.

Men det var dog ikke de materielle omstændigheder alene, som gjorde Emma Hartmann til komponist.

Hendes bevidsthed om disse forhold, og hendes udnyttelse af de muligheder, som situationen indebar, er det aspekt ved Emma Hartmanns handling,

som får mig til at karakterisere hende som en positivt overskridende figur.

Ved at arbejde med og udvikle sin musikalske kreativitet formåede hun at komponere og udgive romancer for et offentligt publikum. Herved brød hun med den opfattelse, der foreskrev kvindelig omsorg og moderskab som det altafgørende indhold i de borgerlige kvinders tilværelse. Denne forestilling om, hvad der var »kvindens bestemmelse«, betød i praksis, at kvindens placering og funktion var begrænset til privatsfæren, og den ideologiske begrundelse for dette fandt man i naturgroede årsager, dvs. i det kvindelige individs fysiske og psykiske »natur«.

»Efter en lang Correspondance i Formiddags kommer jeg endelig til den vigtigste Deel af min Forretning som Præsten siger, og skriver til Dem for at takke Dem for den fortræffelige Pakke og Brevet De sendte mig igaar. Det var deiligt at De Intet sagde mig i Byen om den Beslutning De havde havt, at besøge os herude, thi ved at læse det i aftes, blev jeg ikke allene overrasket, men saa glad derover, som om det virkelig var sket.

I det Brev Hartm. har skrevet til Dem lader det som han foretrækker »Helleliden« af de 4de Sange; men jeg troer at han er næsten eens indtaget i dem Alle. Jeg vilde blot ønske at De havde kunnet høre os, og som følge deraf deeltage i den Fornøjelse det gjorde os, at gjennemgaae dem i Aften, disse 4 Sange, Serenaden med.

Det er dog mageløst hvorledes Text og Musik smelte sammen i dem, takket være Deres Omhu; vi brøde begge ud hvert øieblik, Hartmann i Smil over hele Ansigtet og jeg i glade Yttringer derover. Det er sandt H. spørger om G moll ikke skulle være bedre for »Helleliden« end A moll, for den høie Nodes skyld.

Hvordan jeg skulde glæde Dem i lignende Grad som De ved de Palmerske Romancer har glædet mig og os herhjemme det bliver en Gaade for

Deres Emma Hartmann.«

Torsdag Aften, 11. Juli Kl. 11. 1850.

Noter

(1) Eva Rieger, *Frau, Musik und Männerherrschaft*. Frankfurt/M. 1981.

Anvendt litteratur og arkivalier

Angul Hammerich, *I. P. E. Hartmann. Biografiske essays*. Kbh. 1916.

»Hartmanns Samling«, Det kgl. Bibl.

Golla Hammerich, Emma Hartmann f. Zinn. Musikhistorisk Museum. (Udateret avisudklip).

Udgaver af Emma Hartmanns kompositioner:

Fr. Palmer, Romancer og Sange med Accompanement af Pianoforte, Hefte 1–5. Horneman & Erslev. Kbh. u.å. (1848–53).

Gennem sin handling viste Emma Hartmann, at det kunne lade sig gøre for en kvinde at overskride privatsfærens tærskel, og at forestillingen om kvindens bestemmelse var – ideologi.

Sætter man fokus på den »nedre« grænse, som udgør de basale forudsætninger for, at kvinder kunne komponere, tegner de kvindelige komponisters indsats sit i et andet perspektiv. Et perspektiv der kan vise sig mere positivt og frigørende end elendigt.

Emma Hartmanns skaberglæde lyser ud af brevet til Ernst Weis, da hun takker ham for hans tekster til romancerne i det tredje hefte:

Fr. Palmer, Romancer og Sange. Complet. Wilhelm Hansens Musikforlag. Kbh. u.å. (1882).
Emma Hartmann, Danse. Privat-tryk. 1907.

Enkelte sange optaget i:

»Udvalgte Sange af Danske Komponister« 2den og 3die Afd. Wilhelm Hansens Musikforlag. Kbh. u.å.

»Danmarks Melodibog« Bd. I–V. Wilhelm Hansens Musikforlag. Kbh. u.å.

»Sangalbum ved Kvindernes Udstilling 1895«. Wilhelm Hansens Musikforlag. Kbh. u.å. (1895).

Nye veje til gamle ballader

Der er grøde i udforskningen af de gamle folkeviser, balladerne, i disse år. Folkemusikforskeren Jens Henrik Koudal giver her en oversigt over de grundlæggende balladeudgaver i Norden og beretter om to nye danske disputatser.

De fleste danskere møder vist stadig de gamle danske folkeviser i skolen. De er blevet en slags nationalmonument ligesom solvognen, frihedsstøtten og den lille havfrue. Alligevel er der nok mange, som i skolen eller senere i livet bliver fascineret af de gamle historier om fantastiske kæmper og helte, overnaturlige væsener, ridderliv og historiske personer. Viserne om Holger Danske, Hagbard og Signe, Agnete og Havmanden, Elverskud, Jomfruen i ulveham, Niels Ebbsen, Dronning Dagmars død... Viserne er fortællende, og de er i en særlig stil og strofeform. Derfor kaldes de også *ballader*.

Der er grøde i balladeforskningen i disse år. Alene i 1985 kom to danske disputatser om de gamle ballader. En forudsætning for at beskæftige sig med disse gamle ballader er imidlertid, at de er tilgængelige i ordentlige udgaver. Og her har der været stor forskel på situationen i de enkelte nordiske lande. Også hvad udgivelser angår, er der sket afgørende nyt i de senere år.

Balladeudgaver i Norden

De ballader, vi her taler om, er ofte meget gamle. Genren antages at være opstået i middelalderen, og allerede for 400 år siden, i 1591, udgav historikeren

Anders Sørensen Vedel hundrede af dem i sin *Et hundrede udvalgte danske viser*. Det var den første udgave af sin art nord for Alperne, og den blev i de følgende århundreder suppleret med flere andre trykte udgaver. I romantikkens tid i 1800-tallet blev de dannede opmærksom på, at en del af balladerne endnu levede hos landbefolkningen, og et stort indsamlingsarbejde blev iværksat for at redde dem fra undergang. Fascinationen af middelalderen var så stærk, at Svend Grundtvig (søn af N. F. S. Grundtvig) kaldte sin standardudgave af balladerne for *Danmarks gamle Folkeviser* – »folkeviser« blev i Danmark slet og ret synonymt med »middelalderballade«, selv om folk selvfølgelig også kunne synge mange andre slags viser! Den videnskabelige standardudgave af tekster og melodier, *Danmarks gamle Folkeviser*, udkom i 12 store bind fra 1853 til 1976 og indeholder 539 forskellige ballader.

Det Svend Grundtvigske princip var at gå frem vise for vise og så trykke alle vigtige versioner – det være sig fra gamle adelshåndskrifter, fra Vedels og andres udgaver, fra skillingstryk eller fra levende folketradition. Der redegøres omhyggeligt for varianterne i de kilder, som ikke optrykkes.

Viserne selv var altså det overordnede i Svend Grundtvigs udgave, og hans udgivelsesprincipper aftvinger respekt den dag i dag. Set med nutidens øjne kom hans indsats imidlertid til at præge dansk viseforskning afgørende ved at udelukke skæmteviserne, ved sin tekstorientering der fik viserne til at fremstå som skreven litteratur (og fik til konsekvens at tekstforskning og melodiforskning blev skilt ad), og ved sin tilbageskuende grundholdning, der betragter viserne som historiske levn fra middelalderen.

I Sverige blev udgivelsestraditionen en anden. Her gik fremtrædende litteraturforskere ind for det diplomatisk princip, dvs. at gøre de enkelte håndskrifter til det overordnede og så udgive dem komplet som de foreligger. Fra 1884 udkom derfor en lang række af »1500- och 1600-talens visböcker« manuskript for manuskript. Den udgivelsesmåde har flere fordele, for den viser balladerne i sammenhæng med de skæmteviser, lyriske viser, tysksprogede viser m.m., som også findes i disse håndskrifter. Men for den balladeinteresserede giver den jo ikke noget overblik over den enkelte vises oprindelse og udbredelse eller dens historie frem til i dag. Og også her bliver viserne til

tekster, da melodier så at sige aldrig findes i de gamle håndskrifter.

Da Svenskt visarkiv blev oprettet i 1951 besluttede Styrelsen at lægge roret om. De gamle svenske folkeviser skulle nu udgives forfra efter det Svend Grundtvigske princip, »genremässigt och typologiskt med sammanställning av varianterne«. Svenskt visarkiv har gennem mere end 30 år udført et mægtigt arbejde med denne udgave, og resultaterne viser sig nu. Bind 1 af *Sveriges Medeltida Ballader* udkom i 1983, bind 2 er netop udkommet i 1986, og resten af de planlagte i alt 9 store bind lo-

ves at ville udkomme i en jævn strøm frem til midten af 1990'erne. Til de grundige forarbejder til udgaven hører bl.a. lederen af Svenskt visarkiv Bengt R. Jonssons doktordisputats om kilderne til den svenske balladetradition (*Svensk balladtradition*, I, 1967) og det uhyre nyttige tværnordiske oversigtsværk *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad*, 1978. I sidstnævnte får man bl.a. et kort referat af alle de 838 nordiske »middelalderballader« og oplysninger om deres forekomst i de enkelte lande, og man kan følgelig se, hvilke viser, der vil blive taget med i

den svenske udgave – i alt 260 forskellige viser.

De to hidtil udkomne svenske bind omfatter henholdsvis de naturmytiske viser (36 forskellige viser) og legendeviser og historiske viser (29 forskellige viser). De tre næste bind vil omfatte ridderviser, kæmpeviser og skæmteviser, og hertil slutter sig så to bind med tekstkommentarer, et bind med melodi-kommentarer og et registerbind.

Den »sene« svenske udgave har nogle fordele, sammenlignet med den 123-årige danske udgivelsesproces. For det første tager svenskerne skæmtevi-



serne med, og det vil i sig selv få stor betydning for arbejdet med disse herlige, men alt for lidt kendte viser i resten af Norden. For det andet inddrages de nutidige båndoptagelser. For det tredje holdes tekster og melodier sammen, og først derved bliver en visetekst jo til en hel vise. Typologiseringen af viserne lægger sig derimod ret tæt op af Svend Grundtvig og dermed også grundsynspunktet på viserne som middelalderlige. Men et uomgængeligt standardværk er det under alle omstændigheder – en udgivelsesmæssig bedrift!

Også *Norge* har indtil for nylig manglet en samlet videnskabelig udgave af »middelalderballaderne«. En sådan er nu påbegyndt. Udgaven vil følge nogle af de samme grundprincipper som den svenske, og dens grundlag er altså »The Types of the Scandinavian Medieval Ballad«. Hidtil er kommet *Norske middelalderballadar 1*, der dog kun indeholder 14 legendeviser ud af de i alt 239 visetyper, man kender i norsk balladetradition. Det udkomne bind synes ikke at kunne leve op til samme høje standard som de nationale danske og svenske udgaver – men nu foreligger den altså. Om skavanker vil kunne rettes op hen ad vejen, er svært at sige, for der foreligger ikke officielt nogen plan for de kommende binds udgivere, bindenes antal og omfang eller nogen termin for værkets afslutning.

Island har derimod ikke fulgt de Svend Grundtvigske udgivelsesprincipper. Her har filologen Jón Helgason valgt det diplomatariske princip og udgivet de gamle islandske folkevisetekster håndskrift for håndskrift. Det blev til otte bind *Íslensk Fornkvæði*, udgivet i Kbh. fra 1962 til 1981. Helgasons håndskriftudgave har i alt 110 forskel-

lige ballader, hvoraf de fleste også kendes i resten af Norden. Den diplomatariske udgave blev i 1982 afrundet med udgivelsen af *Vésteinn Ólasons* doktordisputats, *The Traditional Ballads of Iceland, Historical Studies*, der behandler de 110 viser typologisk og jævnfører med resten af Norden for at belyse, hvordan balladerne kom til Island og hvorfra de kom. Ólason mener, at balladegenren var fast rodfæstet i hele »Vestnorden« i 1400-tallet, og at hovedparten af de islandske ballader er indvandret fra Norge, Danmark og Færøerne i perioden 1400–1600. Disputatsen fungerer iøvrigt som en nyttig håndbog; den behandler desværre kun tekster.

For fuldstændighedens skyld skal endelig nævnes, at teksterne til de 236 forskellige færøksprogede ballader er udgivet typologisk af Chr. Matras og N. Djurhuus i *Føroya kvæði, Corpus Carminum Færoensium*, I–VI, Kbh. 1941–72, at H. Grüner Nielsen i 1923 udgav de *Færøske Melodier til Danske Kæmpeviser*, og at Otto Andersson i 1934 udgav tekster og melodier til de svensksprogede ballader i Finland (*Finlands svenska folkdiktning V: Folkvisor, 1, Den äldre folkvisan*).

De nye veje

I flere nordiske lande er det altså i sig selv relativt nyt at have omfattende videnskabelige udgaver af »middelalderballaderne«, og adskillige hidtil utrykte ballader er først udgivet for nylig. De videnskabelige udgaver er bl.a. vigtige, fordi de er den moderplante, hvoraf de populære udgaver og udgaver til undervisningsbrug søger næring. De er også fundamentet for forskningens teorier om genrens opståen, udbredelse og ud-

vikling. Her bryder to danske disputater fra 1985 nye veje.

Iørn Piøs disputats bærer den fanfareagtige titel *Nye veje til Folkevisen*. Piø er magister i folkemindevidenskab og arkivar ved Dansk Folkemindesamling. Han har forsket i ballader og skilleviser i de sidste 30 år.

Siden slutningen af 1700-tallet har det blandt forskere og udgivere været det herskende syn, at balladerne er middelalderlige *Ådelsviser*, der senere er sunket ned til den brede befolkning, hvor de romantiske indsamlere så fandt dem på landet i sidste århundrede. Den oprindelige adelstradition antog man at finde i de talrige bevarede adelsmanuskripter fra det 16.–17. århundrede og i Vedels trykte udgave. Folketraditionen antoges derimod at være en rent mundtlig tradition, der først blev skrevet ned i 1800-tallet.

Dele af dette grundsyn har været betvivlet af flere forskere i de sidste par årtier. Men uden for specialisternes kreds er det vist endnu det herskende syn. Først med Piøs disputats foreligger et større samlet opgør med dette »paradigme«.

I disputatsen præsenterer Piø en ny teori om balladernes historie fra 13.–18. årh. Det er et spørgsmål, hvor mange af de overleverede »middelalderballader«, der hovedet går tilbage til middelalderen! Og han mener bl.a. også at kunne pege på mere end 100 viser, som Vedel har fået optegnet efter menigmands sang omkring 1580!

Også Piø mener dog, at genren er opstået i middelalderen – men i markeds miljøer som en tribunekunst. I hele perioden 1200–1800 er der til stadighed skrevet nye ballader i den gamle middelalderlige markedsballadestil – før

1500 af markedssangere og efter 1500 af skillingsviseproducenter og uddannede folk, der skrev for dette medium. Piø mener, at det er den folkelige tradition (både den middelalderlige og den samtidige), som adelen nedskrev og bearbejdede i de bevarede manuskripter fra 16.–17. årh. Men adelen digtede også nye viser i den gamle folkelige balladestil i 15.–17. årh. Piø mener yderligere, at Vedel direkte indsamlede viser hos menigmand, og at man i hans manuskripter og i den trykte udgave kan udskille den allerede nævnte gruppe viser som optegnelser fra folkemunde og en anden gruppe viser, der repræsenterer samtidig adelstradition. Nøglen til denne tvedeling finder Piø i en udtalelse af Vedel selv om, at menigmand synger de kæmpeviser, han trykker – men det bliver for specifikt at gå ind på her.

Disputatsens største del består nu i grundigere analyser af teksterne til mere end 100 ballader for at placere dem som oprindelig skillingsviser, som gammel middelalderlig folkevisetradition eller som adelsvisetradition. Piø analyserer som folklorist den enkelte vises tekstoverlevering i hele dens bredde, og når frem til resultater, der ryster den gængse opfattelse. Som egentlige middelaldervisere (markedets tribunekunst og folkesang) beholder Piø en mindre gruppe af det samlede antal ballader, bl.a. den europæisk udbredte »Elverskud«. Derimod mener han, at to af de berømteste ballader, viserne om Niels Ebbesen og Ebbe Skammelsen, begge er digtet og udsendt som skillingsviser i begyndelsen af 1500-tallet. Også »Agnete og Havmanden« er oprindelig en skillingsviser, men fra 1700-tallet. Og viser som »El-

verhøj«, »German Gladensvend« og »Torbens datter« er digtet af adelige i 16.–17. årh.

Med Piøs disputats og især med hans betoning af skillingsvisemediets betydning er den danske balladetradition tydeligere blevet et led i et fælles europæisk billede. Disputatsen præges af Piøs indgående kendskab til viseteksterne – han var ikke for ingenting medudgiver ved afslutning af tekstdelen til »Danmarks gamle Folkeviser« i 1960'erne. Disputatsen imponerer ved sine nye ideer og inspirerer ved sin stræben efter at skabe en syntese. Den har vakt respekt blandt fagfolk, men også diskussion og kritik for »fantasifuldhed«. Litterater, musikforskere, filologer og historikere har alle fundet ting at kritisere. Musikfolk må beklage, at melodisiden mangler helt. I øvrigt finder jeg det ærgerligt, at også Piø har valgt at ignorere de gamle skæmteballader (så disputatsen er blevet endnu et vidnesbyrd om det »åg«, som store gamle kildeudgaver som »Danmarks gamle Folkeviser« – uden skæmteviserne – endnu lægger på forskningen), og at han ikke i endnu højere grad har fundet anledning til at jævnføre sine resultater med resten af Europa. Men det er ikke stedet her at gå ind i en nøjere kritik. At Piø har anvist nye veje i studiet af de gamle ballader er hævet over enhver tvivl. Disputatsen er velskrevet, og den fungerer i øvrigt som en oversigtlig håndbog over kilder og viser, så den må fremover være uomgængelig for enhver gymnasielærer, der underviser i balladerne, og for enhver seriøst interesseret i øvrigt.

Formler og kreativitet

Den unge litteraturforsker Flemming G. Andersen er også blevet fascineret af balladerne. Hans disputats *Commonplace and Creativity* behandler ikke de nordiske, men de engelsk-skotske ballader – altså dem som Francis James Child udgav teksterne til i 10 bind i 1882–98 (fotografisk genoptrykt New York 1965) og Bertrand H. Bronson melodierne til i 4 store bind, Princeton 1959–72. Childs balladeudgave er grundmaterialet, men disputatsen indtager alle de væsentligste andre trykte udgaver foruden lydmateriale (bl.a. forfatterens egne optagelser) og nogle manuskripter.

Andersen har valgt formlerne som den røde tråd i sine balladestudier. På den ene side er formlerne traditionelle stereotype gentagelser i genren, men på den anden side indeholder de samtidig så store variationsmuligheder på andre niveauer, at de kan danne grundlag for sangernes individuelle fortolkninger af de ballader, de synger. Det er udredningen af dette spændingsfelt mellem traditionen og den individuelle sanger, der er disputatsens kerne. Oget kernepunkt i studiet af al folkemusik, kan vi tilføje.

Andersen diskuterer indledningsvis formelbegrebet teoretisk med udgangspunkt i Milman Parry og Albert B. Lords mundtlige formelteori. Andersen mener dels, at formlerne »udtrykker en gentagen handling i varieret form og hjælper med til at strukturere balladens handlingsforløb«, og dels, at formlerne har en »supra-narrativ« funktion (herom nedenfor). Disputatsens anden del analyserer så formeltyper, de sammensatte formelsituationer, de ikke-formelagtige (kontekst-





bundne) udtryk, og ikke mindst sammenspillet mellem disse tre, som skaber balladernes karakteristiske fortælle teknik. Et af resultaterne er, at der ikke eksisterer »personlige formler« for de enkelte sangere – men nok individuel brug af formler, som i øvrigt findes i hele balladesproget.

Den store centrale tredje del behandler formlernes »supra-narrative« funktion, et begreb, som forfatteren lancerer her i disputatsen. Formler optræder nemlig ikke tilfældigt i handlingsgangen: »En formel som *She dressed her-*

self in scarlet red angiver dels, at pigen klæder sig i pænt tøj og altså gør sig klar til at drage afsted, men også at hun gør det i en ganske bestemt hensigt, nemlig i et bevidst forsøg på at ændre tingenes tilstand. Andre formler anslår andre overtoner: *She lookit over her fathers castle wall* anvendes, når der er overhængende fare for et voldeligt sammenstød mellem de to personer, der nævnes i formlen: den der kigger over muren, og den der iagttages uden for muren; hvorimod en formel som *He hadna been in fair England, a month but barely*

ane antyder, at der er tale om et varmt kærlighedsforhold, osv.» (Cit. fra bogens danske resumé). De 2000 formler i det analyserede materiale falder i 30 formelfamilier, og Andersen udreder hver enkelt formelfamilies supra-narrative funktion og de overordnede mønstre heri. I fjerde og sidste del bruges det udviklede begrebsapparat i analysen af tre balladetekster fra mundtlig tradition. I sin velafvejede konklusion er Andersen bl.a. inde på, hvordan formler gradvis bliver til (og dermed også muligheden af historisk tidsfæstelse af bestemte formler), hvordan formler hyppigere findes i mundtlig end i skriftlig tradition, og hvordan formlerne inden for traditionens rammer kan anvendes som redskaber for den meddigtende sanger både på det narrative og det supra-narrative plan.

Disputatsen imponerer ved sit teoretiske niveau kombineret med et indgående kendskab til det store materiale. Balladerne er hele tiden »til stede« undervejs og gør bogen meget mere menneskelig og velskrevet, end ovenstående referat kunne give indtryk af. Bogen er uhyre stringent; fra første til sidste side styrer Andersen med sin grundlæggende formeldefinition ubønhørligt frem mod sine konklusioner uden at lade sig distrahere undervejs. Metodens erkendte begrænsning er, at den opererer inden for Childballadernes lukkede rum. Musikfolk må atter savne inddragelsen af *melodiernes* formelpræg. (Andersen har nogle henvisninger til formeldiskussionen i musikforskningen, men mærkelig nok ikke til et af de vigtigste værker på dette område i de senere år, Svend Nielsens *Stability in Musical Improvisation, A repertoire of icelandic epic songs*. Kbh. 1982). Og

disputatsen må oplagt suppleres med studier i udvalgte geografiske områder også uden for Storbritannien, i udvalgte perioder, af andre folkelige sanggenrer og af udvalgte sangerreperitoirer. Først derved vil den strenge videnskabelige systematik, som Andersen har påtaget sig i disputatsen, for alvor vise sin frugtbarhed. Men lur mig om ikke »unge Andersen« allerede har indledt nogle af disse næste skridt?

Ballader skal ikke kun udgives og udforskes, men også synges. Det kunne i øvrigt være spændende at betragte genoplivelsen af balladerne i Norden i de sidste 25 års folkemusikbølge. Her har brugen været meget forskellig og stilidealene har vekslet. Men det er en anden historie.

De gamle ballader udgør kun en forsvindende lille del af den nordiske folkesang – men vel den del som er mest intensivt udforsket. Heldigvis er forskernes interesse ikke mere så ensidigt vendt mod denne genre, som for 50–100 år siden. I de kommende år vil vi sikkert opleve store udgaver og afhandlinger om alle de *nyere* ballader siden 1700-tallet, om skæmteviserne og om alle de titusindvis af andre viser og sange, som folk i Norden har sunget og stadig synger.

Jens Henrik Koudal

Sveriges Medeltida Ballader utgivna av Svenskt visarkiv. I–II, Stockholm 1983 og 1986. 495 s. og 292 s.

Norske mellomalderballadar I. Legendesviser. Ved Ådel Gjøsstein Blom. Meloditillegg ved Øystein Gaukstad og Nils Schiørring. Oslo-Bergen-Tromsø 1982. 225 s.

Iørn Piø: *Nye veje til Folkevisen.* Studier i Danmarks gamle Folkeviser. Kbh. 1985. 344 s.

Flemming G. Andersen: *Commomplace and Creativity.* The Role of Formulaic Diction in Anglo-Scottish Traditional Balladry. Odense 1985. 404 s.



Som illustration er benyttet udsnit af Pieter Brueghel den Yngres maleri Kermesse med teater og procession. Billedet findes i flere forskellige udgaver, hvoraf et er dateret 1632. Udsnittene er her taget fra en version på Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles.

Venner er gode at have

Operaens Venner er en forening af operaelskere, som der er 2.350 af – så mange er der i hvert fald samlet under foreningens faner. Det kan man læse i juni-nummeret af operabladet »Ascolta«, som udgives af Operaens Venner. Dette blad kan man læse meget andet og godt i, somme tider også noget sjovt. Som en opslagstavle er bladet fortrinlig, her finder man oplysninger om operaforestillinger såvel i Danmark som i udlandet, her kan man læse om hvem der synger hvor og hvordan, for bladet bringer sammendrag af samtlige premiereanmeldelser.

I bladets *Pladesiden* kan man følge med i de nyeste grammofonindspilninger, mens *Boghylde*n er meget omhyggelig med løbende at orientere læserne om aktuelle bogudgivelser, lige som alle mærkedage, der har med operakunsten at gøre, omtales i spalterne. Operaens Venner er meget aktive debattører, og bladet levner megen spalteplass til synspunkter og meninger, oftest i forhold til Det kgl. Teaters opera, dens drift og repertoire. Livligt diskuteres der også, hvorvidt anmeldere er nødvendige.

»Hvad skal vi med anmelderne?« spørger man i bladet, og de skribenter »der medbringer en malerkost til en forestilling for at notere dennes minus'er« anbefaler man »at anvende knapt så bred en pensel. Det giver

bedre plads mellem linjerne, og det er ofte der, antydningens kunst gør sig gældende«. (Ascolta nr. 5, februar 1986). Et andet sted i samme blad kan man om Jørgen Børchs udførelse af partiet som Germon père i Verdis »La Traviata« læse, at han var »sangmæssigt skæmmet af overdrevent vibrato og en

hakkende, uskøn stemmeføring, og dramatisk virkede han som en krydsning mellem en østjysk gårdejer og en fedtet indremissionær.« Se, det er en elegant måde at udtrykke sig på, sådan gør man, når man kommer fra vennekredsen og er Ascoltas egen anmelder.

Teresa Waskowska.



Bogliste

En liste over nye bøger, som vi mener kan have interesse for vore læsere. Listen tilstræber ingen form for fuldstændighed.

Jeremy Marre og Hannah Charlton: *Beats of the Heart – Popular Music of the World*, Pantheon Books, New York, Pluto Press Limited London, 1985, pris \$ 13,95.

En mere journalistisk beskrivelse af musik og musikkultur i diverse fjerne egne. Rigt illustreret.

John Rockwell: *All American Music – composition in the late twentieth century*, Vintage Books, A Division of Random House New York. 1984, pris \$ 6,95.

En bred orientering om musik i USA efter anden verdenskrig.

Joseph Kerman: *Contemplating music – challenges to musicology*, Harvard University Press Cambridge, Massachusetts 1985, 255 sider, pris \$ 7,95.

Bogen indeholder kapitler om musikvidenskaben i efterkrigstiden. Kerman placerer studiet af musikken i sammenhæng med den moderne intellektuelle udvikling. Her inddrages også f.eks. musiketnologi og musikkritik.

Gilbert Rouget: *Music and Trance – A Theory of the Relations between Music*

and Possession, oversat fra fransk, The University of Chicago Press, 395 sider, 1985. pris \$ 19,95.

Elizabeth Sawyer: *Dance with the Music – The World of the Ballet Musician*, Cambridge University Press Great Britain, 1985, 364 sider, pris 15 £.

Knud Martner: *Gustav Mahler im Konzertsaal. Eine Dokumentation seiner Konzerttätigkeit 1870–1911*. København, eget forlag 1985, pris 145 kr. Forhandles direkte fra forlaget, tlf. (01) 21 17 02.

En systematiseret oversigt over Mahlers aktiviteter som dirigent.

Joachim-Ernst Berendt: *Nada Brahma – Die Welt ist Klang*, Insel, Frankfurt a. M. 1983 und Rowohlt Taschenbuch, Reinbek 1985. Pris: DM 38,-.

Joachim-Ernst Berendt: *Das Dritte Ohr – vom Hören der Welt*, Rowohlt, Reinbek 1985. Pris: DM 38,-.

To bøger af den tyske musikskribent, hvori han placerer musikken i det nye holistiske verdensbillede. Berendts ærinde er forholdet mellem lytning og bevidsthedsudvikling i såvel et historisk som et nutidigt perspektiv. Bøgerne repræsenterer en sammenkædning af østlig filosofi og nyere vestlige naturvidenskabelige erkendelser. Formålet er at

bidrage til, at vesten forstår vigtigheden af at forholde sig »hørende« til verden.

John Collins: *African Pop Roots*, »Off the Record Press«, Sterns African Records, 116 Whitfield Street, London W I 5RP, pris £ 5,50. 1985.

Ny bog om den ny afrikanske musik og om afrikansk musiks store navne såsom Sonny Ade, Fela Kuti, Osibisa, Victor Uwaifo, etc.

Musik & Forskning 11, 1985–86. Musikvidenskabeligt Institut Københavns Universitet, C. A. Reitzels Boghandel A/S. 107 sider. Pris: 80,-.

Bindet indeholder: Carsten E. Hattings: Bemærkninger til Mozarts biografi / Jens Brincker: Materiale og sprog med analyser af Olav Anton Thommessens »Beyond Neon« og Poul Ruders »Manhattan Abstraction« / Erik Wiedemann: Duke Ellington som komponist – en indkredsning / Erik Wiedemann: Nogle Ellington-fund / Specialer 1984 og 1985 med resumé.

Jørgen I. Jensen: *Per Nørgårds musik. Et verdensbillede i forandring*, 308 sider. Amadeus Forlag Aps, Trekronergade 15, 2500 Valby. Pris: 244,- kr.

PETER LANGDAL
POUL RUDERS
EMMA HARTMANN
BILLEDER OG
BALLADER

