

Ej blot til lyst – eller trøst?

Tragisk og komisk opera af Bent Lorentzen

Af Lars Ole Bonde

En produktiv og alsidig dansk operakomponist

Bent Lorentzens i alt 15 operaer er uhyre forskellige, og på overfladen kan man vel næppe pege på to mere forskellige værker end den dystre og avantgardistiske *Tristan-Variationer* (1979) og den muntre palimpsest *Pergolesis hjemmeservice* (1998). I denne artikel vil jeg imidlertid argumentere for, at der er en lang række fællestræk i de to værker, især hvis man betragter dem fra en dramaturgisk vinkel og med et performativt perspektiv. Artiklen præsenterer først Lorentzen som operakomponist i en dansk og international kontekst, derefter præsenteres Lorentzens egen musikdramaturgiske analysemodel, som kommer i anvendelse i en koncentreret sammenlignende analyse af de to operaer. Der lægges særlig vægt på to aspekter af Lorentzens praksis: ”det komiske” og ”det performative”.

Bent Lorentzens operaer – et overblik

Bent Lorentzen er med sine 15 operaer og en række andre musikdramatisk inspirerede værker den danske samtidskomponist, der har arbejdet mest med musikteater. Han er også den, der har oplevet flest nyproduktioner og udenlandske produktioner af sine operaer. Operaerne spænder tidsmæssigt over næsten et halvt århundrede, fra de tidlige skoleoperaer og første udgave af *Mette* i begyndelsen af 1960'erne til Holbergoperaen *Jeppe* fra 2009. Værkerne er stilistisk og æstetisk meget forskellige, men der er alligevel en rød tråd: Lorentzen benytter sig af eller refererer til myter og eventyr, som hører til grundlaget for den vestlige kultur, og som derfor må anses for mere eller mindre kendt klangbund selv for et menneske, der oplever operaen for første gang. (Se fig. 1)

BENT LORENTZENS OPERAER og deres baggrund i myter og eventyr. Komiske operaer er angivet i kursiv

STALTEN METTE (1963/1980) – baseret på en dansk middelalderballade om høvisk og uhøvisk kærlighed.

DIE SCHLANGE/SLANGEN (1964/1974) – refererer til historien om slangen i paradiset.

EURIDICE (1965/1969) – baseret på myten om Orfeus og Eurydike.

DIE MUSIK KOMMT MIR ÄUSSERST BEKANNT VOR (1974) – en Mozart-collage, der anvender stof fra de mange myter, Mozart selv øste af.

EINE WUNDERSAME LIEBESGESCHICHTE/TRISTAN-VARIATIONER (1979) – Om Wagners kærlighed til Mathilde Wesendonck, tæt sammenvævet med myten om Tristan og Isolde

KLOVNEN TOTO (1985) – klovnen er som figur ældgammel og har mytologisk status og kraft.

FACKELTANZ (1986) – baseret på en middelalderlig folkevises om jalousi ml. ”den lyse og den mørke søster”.

BILL OG JULIA (1991) – historien om to kattes kærlighed, inspireret af dramaet om

Ej blot til lyst – eller trøst?

<p>Romeo og Julie. ORFEO (bearbejdelse af Monteverdis opera, 1992) – baseret på myten om Orfeus og Eurydike. DEN MAGISKE BRILLANT (1994, børneopera) – tegneserieopera med elementer fra alverdens eventyr. DEN STUNDESLØSE (1996) – Holbergopera med persongalleri inspireret af bl.a. commedia dell'arte. PERGOLESIS HJEMMESERVICE (1998) – en blanding af arrangement af Pergolesis komiske opera La serva padrona og nykomponerede elementer – en slags opdateret commedia dell'arte. DERSTEPPEWOLF (2000) – opera over Hesses roman, der blander civilisationskritik og arketyperiske fortællinger. "Det magiske teater" spiller hovedrollen. KAIN OG ABEL (2006) – baseret på den næstældste af alle jødiske og kristne myter. JEPPE PÅ BJRGET (2009) – kan vel ikke direkte relateres til en myte eller et eventyr, men hovedpersonerne har arketypisk karakter – og viden om, hvad der sker, "når skidt kommer til ære".</p>
--

Fig. 1 Oversigt over Lorentzens operaer og deres referencer

Lorentzen bruger ikke selv genrebetegnelserne "tragisk opera" og "komisk opera", men jeg vælger alligevel at bruge dem her, fordi komponisten har et uhyre bevidst forhold til de etablerede genrer, der i operasammenhæng ofte kaldes hhv. "opera seria" og "opera buffa" (Lorentzen 2012). Hans komiske værker er typisk enten hvad der i litteratur kaldes "intrigekomедier", hvor selve den dramaturgiske mekanik spiller en afgørende rolle, eller "anarkistisk komedie", hvor det absurde og groteske er i forgrunden (à la Dario Fo). Et karakteristisk træk ved Lorentzens æstetik og dramaturgi er imidlertid, at stort set alle værker, uanset deres primære genre-tilhørsforhold, indeholder såvel tragiske (sørgelige, uhyggelige) som komiske (muntre, groteske, absurde) elementer. Analysen af de to udvalgte værker vil illustrere dette. Samme træk finder man i øvrigt også i Lorentzens instrumentalmusik (Bonde 2005), som allerede i 1960'erne var inspireret af Fluxus-bevægelsens happening og Maurizio Kagels instrumentalteater. Mange af operaerne findes i flere udgaver, typisk dansk, engelsk og tysk, og de enkelte værker og udgaver er som regel blevet til i et tæt samarbejde med instruktør og sangere. Lorentzen er en praktisk og pragmatisk komponist, som gerne ændrer i sine partiturer, hvis idéerne kan kommunikeres klarere og mere hensigtsmæssigt for de udøvende.

En musikdramatisk analysemodel

I *Peripeti* 10 konstaterede Hans-Thies Lehmann (2008), at dramaturgi ikke blot er "en fortælle måde eller den enkelte forestillings struktur, men også den interaktion, som et teater skaber med publikum og omverden. Et teater kan interagere med sit publikum, sin by og med medierne på mange forskellige måder og skabe en anden form for opmærksomhed på politiske, sociale og æstetiske forhold."

Denne forståelse af dramaturgi passer særdeles godt på Lorentzen, som i høj grad har brugt musikteatret til at kommunikere med publikum – tydeligst i årene 1990-93, hvor han ledede *Ebeltoft festivalen* og hvert år leverede udendørs-"pantomimer" (de såkaldte *Carillons*) og indendørs musikteater i udvalgte lokaliteter (Dråby kirke, laden på herregården Rugaard, Cargohallen i

Tirstrup lufthavn). I alle tilfælde var der tale om usædvanlige ”steder”, som bidrog stærkt til en intens kommunikation med publikum (Bonde 1995).

Lorentzen var indtil 1971 konservatorielærer i musikteori, men har derefter levet som frit skabende komponist. I 1995 blev han dog bedt om at afholde et kursus i operadramaturgi for komponister, og det resulterede i et kompendium, der i 2012 blev omarbejdet til en bog (Lorentzen 2012). Her bygger komponisten ikke blot på sine egne erfaringer, han analyserer også en række kendte operaer med henblik på at præcisere de dramaturgiske virkemidler, komponister og librettister anvender. Synsvinklen er altså: Hvad karakteriserer opera som teater?

En forestillings forløb og disposition anskueliggøres med den såkaldte ”berettermodel”, mens relationerne og dynamikken mellem karaktererne tydeliggøres vha. de såkaldte ”dramaturgiske karaktertyper”. I værkanalyserne vil jeg anvende disse begreber, her vil jeg blot illustrere dem skematisk med en stikords-analyse af Mozarts *Così fan tutte* som eksempel.

Dramaturgisk disposition (Berettermodellen):

Anslag: Væddemålet mellem Alfonso og de to mandlige kærester

Præsentation: De to par hver for sig: Fiordiligi + Dorabella / Ferrando + Guglielmo

Uddybning: De forklædte F+G bejler til hinandens kærester, som gør modstand

Optrapning: F+G ”vender tilbage”, efter at både F+D er faldet for de nye bejlere

Løsning: Tilgivelse – hvis det er muligt?

Udtynding: ”Così fan tutte” / Sådan gør de alle?!

Dramaturgiske karaktertyper:

Drivende karakter: Alfonso

Modstander: Despina

Hovedkarakterer: Fiordiligi og Dorabella

Skygge/kontrast-roller: Ferrando og Guglielmo

(De øvrige dramaturgiske karaktertyper anvendes ikke i denne opera: Nærmeste relation, Normalpersonen, Biroller, Stumme roller og Statister – om end koret kan siges at spille en birolle uden væsentlig dramaturgisk funktion, hvorfor det da også kan udelades).

Fig. 2 Dramaturgiske analysebegreber anvendt på Mozarts *Così fan tutte* (efter Lorentzen 2012)

Tristan-Variationer – en tragisk opera (?)

Tristan-Variationer begyndte sit sceniske liv i 1969 som et kort (15 min.) værk komponeret i en pædagogisk sammenhæng, og samtidig som et sjældent, eksplicit eksempel på politisk opera i Danmark, jf. komponistens egen programnote:

Denne komposition er ... et af de meget få politiske musikstykker, der overhovedet er lavet herhjemme... Bassen symboliserer manden der manipulerer det tavse flertal vha penge og reklame. Sopranen er den ideelle forbruger, der gør sit bedste for at benytte den til enhver tid mest opreklamerede sæbe og tandpasta. Tenoren er ungdomsoprøreren der forsøger at komme til orde mod ovennævnte tilstand, men han slås ned af repræsentanten for det tavse flertal. Skiltene som vi præsenteres for er regibemærkninger fra Wagners Tristan-musik (som båndet er en bearbejdning af) og tjener det formål at give en kraftig Verfremdungseffekt (Lorentzen, upubliceret programnote 1969).

Ej blot til lyst – eller trøst?

Besætningen (3 sangere + lydbånd) går igen i den 10 år yngre opera af samme navn, der var bestilt af og havde premiere på Bayerische Staatsoper i München 1979 (bevidnet i Brincker 1979). I denne tyske version, som varer ca. 70 minutter, er musikken langt mere substantiel, og konsumkritikken er erstattet af en kritisk vinkel på myten om den romantiske kærlighed og den romantiske revolutionære. Operaen er senere blevet nyproduceret i Kassel (1994) og København (1996). Der findes også en version med engelsk tekst (som dog endnu ikke er blevet opført). Handlingen udspiller sig i 5 scener, hvor det gradvist bliver tydeligt, at de biografiske personer (Wagner, Mathilde og Otto Wesendonck) spejler sig i Tristan, Isolde og kong Marke. En klar Verfremdungseffekt er, at de to mandlige stemmetyper er byttet om ift. dispositionen i *Tristan og Isolde*:

1. B (barytonen/Wagner/Tristan) deltager i revolutionen i Dresden 1849, erklæres fredløs og må flygte.
2. I tøget møder han S (sopranen/Mathilde/Isolde). De forelsker sig.
3. T (tenoren/Otto/Marke) hersker i sit industri-imperium. S studerer middelalderballaden om Tristan og Isolde. B komponerer. Der arrangeres et stævнемøde.
4. Stor kærlighedsscene, som afbrydes af T. S lader som om hun elsker T. B forvirres. Dramatisk opgør. T sårer B.
5. Ved Starnberger See går B med blodige bandager sammen med T (nu i lægekittel). T river forbindelserne af, og den svækkede B synker døende om i vandet (sådan som Wagners mæcen, kong Ludwig II af Bayern, gjorde det i virkeligheden). T sætter sig behageligt til rette, tænder en cigar og nyder børskurserne, mens S elsker med B's frakke (Liebestod...).

Fig. 3 Den dramaturgiske disposition i *Tristan-Variationer*.

Brugen af Wagners berømte "Tristan-akkord" er en del af den musikalske dramaturgi (Andersen 2005), som imidlertid ligger uden for denne artikels emne. De avantgardistiske træk i operaen – som teater – er åbenlyse: (1) anvendelsen af elektronisk båndmusik, der vægter hverdagens lyde lige så højt som musikalske motiver fra *Tristan og Isolde* (f.eks. "lyden af kapitalisme" vs. "Tristan-akkorden" i dens mange varianter; (2) spillet mellem to betydningslag, der interagerer næsten demonstrativt (de biografiske vs. de fiktive/mytologiske karakterer); de mange mere eller mindre skjulte citater og referencer (historiske og musikalske), (3) de mange måder at bruge stemmen på: fra stiliseret og rytmiseret recitation over ren leg med stemmelyd (elskovsscenen med ordene "Lass mich Sterben") til sprechgesang og traditionel operasang, og (4) de grotesk-absurde træk i fortællingen, der forstærkes af "lyd-scenografien" (f.eks. de mange plastre, der rives af i scene 5). Lorentzen har præsenteret operaens mange virkemidler i skematisk form (fig. 4).

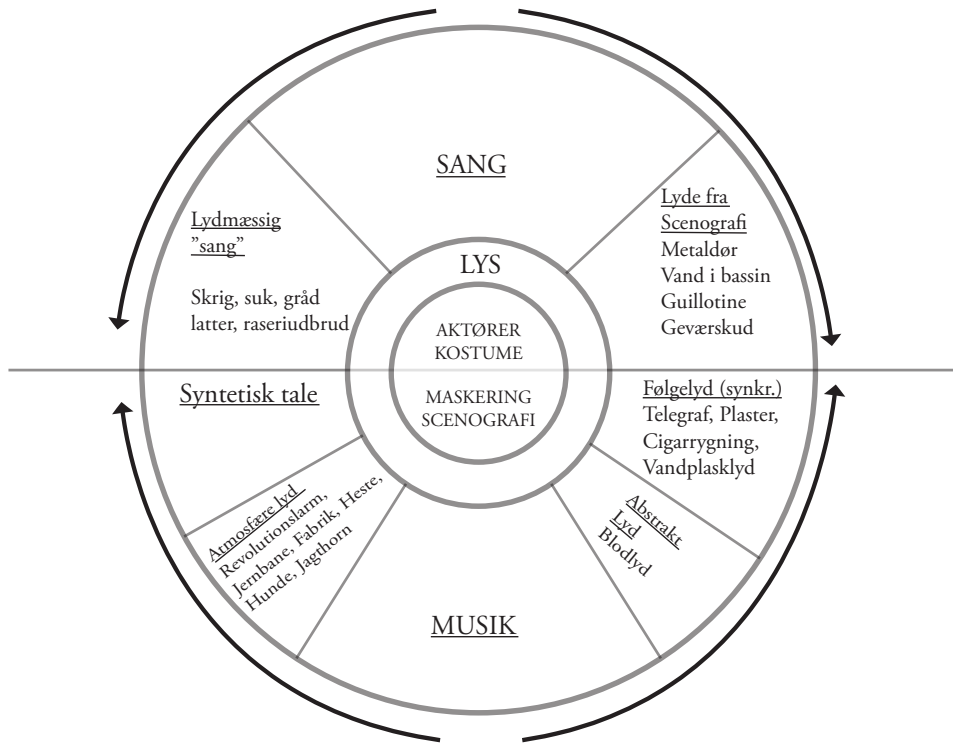


Fig. 4 Lorentzens skematiske oversigt over musikalske, sanglige og dramaturgiske virkemidler i Tristan-Variationer (Københavnerversionen 1996). (Lorentzen 2012).

Spillet mellem de to betydningslag i operaen kan skematisk fremstilles således:

	TRISTAN OG ISOLDE	TRISTAN-VARIATIONER	
Person	Indre plan	Ydre plan	Person
Tristan (Tenor)	Hovedkarakter	Hovedkarakter	Wagner (Bariton)
Isolde (Sopran)	Drivende kraft	Modstander	Mathilde W (Sopran)
Marke (Bas)	Modstander	Drivende kraft	Otto W (Tenor)

Fig. 5 Dramaturgisk analyse af karaktertypernes spejling i Tristan-Variationer

Det er tydeligt, at Lorentzen bevidst benytter en spejlteknik i dispositionen af sopranens og bassens roller som karaktertyper. I *Tristan og Isolde* er Isolde den drivende kraft, der sætter Tristans tragiske udvikling fra "dagens helt" til "nattens drømmer" i gang, med Marke (via Melot) som den modstander, der umuliggør de to elskendes forening i livet. I *Tristan-Variationer*

Ej blot til lyst – eller trøst?

er det Otto – den bedragne ægtemand – der styrer begivenhedernes gang og går af med sejren.

Spejlteknikken ses også, hvis man benytter berettermodellen analytisk: Spejl-anslag i scene 1, spejl-præsentation i scene 2, spejl-udbydning og -optrapning i scene 3 og 4, spejl-løsning (??) i scene 5. Ifølge berettermodellens dramaturgi skal et dramas pointe eller morale kunne sammenfattes i en pointe eller morale – den såkaldte ”pitch”. Pitch’en i *Tristan og Isolde*: ”Kærligheden overvinder døden” spejler sig da også i pitch’en i *Tristan-Variationer*: ”Døden/kapitalen overvinder kærligheden”.

Pergolesis hjemmeservice – en komisk opera (?)

Den Jyske Opera (DJO) har bestilt og uropført en del af Lorentzens operaer – med *Slangen* som den første og *Jeppe* som den sidste. Dette fortjener at blive nævnt, fordi Lorentzen var en af DJO’s mest markante kritikere i de turbulente år omkring 1970 (Bonde 1997, Lorentzen 1970). I 1998 producerede DJO *Pergolesis hjemmeservice*, et værk som blev til med særligt henblik på at skabe en morsom, moderne turné-forestilling til bassangeren Aage Haugland, som Lorentzen havde et nært samarbejde med i mange år. Haugland var på dette tidspunkt alvorligt syg, og den imponerende selvglade teaterdirektør Pergolesi blev hans sidste store rolle. Operaen findes også i en tysk udgave, opført på operaen i Kassel 1994, en tysk-dansk udgave, opført på Bornholm i 2000 (Møller 2005), og i en engelsk udgave, som blev opført på Memphis Chamber Opera i 2008 – med sopranen Susan Owens som teaterdirektøren!

Ligesom *Tristan-Variationer* er ”campingvognsoperaen” *Pergolesis hjemmeservice* (herefter PH) yderst økonomisk i sine virkemidler: Der er 2 sangsolister + en stum rolle, og orkestret består af en trombonist, der også spiller ”cembalo” (synthesizer). (Disse funktioner kan opdeles på to musikere, som de f.eks. blev i Memphis). De to operaer er disponeret meget forskelligt, således er PH en ”nummeropera”, tydeligt opdelt i recitativer, arier og duetter, som følger dramaturgien i Lorentzens forlæg, Pergolesis *La serva padrona*. Jeg tror, at selv en publikummer, der ikke på forhånd kender Pergolesis klassiker, vil få en oplevelse af at overvære ”noget kendt” (en historie, en bestemt musikalsk stil) med et moderne twist. *La serva padrona* er en typisk intrigekomædie: Den (halv)gamle knark Uberto er vred på, men også betaget af sin kønne og egenrådige myndling Serpina. Hun har til gengæld sat sig i hovedet, at hun vil giftes med Uberto og være ”rigtig frue i huset”. Hun opfinder en bejler, som den stumme tjener Vespone giver i udklædning. Da bejleren forlanger en uhyre medgift, synes Uberto alligevel der er bedre at han selv gifter sig med Serpina. Alt ender således lykkeligt og muntert. – Musikken og forløbet ligger bevidst helt tæt op ad Pergolesis original, så tæt at det giver mening at tale om en palimpsest: en musikdramaturgisk tekst, som en ny komponist har ”skrevet ovenpå”. Men Lorentzen har ikke bare ”arrangeret” Pergolesis original; han har tilføjet et nyt dramaturgisk lag udenom. Resultatet bliver en spejl-opera, der ikke blot morsomt og raffineret ”de- og rekomponerer” Pergolesis musik, men anvender den oprindelige enakter til at fortælle en ny (om end velkendt) historie om en lille, lurvet og let latterlig provins-operatrup. Genren er ”komisk opera”, og PH rummer en lang række træk, der er karakteristiske for Lorentzens komiske operaer som helhed:

- *Musikalsk humor*: En gennemført leg med Pergolesis partitur. Trombonen som ”orkester” (bas-stemmen såvel som melodistemmer), muligheden for stil- og genrecitater. Mere generelt: et spil med lytterens forventninger i forhold til stiltræk og genrenormer.

- *Dramaturgisk humor*: Den oprindelige opera som kerne, operatruppens historie som ramme, de dramaturgiske roller er byttet om. Mere generelt: Brugen af kontraster og overraskelser i personkarakteristik, -konstellationer og handlingsgang.
- *Lydmæssig (sonisk) humor*: Især brugen af trombonens mange udtryksmuligheder: Smægtende melodi-instrument, menneskestemme-efterligning, bas-stemme. Mere generelt: en leg med instrumenternes, stemmernes og andre lydgifveres iboende komiske muligheder.

Den dramaturgiske humor udspiller sig også i et spejl- og spændingsforhold mellem personerne/karaktererne i Pergolesis original og Lorentzens palimpsest:

	LA SERVA PADRONA	P E R G O L E S I S HJEMMESERVICE	
Person	Indre plan/karakter	Ydre plan/karakter	Person
Uberto	Hovedkarakter	Modstander	Dir. Pergolesi
Serpina	Modstander	Hovedkarakter	Sopranen
Vesp	Stum biperson	Stum Biperson	Teknikeren
		Hovedkarakter	Basunisten

Fig. 6 Dramaturgisk analyse af karaktertypernes spejling i Pergolesis hjemmeservice.

Vi ser igen, at Lorentzen anvender en kombination af spejling i dramaturgisk forløb: Dobbelt anslag, dobbelt præsentation, dobbelt konfliktoptrapping, dobbelt konfliktløsning (??) – og i karaktertypernes indbyrdes spil. Naturligvis narrer Serpina også Uberto her, men derudover gør sopranen og basunisten oprør mod den despotiske teaterdirektør, der efterlades rablende bag camplet-scenens billige forhæng. De to ansatte udvikler sig og træder i karakter, og det fører til modstanderens tragikomiske fald.

Pitch'en i *La serva padrona* er: "Den kloge narrer den mindre kloge" (f.eks. narrer tjenestepigen herren), mens den spejlvendte pitch i *Pergolesis hjemmeservice* er: "Hovmod står for fald" (enhver tyrann må falde).

Det komiske – en rød tråd i Lorentzens dramaturgi

Forholdet mellem det tragiske og det komiske sættes på spidsen i teatrets verden. Inden for operagenren har der traditionelt været tale om et polariseret forhold (opera seria vs. opera buffa), med enkelte undtagelser, f.eks. betegnelsen "semi-seria", som Mozart brugte om sin *Don Giovanni*. Kvantitativt har forholdet mellem det komiske og det tragiske vel været som i Puccinis *Il Trittico* (*Kappen*, *Søster Angelica* og *Gianni Schicchi*), der netop har været opført på Operaen: der er skrevet (mindst) dobbelt så mange tragiske som komiske operaer. Komiske operaer skrives sjældnere og sjældnere, og Lorentzen er en af de få, der har dyrket genren – dog uden at gøre den til et varemærke. Lorentzen bruger ikke genrebetegnelserne "komisk opera" eller "tragisk opera", dog kaldes *Die Musik kommt mir äusserst bekannt vor* et "komisk variationspanorama". For Lorentzen er det snarere sådan, at komiske træk er en rød tråd, der går gennem hele hans musikdramatiske oeuvre.

I *Tristan-Variationer* er der mange komiske elementer, ikke mindst i de scener, hvor kapitalisten (Otto von Wesendonck) præsenterer – og performer – sin ærke-reaktionære trosbekendelse, sågar

Ej blot til lyst – eller trøst?

med et velkendt Metternich-citat: "Gegen Demokraten / helfen nur Soldaten". – Det er grotesk humor af fineste karat. I *Pergolesis hjemmeservice* går det galt for teaterdirektøren til sidst – han bliver (bogstaveligt talt) gal. Dette er selvfølgelig ikke en ægte "tragisk" slutning, snarere en godt brugt komisk gimmick (gal = gak). Men det efterlader nok alligevel tilskueren med en lidt besk smag i munden, tror jeg: Det var alligevel ikke "bare sjovt" at se teaterdirektøren komme ned med nakken.

Hos Lorentzen kommer humoren og komikken mange steder fra, og måske netop derfor kan den også integreres i ellers klart tragiske værker som *Mette*, *Fackeltanz* og *Der Steppenwolf* (se fig. 7).

Det absurde teater – f.eks. Ionesco, Beckett
Fluxus-bevægelsen – happenings, hvor samspillet med publikum indgår
Kagels instrumentalteater – forstørrelse og forstærkning som virkemidler
Familie- og skoleforestillinger – som nødvendigvis må være underholdende
Commedia dell'arte og pantomimer – "humor på stedet og her-og-nu"
Holbergs komedier – den moralske og etiske humor
Shakespeare – "verden er en scene"
Holger Boland – den store danske opera-humorist, som oversætter, spiller og instruktør
Musikdramaturgisk teori – plot og rolle-karakterer som virkemidler

Fig. 7 Humøristiske inspirationskilder hos Bent Lorentzen

I musikteatret anno 2013 er det nok sådan (og temanummeret her kan måske antyde det), at modstillingen tragisk-komisk er i opløsning. Jeg vil lade det stå åbent, om dette er udtryk for et fremskridt eller et tilbageskridt, blot konstatere, at Lorentzens musikdramatik altid har spillet på denne traditionelle polaritet – og at den samtidig har åbnet for et samspil, der spilles kulturkritisk ud, og som bæres af de store myter og grundfortællinger i vores kultur. Dette oplever jeg som en modernistisk strategi, som hos Lorentzen er koblet med et bevidst ønske om at komme publikum i møde. Spørgsmålet er, om myterne og grundfortællingerne stadig er kulturbærende? Og hvis de ikke er det: hvordan kan (musik)dramatik så være kulturkritisk uden at blive (utåleligt) moraliserende eller politiserende? Der er ingen tvivl om, at Lorentzen tror på myternes bærekraft. Hans to seneste operaer er hhv. *Kain og Abel*, som bygger på den næstældste af alle (kristne) myter og *Jeppé*, en figur, der har aner helt tilbage til Aristofanes og commedia dell'arte. Det kan nævnes, at også yngre danske komponister bruger mytisk-eventyrligt stof i nye operaer, f.eks. Niels Marthinsens *Snehvides spejl* (2011) og Peter Bruuns *Narcissus og Ekko* (2010).

Det performative – en fællesnævner?

Lorentzen reflekterede over fænomenet og begrebet operadramaturgi, længe før han skrev om emnet. Tilsvarende arbejdede han performativt, længe før begrebet blev udmøntet akademisk. Performativitetsteoriene (se *Peripeti* nr. 6 2006, Jalving 2011 og Sørensen 2004) opererer med en række karakteristiske træk, hvoraf nogle af de vigtigste er

- Åbne "værker"
- Dynamiske relationer mellem "værker" og medvirkende performere
- Publikum som medskabende faktor
- Postmoderne stilpluralisme (herunder collage- og montage-teknikker)

Begge operaer findes i flere udgaver, som har samme status, uanset hvor forskellige de måtte være. De er principielt åbne for nye indfaldsvinkler, ikke bare i den kunstneriske fortolkning, men i selve produktionsprocessen, hvor der kan ændres efter behov. Begge værker er (i de forskellige udgaver) blevet realiseret i dynamiske samspil mellem komponist og medvirkende, *Pergolesis hjemmeservice* er decideret rettet mod Aage Hauglands særlige talenter som sanger-skuespiller. Samspillet med publikum har vel ingen decideret performativ funktion i *Tristan-Variationer* (om end lydscenografien er tænkt ift. Verfremdung af publikum), men i *Pergolesis hjemmeservice* er det en drivkraft i komikken og de omtalte spejlings-funktioner. Collage- og montageteknikker er fundamentale greb i begge operaer.

Bent Lorentzen har ganske vist aldrig selv kaldt sig "en postmoderne komponist" eller refereret til performanceteorier i sine skriftlige arbejder. Men selv i værker, som er blevet til, før begreberne overhovedet kom i spil, kan mange af ovennævnte træk findes. *Tristan-Variationer* er et godt eksempel. Af det oprindelige, korte, delvist pædagogisk tænkte og politiske værk fra 1969 blev der ti år senere et hovedværk i moderne dansk (og måske europæisk) opera, bestilt og uropført af Bayerische Staatsoper i 1979, og nyproduceret (og cd-indspillet) i København i 1996. Lorentzen benytter sig af en lang række dramaturgiske greb, som kan kaldes performative og postmoderne: Myten om Tristan og Isolde (både i Wagners udgave og i den middelalderlige "original"), og den dermed sammenhængende (romantiske) myte om kærligheden, der overvinder døden, spejles i Wagners egen livshistorie, og ikoniske træk fra Wagners musik til *Tristan og Isolde* varieres i Lorentzens opera til ukendelighed i et musikalsk sprog, der spænder fra "traditionel operasang" til "lydscenografi". Lorentzen "åbnede" oprindeligt (1969) Wagners opera og brugte den bevidst som Verfremdungseffekt i et kulturkritisk musikteaterstykke. Han åbnede senere sit eget værk, fjernede den eksplicit nutids-kulturkritiske dimension og erstattede den med et historisk-kritisk meta-perspektiv med fokus på demaskering af den romantiske kærlighedsideologi. Opførelserne i München, Kassel og København var meget forskellige, og Lorentzen reviderede i 1996 sangerdelen af sit partitur (bånd-delen var uændret), så operaen kunne synges på dansk af (nye) danske sangere, som måske foretrak oktavomlægninger på bestemte steder eller havde egne idéer til realiseringen af operaens særlige univers af talesang og sproglyde. Instruktøren i København – den unge Kasper Holten – brugte en lang række postmoderne greb i sin iscenesættelse, f.eks. film-indslag og lydgivende scenografi. Alt dette var ikke "regi-teater" – i betydningen: instruktørens radikale nytolkning af et klassisk værk. Det var en ny version af et åbent værk (Tulinus 2005).

I *Pergolesis hjemmeservice* er det performative placeret helt i forgrunden og bidrager (i en teatersportsagtig stil) til publikums tilbagevendende latter over den latterlige teaterdirektør, som afspiller bånd med applaus, promoverer sig selv på de mest pinlige og platte måder, samtidig med at han hundser med sine ansatte i det lille ensemble. Relationerne i ensemblet spejler sig i de velkendte relationer fra Pergolesis klassiske komiske opera, men konflikten vendes om: hos Pergolesi lykkes det Serpina at ændre Uberto fra en gammel gnavpot til en føjelig, mere eller mindre elskelig ægtemand. Hos Lorentzen fremprovokerer den selvglade direktør Pergolesi – naturligvis utilsigtet – et oprør fra sopranen og basunisten, og operaen ender tragi-komisk, med Pergolesis sammenbrud, mens de ansatte udvandrer. Musikalsk leger Lorentzen respektfuldt-respektløst med Pergolesis noder. Alle arier og duetter er genkendelige, men samtidig fremmedgjort – på en komisk og underholdende måde. De medvirkende skabte i høj grad deres egne figurer – instruktøren Peter Langdal, som DJO havde sat på opgaven, overlod klogeligt forestillingen til de medvirkende efter de indledende øvelser (Lorentzen, personlig kommunikation). Aage Haugland benyttede sit talent som komisk performer ikke mindst til at tage gas på sig selv og myten om primadonnaer af alle køn. Men

Ej blot til lyst – eller trøst?

”værket” er åbent for nye tolkninger og nye møder med publikum – hvad versionerne fra Kassel, Bornholm og Memphis også vidner om.

Man kan vel sige, at Lorentzens forhold til det performative er et eksempel på en slags ”første generations performativitet”: en komponists livslange, principielt tætte samarbejde med ”medsvingende” udøvende musikere, sangere og teaterarbejdere – i en kontekst, der indebærer refleksioner over publikums mulighed for at gå i dialog med værket. At Lorentzen også har arbejdet performativt med at lade publikum være medkomponerende – hvad man kunne kalde ”anden generations performativitet” – er en historie, der ikke skal fortælles her (herom i Bonde 2013).

Det fremgår af værkoversigten (fig. 1), at alle Lorentzens operaer relaterer sig til mere eller mindre velkendte myter, eventyr og fabler. Dette er ikke et tilfældigt træk. Komponisten har altid haft som ambition, at hans musikteaterforestilling skulle kunne kommunikere direkte med publikum. Et af midlerne har været at indbygge referencer til velkendt stof – i visse værker også velkendt musikalsk stof. Dette har også været medvirkende til at give instruktører og sangere en stor frihed til at associere og digte med på de dramatiske personer og de dramaturgiske konfigurationer (Leinert 2005, Tulinius 2005).

Det tragiske, det komiske – og det tragikomiske

Et afsluttende blik på ligheder og forskelle mellem *Tristan-Variationer* og *Pergolesis hjemmeservice* i et mere alment dramaturgisk perspektiv fører til nedenstående sammenfatning af den sammenlignende analyse:

- Tragedie og komedie er nærværende i begge operaer, det er kun genre-tonen, der er grundlæggende forskellig
- Et væsentligt fælles træk, også i forholdet til publikumsappellen, er referencerne til kendte myter og arketypiske figurer – samt kendt musik
- Spejlinger og fordoblinger er et grundlæggende virkemiddel i begge operaer og tilføjer et meta-aspekt til dramaturgien
- Det performative aspekt spiller en afgørende rolle i begge operaer – og for publikums oplevelse. De vigtigste virkemidler er: værkets åbenhed, dynamisk værkudvikling fra produktion til produktion, Verfremdung og anti-realisme, spil & leg med roller og materialer (stemmelyd, reallyd, følgelyd, lydscenografi)

At Bent Lorentzen er en erfaren og produktiv operakomponist, er hævet over enhver tvivl. Men er han også en god operakomponist? Det spørgsmål kan naturligvis ikke besvares absolut eller kontekstfrit. Men hvis man i dette temanummers enquete læser svarene på spørgsmålet ”Hvad er en god operakomponist?”, så kan flere af svarene godt læses som en karakteristik, der passer på Lorentzen (se også Leinert 2005, Tulinius 2005). Basunisten Niels-Ole Bo Johansen – ”orkestret” i *Pergolesis hjemmeservice* – udtrykker det sådan:

Bent er på én gang pragmatiker og kompromisløs, han er vedholdende, ærlig, ordholden, kreativ, grundig og frem for alt kvalitetsbevidst som få – og så har han stil og format. Man er aldrig i tvivl om hvem komponisten er, hvad enten man lytter til musikken eller spiller den. (Johansen 2005, s.105)

Litteratur

- Andersen, Mogens (2005). Eine wundersame Harmoniegeschichte. Lorentzen, Lene & Frede V. Nielsen, (red.) (2005). *Skriftfest: Bent Lorentzen og hans musik: 27 artikler om klokker, operaer, sansning, planeter, æselspark, musikpædagogik, instrumentation, løvebrøl, opførelsespraksis, fyrværkeri og meget mere*. Hellerup: (Koncrt & Koncpt): 21-34.
- Bonde, Lars Ole (1995). Alle tiders festival. Edith Lorentzen (Ed.). *I regnbuens spor. Festskrift Bent Lorentzen. 60 års fødselsdag* (s. 58-72). Smørum: ABC-tryk: 58-72.
- Bonde, Lars Ole (1997). Operaen er død - operaen leve! interview med Bent Lorentzen. Lars Ole Bonde (red.), *Fra Århusopera til landsopera. Den Jyske Opera gennem 50 år 1947-1997*. Århus: Den Jyske Opera: 175-182.
- Bonde, Lars Ole (2005). Den folkelige avantgardist. Om lyd, vitalitet og humor i Bent Lorentzens musikalske univers. Lorentzen, Lene & Frede V. Nielsen (red.) (2005). *Skriftfest: Bent Lorentzen og hans musik*. Hellerup: (Koncrt & Koncpt): 9-20.
- Bonde, Lars Ole (2012) Bent Lorentzen – den folkelige avantgardist. Notater fra et forskningsprojekt, der tog en uventet drejning. *Danish Musicology Online* (DMO) Vol. 4: 59-69.
- Bonde, Lars Ole (2013, in press). Den pædagogiske modernist. Bent Lorentzens ”musik af, for og med børn”. Indsendt til *Nordisk Årbog for Musikpædagogisk Forskning*.
- Brincker, Jens (1979). Komponerer på bånd: Bent Lorentzen komponerer elektronisk opera til Bayerische Staatsoper i München og gør brug af utraditionel teknik. *Berlingske Tidende*. 3.5.1979.
- Goldbæk, Henning (1990). En forunderlig musikhistorie – et interview med komponisten Bent Lorentzen. *Dansk Musik Tidsskrift* 73(1): 3-9.
- Jalving, Camilla (2011). *Værk som handling: Performativitet, kunst og metode*. København: Museum Tusulanum.
- Johansen, Niels-Ole Bo (2005). Bent og mig. Lorentzen, Lene & Frede V. Nielsen (red.). *Skriftfest: Bent Lorentzen og hans musik*. Hellerup: (Koncrt & Koncpt): 101-106.
- Lehmann, Hans-Thies (2008). At tænke teater, turde tage chancer og ikke stole på former. *Peripeti* 10: 5-8.
- Leinert, Michael (2005). Meine Musiktheater-Erfahrungen mit Bent Lorentzen. Lorentzen, Lene & Frede V. Nielsen (red.). *Skriftfest: Bent Lorentzen og hans musik*. Hellerup: (Koncrt & Koncpt): 37-40.
- Lorentzen, Bent (1970) Man skal først have hænderne op af lommen. + Lad os så få det udspil! Dobbeltkronik i Århus Stiftstidende 11.+12.12. 1970 (Genoptrykt i Bent Lorentzen (2012) *Musikdramaturgi*. S. 67-72).
- Lorentzen, Bent (2012). *Musikdramaturgi. Bent Lorentzen om opera som teater*. København: EWH.
- Møller, Lars Kærulf (2005). Den store Bastian – Blok. Lorentzen, L. & Nielsen, F. V. (red.). *Skriftfest: Bent Lorentzen og hans musik*. Hellerup: (Koncrt & Koncpt): 49-54.
- Peripeti* nr. 6 (2009). Temanummer om Performativitet. Århus: Afdeling for Dramaturgi (Aarhus Universitet).
- Sørensen, Søren Møller (2004): Studiet af det performative. Projekt og begreb. *Musik & Forskning* 29: 81-106.
- Tulinius, Martin (2005). Visionær komponist og grænsebrydende kunstner. Lorentzen, Lene & Frede V. Nielsen (red.). *Skriftfest: Bent Lorentzen og hans musik*. Hellerup: (Koncrt & Koncpt): 35-36.

Ej blot til lyst – eller trøst?

Cd-indspilning: *Tristan-Variationer* (1996-udgaven fra København): Kontrapunkt CD 32267 – medvirkende: Lone Rasmussen (S), Morten Frank Larsen (B), Ole Hedegaard (T), dir. Flemming Windekilde.

Pergolesis hjemmeservice findes ikke indspillet, men der findes en god video-dokumentationsoptagelse fra udgaven på Den Jyske Opera 1998, ligesom Memphis-udgaven fra 2008 er lyd-dokumenteret.

Lars Ole Bonde

(f. 1951) Cand.mag. i musikvidenskab og dansk fra AU, ph.d. i musikterapi fra AAU. Professor i musikterapi ved AAU og professor i musik og helse ved Norges Musikkhøgskole. Har arbejdet som musik- og opera-producent ved DR og som operadramaturg ved Aarhus Sommeropera. Bøger og artikler om musikteater, musikpsykologi, musikpædagogik og musikterapi.
