

Redaktionelt forord

Musikteater i Danmark

Hvordan har musikteatret i Danmark det i dag? Spørgsmålet er ikke så enkelt at besvare, da ”musikteater i Danmark” dækker over mange forskellige undergenrer og subkulturer. Svaret på spørgsmålet bliver derfor også forskelligt, alt efter hvilken undergenre vi fokuserer på. Vi kan indledningsvis operere med følgende typologi, som vi mener, er dækkende for feltet:

- De etablerede operakompagniers produktioner
- De små operakompagniers produktioner
- Nye eksperimenterende musikteaterproduktioner
- Musicals
- Teaterkoncerter
- Musikteater for børn

Vi kan desuden konstatere, at musikken fylder rigtig meget i taleteatret – faktisk har musikken vel aldrig haft en mere prominent rolle end nu i forbindelse med skuespil af enhver art og på enhver type scene. Dette spor vil vi dog lade ligge her. I stedet vil vi kort gøre status over de enkelte typer og efterfølgende introducere temanummerets artikler.

De etablerede operakompagniers produktioner og sæsonplaner

For et halvt århundrede siden var operagenren ved at afgang ved døden. Komponisten og dirigenten Pierre Boulez mente i 1960'erne, at operaens problem som sagerne stod bedst kunne løses ved at sprænge alle operahuse i luften! Boulez er dog selv det bedste eksempel på operaens overraskende comeback – han har lige siden rejst rundt som verdens måske mest eftertragtede operadirigent. I Danmark afgik TV-operaen, som ellers var et flot flagskib i monopoltidens DR, ved døden i begyndelsen af 80'erne, dog uden påviseligt attentat. Vi har to etablerede operakompagnier herhjemme: Den Kongelige Opera og Den Jyske Opera. Der var krise på Det Kongelige Teaters opera helt frem til begyndelsen af 1990'erne, og krisen kan beskrives med få stikord: Ingen danske nyproduktioner, begrænset standardrepertoire og snævert internationalt udsyn. Situationen ændrede sig markant, da Elaine Padmore blev den første udenlandske operachef; operaen uddannede og ansatte i hendes cheftid et bemærkelsesværdigt antal unge nordiske sangere, der senere fik betydningsfulde internationale karrierer, hun inviterede førende dirigenter og provokerende iscenesættere til landet og bestilte bl.a. operaen *Tjenerindens fortælling* af Poul Ruders. Det høje niveau blev opretholdt, da Kasper Holten og Michael Schönwandt blev ansat som chefpar, og i år 2000 begyndte de ”7 fede år”, som virkelig satte Operaen i København på verdenskortet, bl.a. med opsætningen af Wagners *Nibelungens ring*, som blev indspillet på DVD hos Decca og vandt den eftertragtede Gramophone Award for bedste DVD i 2009.

Nu er vi midt i ”de magre år”. Én chef – Keith Warner – forlod sin post i protest mod store nedskæringer, bl.a. af operakoret, og en anden – Sven Müller – forsøger nu at finde balancen for en nationalopera, der fra politisk hold på den ene side påtvinges at spare adskillige millioner og på den anden side afkræves at udvide outreach-området betragteligt samt opretholde den kunstneriske kvalitet på det niveau, der var før de dramatiske nedskæringer. Det er ikke en nem opgave, men foreløbig er det med fondsstøtte lykkedes at åbne dørene til Operaen med bl.a. orkesterworkshops for skolebørn og stribevis af gratisarrangementer i foyeren, og et særligt ”DKT-Jyllandstog”

transporterer i denne sæson jyder til København for at se udvalgte opsætninger på nationalscenen.

Den Jyske Opera har gennem tre årtier haft bemærkelsesværdig succes med den profil, Francesco Cristofoli tegnede i begyndelsen af 1980'erne. I begyndelsen var det de første danske opførelser af Wagners *Nibelungens ring* i moderne tid, endda to gange, der gjorde Den Jyske Opera kendt langt uden for landets grænser, senere blev ryet befæstet gennem danske førsteopførelser af store romantiske operaer af Strauss og Korngold og en lang række af nykomponerede danske operaer af bl.a. Niels Marthinsen og Bent Lorentzen. Det seneste eksempel er *Dorian Grays Billede* – komponeret af Thomas Agerfeldt Olesen efter Oscar Wildes fortælling og gestaltet som en ”koreografisk opera”, dvs. med dansere på scenen og (forstærkede) sangere i orkestergraven. DJO har netop fået en spændende ny chef, Annilese Miskimmon, som i år har taget over efter Giordano Bellincampi. I hendes første sæson sendes bl.a. Janáček's *Katja Kabanova* på turné, og det må kaldes et dristigt udspil, hvis skæbne det bliver spændende at følge. Anmelderne er positive, men vil publikum se noget nyt?

De små operakompagniers produktioner

For 30 år siden var Den Kongelige Opera og Den Jyske Opera stort set alene om at producere opera i Danmark. Den vigtigste faktor i revitaliseringen af den ”klassiske” musikdramatik i Danmark er helt sikkert de små kompagnier, som begyndte at se dagens lys o. 1990, ofte drevet af ildsjæle for meget små (og få offentlige) midler: Musikteatret Undergrunden (i Århus, Odense, Furesø), Den Anden Opera (i København), Aarhus Sommeropera, Den Fynske Opera (i Odense), Den Ny Opera (i Esbjerg), Nordjysk Operakompagni (i Aalborg), Opera i Midten (Holstebro; oprindelig Musikdramatisk teater i København) for blot at nævne de vigtigste. Her har mange danske komponister fået mulighed for at prøve idéer af og få små og store værker opført; unge sangere og instruktører har taget de første skridt i en karriere, som ofte blev international og bemærkelsesværdig (Kasper Holten er et godt eksempel). Aalborg har haft en operafestival siden 2001, København siden 2009. Denne del af historien er i høj grad positiv, og de fleste af kompagnierne har det godt og leverer fortsat nyt og vedkommende musikteater, herunder ny dansk musikdramatik. Dog må vi begræde Den Anden Operas bortgang. Plex og senere Københavns Musikteater var/er noget helt andet end den åbne operascene, som fandtes på Den Anden Opera.

Nye eksperimenterende musikteaterproduktioner

De etablerede kompagnier tager mange spændende nye initiativer. Flere er nævnt ovenfor. Men der er en voksende underskov af små ensembler og enkeltpersoner, der ”genopfinder” eller nyudvikler musikteatret og bidrager med vigtig inspiration. Mange kunne nævnes, men Kirsten Dehlholm og hendes performanceteatergruppe Hotel Pro Forma skal nævnes specielt for en mangeårig indsats, der også har bevæget sig hen til og på musikteatrets kant. I Wagneråret 2013 har Dehlholm og Hotel Pro Forma prøvet kræfter med Wagners *Parsifal* i Poznan, Polen.

Musicals og musikteater

Mange af de musicals, der sættes op i Danmark er store, tunge produktioner som *Phantom of the Opera*, *Aladdin* osv., der nok især appellerer til et relativt konservativt teaterpublikum. Som følge af de ganske stramme regler, mange internationale ophavsmænd i dag lægger på den sceniske udformning af deres forestillinger, er der ikke plads til meget tvetydighed, spræl eller opdatering. Men det er netop dén kombination, teaterkoncerterne især lever af. Et vigtigt kendetegn ved teaterkoncerterne ér, at de er tvetydige eller måske snarere flertydige. Konceptet konstrueres i de allerfleste tilfælde sådan, at det univers, der etableres, er et åbent univers, som peger i mange

retninger. Som Michael Eigtved skriver i sit essay om teaterkoncerten og dens udvikling, tilfredsstiller teaterkoncerterne et af de vigtigste krav, nutidens publikum har til deres kulturoplevelser: man vil selv være medskabende. Teaterkoncerten giver afkald på at fortælle en historie, den må man som publikum selv konstruere. Samtidig er der så stadig trygheden ved den kendte musik, som gør at det mindre trænede publikum ikke føler sig fortabt i et uforståeligt, avantgardistisk ingenmandsland.

Det betyder, at teaterkoncertens format er et kunstnerisk columbusæg, der på én gang tillader ophavsmændene at tage nutidige, styrende konceptuelle livtag med noget musik, der (i en eller anden form) har bevist sit værd, og samtidig delvist overlader det til publikum at navigere i oplevelsen. Selvom teaterkoncerten indtil nu primært har fokuseret på bagkataloget hos kendte stjerner fra populærmusikkulturen, kan man iagttage forskellige aktuelle ”nyskabelser”, f.eks. Betty Nansen Teatrets *Mozart*-teaterkoncert, som har udvidet genregrundlaget, og denne sæsons *København* på Nørrebro Teater, som måske peger på en ny trend: temaet frem for kunstneren. Og dermed nærmer genren sig måske alligevel den musical, den havde som sit afsæt at distancere sig fra.

Musikteater for børn

Både Den Kongelige Opera og Den Jyske Opera har en lang tradition for at bestille og producere opera specielt til børn, og der findes også – især i landsdelsorkestrenes regi – en tradition for at introducere børn til det at komponere, med eller uden en dramatisk komponent. Men det er især nogle af de mindre kompagnier, der har udviklet området, så det i dag er en bred palet, der rækker fra dukketeateropera over marionet- og maskeforestillinger til specialtilrettelagte klassiske operaer for børn og helt nyskrevne operaer til børn og unge. Kompagniet Undergrunden, der fra 2013 er blevet Egnsteater i Furesø kommune, fortjener at blive nævnt for sit arbejde gennem mere end tre årtier. Kaja og Niels Pihl har udforsket emnet musikteater til og med børn til bunds og skaber fortsat mindeværdige forestillinger.

Sammenfattende

Temanummeret kommer vidt omkring, men der er alligevel flere røde tråde, som forbinder mange af artiklerne, og som berører noget helt centralt i dagens (danske) musikteater. Performativitet er den ene tråd; de udøvende og publikums kroppe, stemmer og gestus er i spil både i teori og i praksis. Interaktivitet og relation er den anden tråd; publikum forstås ikke som en (mere eller mindre) passiv modtager i en envejskommunikation fra scene til sal, nej, publikum inviteres til at spille og agere med på mange forskellige måder. Der spilles virtuost på publikums erfaringer og kendskab til mange forskellige musikalske koder og kontekster, og der udvikles nye dialogiske redskaber i musikteateroplevelsens tjeneste.

Dette eksemplificeres også i en enquete tilrettelagt af Magnus Tessing-Schneider specielt til dette temanummer af *Peripeti*. For at få flere kunstneriske stemmer på banen stilles fem enslydende spørgsmål til henholdsvis to instruktører, to komponister, en dirigent og en sanger. De bliver spurgt om, hvad der kendetegner henholdsvis en god komponist, en god operadirigent, en god operainstruktør og en god operasanger; og stilles afslutningsvist spørgsmålet: ”Hvorfor musikteater er vigtigt i dag?”.

Svarene er somme tider overraskende ens, somme tider meget forskellige. På spørgsmålet om, hvad der kendetegner en god operakomponist, svarer dirigenten Tamás Vető f.eks.: ”At han finder den rigtige librettist til handlingen. At han er sparsom med ordene – ingen filosofien. At han kender til sangernes muligheder. Ensemble bruges til dramatiske højdepunkter, og orkestret bruges i rollen som ’digter’. Opera skal synges, ikke skrives”. Instruktørerne Elisabeth Linton og Deda Christa

Colonna lægger derimod vægt på, at komponisten interesserer sig for den sceniske fortælling og timingen. Sangeren Xenia Lach-Nielsen svarer, at den gode opera/musikkomponist formår at drive handlingen fremad med melodier og stemninger, som understreger og tydeliggør den. Svarene peger altså indad, mod musikforestillingens dramaturgi og performativitet.

Men når operakomponisterne selv bliver spurgt, vender de blikket ud mod samfundet. Komponisten Line Tjørnhøj påpeger således, at det, der kendetegner gode nutidige operakomponister er, at de er: "forandringsagenter i verden. Værkerne spejler sig i vores hyperkomplekse samfundsstrukturer og lader tilhørerne læse sig selv ind i dem. I synkrone bevægelser skaber de en frihed til at opleve mange centre, mange sandheder". Og operakomponisten Niels Martinsen svarer kort og godt: "At de ikke hænger på træerne".

Variationen i svarene giver stof til eftertanke om musikteatrets ontologi og potentiale, men også om de mange magtkampe, der udkæmpes mellem kunstarterne. Når Niels Martinsen et andet sted fastslår, at det, der kendetegner en god operainstruktør, er "[e]vnen til at gøre en forestilling til sit eget værk uden at komponist og librettist opdager det", er det selvfølgelig (selv)ironisk og som sådan på en gang frækt og sandt, ligesom når han på spørgsmålet om, "Hvorfor teater er vigtigt i dag?", kort og præcist svarer: "Alting har sin tid, men selve kunsten er vigtig i dag og til alle tider." Og med tungen i kinden tilføjer: "Hvis man har behov for at spørge hvorfor, er man enten politiker, åndsnaudist eller begge dele".

Om dette nummers fagfællebedømte artikler

Den norske musiker og forsker Tony Valberg har mange års erfaring med koncerter og musikdramatik for børn. Med udgangspunkt i forestillingen *Draumkvædet*, som blev spillet langt over 200 gange i Norge og Sverige, præsenterer han en lang række (musik)dramaturgiske overvejelser og fører læseren ind i den relationelle æstetik og dens forudsætninger i avantgardemusikken og -teatret siden 1950'erne. Her tematiseres det interaktive aspekt, børnenes aktive performative medvirken, som et afgørende nyt element i det 21. århundredes musikteater.

Juliana Hodkinson udforsker i sin engelsksprogede artikel, hvordan opera fungerer og opleves på internettet, og hvordan eksperimenterende kunstnere, i deres forsøg på at omforme operagenren med henblik på online-distribution, udvikler nye og anderledes former for bl.a. tilskuerdeltagelse og interaktion, der kan virke tilbage på kompositioner af live-operaer. Som eksempel stilles der undervejs i artiklen skarpt på en opera, som Signe Klejs og Niels Rønsholdt lige nu er i færd med at udvikle som applikation til tablets.

Nila Parly diskuterer et kreativt forskningsseminar, hvor instruktøren Kasper Holten, en gruppe forskere og studerende fra nordiske universiteter og et sangerhold fra Operaakademiet eksperimenterede med at visualisere Wagners musik fra sidste scene af *Rhinguldet* med udgangspunkt i en dramaturgisk skitse skrevet specielt til lejligheden af den amerikanske poststrukturalist Carolyn Abbate. Parly analyserer processen ud fra en teoretisk vinkel med rødder i performance studies.

Lars Ole Bonde præsenterer en sammenlignende analyse af to operaer af Bent Lorentzen, Danmarks mest produktive operakomponist. Den ene blev produceret af teater Kaleidoskop i København, den anden som turnerende "camplet-opera" af Den Jyske Opera. Der er meget iøjne- og iørefaldende forskelle på den tragiske opera *Tristan-Variationer* og den komiske *Pergolesis hjemmeservice*. Men der er også en række overraskende ligheder, som bl.a. afdækkes ved hjælp af et musikdramaturgisk analyseapparat, udviklet af komponisten selv i bogen *Musikdramaturgi*.

Essays

Michael Eigtved skriver om teaterkoncerten og dens historiske udvikling. Et vigtigt kendetegn ved teaterkoncerterne ér, at de er tvetydige eller måske snarere flertydige. Konceptet konstrueres i de allerfleste tilfælde sådan, at det univers, der etableres, er et åbent univers, som tilfredsstiller publikum behov for at være medskabende.

Marie Enevoldsen og Nanna Graugård Jensen skriver om forrige sæsons forestilling *Maestro* på Teatret Svalegangen i Århus. De kalder forestillingen en "musikteater-hybrid", fordi dramatiseringen af det norske band Kaizers Orchestras sange og univers blander realistiske spilletilskonventioner med melodramatisk overdrivelse, brechtsk fremmedgørelse og meget andet. På den måde er der elementer af såvel musical som teaterkoncert, så måske er hybriditet en vej frem?

Komponisten Peter Bruun, der selv har komponeret børneopera og er medlem af ensemblet Figura, skriver om arbejdet med at lade børn komponere. Med afsæt i et konkret eksempel fra et projekt med børn i 4. klasse fra skoler i Billund kommune reflekterer han over de oplevelsesprocesser, der sættes i spil i sådan et forløb, hvor børn selv skaber et musikalsk-dramatisk udtryk fra grunden. Børnenes eksperimenterende og legende omgang med lydligt og musikalsk materiale perspektiveres såvel musikæstetisk som musikpsykologisk.

Med udgangspunkt i det performance-kunstneriske uddannelseseksperiment *Sisters Academy* indgår lektor Ida Krøgholt og 'søstrene' bag Sisters Hope (performer og ph.d.-studerende Anna Lawaetz og performer, kurator og ekstern lektor Gry Worre Hallberg) i en dialog omkring præmissen: Hvis samfundet efter krisen får et helt nyt sæt af værdier funderet i den æstetiske dimension, hvordan ville et uddannelsessystem så se ud? Og hvordan arbejder vi kunstpædagogisk med denne præmis i *Sisters Academy*?

Komponist Line Tjørnhøj skriver om coOPERation, et laboratorium som er en del af AUT – Aarhus Unge Tonekunstneres kunstneriske udviklingsvirksomhed. Målet er at stimulere og nykomponere kammeropera i Danmark i et tværkunstnerisk netværk af kunstnere og producenter.

Værket ser på forestillingen *War* opført i Viborg, Vordingborg og Hørve i forskellige variationer tilpasset den konkrete by og dens borgere, hvilket gør det vanskeligt at bestemme værket.

Portrættet af instruktør Klaus Hoffmeyer er skrevet af Janicke Branth.

Anmeldelsessektionen kommer rundt om: Bogen *Wagner – Trolldmanden fra Bayreuth*, anmeldt af Nila Parly. Teaterforestillingen *100 Procent København* af Rimini Protokol, anmeldt af Ida Krøgholt. "All my dreams come true" er et "Disneydrama" af Christian Lollike, anmeldt af Erik Exe Christoffersen. Operaen *The Picture of Dorian Gray*, komponeret af Thomas Agerfeldt Olesen, iscenesat og koreograferet af Marie Brolin-Tani, anmeldes af Ansa Lønstrup og Charlotte Rørdam Larsen. Magnus Tessing Schneider anmelder Verdis *Macbeth*, *Otello* og *Falstaff* på Den Kongelige Opera.