



# Essays

## Maestro: En musikteaterhybrid

Foto: Morten Fauerby

Maestro | Teatret Svalegangen, Teatret Nordkraft og Team Teatret

# En musikteaterhybrid

## Maestro

*Af Marie Enevoldsen og Nanna Graugård Jessen*

For ti år siden skrev Teaterforsker Michael Eigtved i sit "Uvidenskabelige efterskrift..." til bogen *Det populære musikteater* om en direkte krise indenfor musikteatret i Danmark: "*Der er tale om en vis stagnation(...)*" (Eigtved, 2003, s. 197). Man kan selvfølgelig tale om, at musikteatrets 'nye dreng i klassen', nemlig teaterkoncerten, siden da virkelig har vundet indpas og netop fornyet mulighederne for musikteatergenren. Men også denne nye genre har med efterhånden 20 år på scenen (Gasolin Teaterkoncert, 1994) lidt under kritik for mangel på fornyelse og for at være samme koncept blot med skiftende musik. Eigtved mente f.eks. i 2009 om teaterkoncerten, at den kan "(...) få folk til at tro, at der sker noget nyt – hvert år." (Eigtved, 2009) En af den danske teaterkoncerts centrale aktører, Nikolaj Cederholm, blev sidste vinter kraftigt kritiseret for at præsentere endnu en teaterkoncert med musik af The Beatles. Men ikke kun musikken i den cederholmske teaterkoncert synes at være en gentagelse. Flere faste elementer som det absurde figurunivers, overdimensionerede kostumer og snoretræk genbruges. Men også opsætninger uden Cederholms indblanding lyder som et ekko fra 90'erne, f.eks. når Aarhus Teater i denne sæson opsætter teaterkoncerten "Dagen før" med musik af Kim Larsen - musikeren bag Gasolins velkendte toner, som var omdrejningspunktet i Cederholms første teaterkoncert fra 1994. Netop Teaterkoncert Gasolin blev genopsat på bl.a. Aarhus Teater så sent som i 2006.

Vi fristes derfor til endnu engang at tale om en stagnation indenfor teaterkoncertgenren, som vist ikke længere kan omtales som 'den nye dreng i klassen', men nærmere 'en velkendt

herre' i Danmark. Vi oplever igen, at man hænger fast i de traditionelle scenekunstsgenrer, som teaterkoncerten og musicalen, uden synlig udvikling. Tiden er til gentænkning og nyskabelse, hvis de musikalske genrer indenfor scenekunsten skal formå at blive ved med at ville sit publikum noget – og ikke kun underholde.

I foråret 2012 spillede forestillingen *Maestro* på Teatret Svalegangen i Aarhus. Forestillingen fremstod som en hybrid på flere planer, og ikke mindst som musikteater gjorde *Maestro* sig bemærket ved ikke at passe ind i de ellers gængse genrekategorier for musikalske forestillinger såsom musical og teaterkoncert. I stedet valgte man en postmodernistisk eklektisk tilgang til musikteatret og foretog en generel vekslen mellem teaterkonventioner. En tilgang, der i Svalegangens sæsonprogram blev slået fast med beskrivelsen af forestillingen som en *rock-teater-bastard*.

Hybriden er et begreb, der passer ind i en tendens, hvor mange kunstværker i disse år udfordrer rammerne og konventionerne ved at hente inspiration og elementer fra andre genrer og kunstarter. Denne låne-mentalitet og eklektiske tilgang skaber oftere og oftere kunsthhybrider, som via denne hybriditet sætter de enkelte kunstformer og deres virkemidler i nye perspektiver, hvor ikke kun rammerne for kunsten udvides, men også – og vigtigst af alt – dets publikum udfordres.

I det følgende analyserer vi musikforestillingen *Maestro* som en musikteater-hybrid, der inden for scenekunstens rammer udfordrer og veksler mellem utallige konventioner og stilarter. Vi vil pege på en række elementer inden for genreformidling og konventionsgreb som teatraliserende virkemidler, der tilsammen

skaber en teatermusikalsk hybrid, som formår at bryde med både teaterkoncerten og musicalens gængse konventioner, men alligevel fremstår som en samlet teatermusikalsk helhed.

### Kort om forestillingen

Forestillingens musik og univers inklusiv karakterer og lokaliteter udspringer fra det norske band Kaizers Orchestra, hvis musik kan betegnes som en slags sigøjnerrock. Meget passende kan bandets musik bedst beskrives som en hybrid af mange forskelligartede musikstilarter og med anvendelse af usædvanlige instrumenter såsom pumpeorgel, olietønder og hjulkapsler. Stykket indeholder over 20 af gruppens sange, og stykkets fiktionsunivers samt scenografi og persongalleri er skabt på baggrund af orkestrets tre første albums.

*Maestro* foregår under østeuropæiske, mafialignende tilstande, hvor de tre barndomsvenner, Vicente, Victoria og Sonny er kernen i modstandsgruppen, Resistansen, som kæmper mod Mr. Kaizer og hans håndlanger Clavier. Men mellem de tre venner foregår også en intern krig – et trekantsdrama, som ender fatalt for Vicente, efter at Sonny har ført ham i fjendens arme. Derved kan Sonny endelig tage både magten og Victoria, som kort efter føder Vicentes søn, Camille. Sonny viser sig hurtigt som en koldblodig leder, der kun vil tiltales som *Maestro*.

Efter ti år dukker Vicente dog pludselig op. Uvidende om Sonnys svigt forsøger han at genoprette venskabet. Det lykkes i små øjeblikke, men Sonny ser i sidste ingen anden mulighed end at slå både Vicente og Victoria ihjel, for at beholde sin magt. De reddes dog i sidste øjeblik af den nu ti år gamle Camille, som skyder Sonny og derved baner vejen for, at han senere i livet selv kan overtage magten på Resistansen.

### Maestros lydlandskab

I en musikforestilling er musikken mere end i nogen anden form for teater en medskaber

af begivenheden. Patrice Pavis forklarer om musik i forestillinger: *"It influences our overall perception (...). It creates an atmosphere that makes us particularly receptive to the performance."* (Pavis, 2003, s. 140) Mens Pavis benytter det simple begreb *music* om forestillingens akustiske elementer, taler Michael Eigtvad om det teatrale *lydlandskab*, som betegnelse for de lydlige omgivelser, teaterpublikummet oplever. Musikanalyse handler, ifølge Eigtvad, om at undersøge, hvordan musikken og forestillingens lydside bruges, virker og påvirker sammenhængen, og Pavis påpeger på samme måde, at en beskrivelse af en forestilling må medtænke både de visuelle og de akustiske fænomener sammen, for at kunne angive virkemidlernes samspil og påvirkning af hinanden (Pavis, 2003, s. 141).

Ifølge Eigtvad må en analyse af *lydlandskabet* medtage både det teatrale nu og en afdækning af musikkens eventuelle kulturelle kontekst og associationer (Eigtvad, 2007 s. 75). *Maestros* musikalske associationer er meget klare i form af Kaizers Orchestras tydeligt smittende univers. Bandets sigøjnerrock harmonerer med forestillingens østeuropæiske mafiatilstande indeholdende fortællingens tre drivkræfter: kærlighed, hævn og død – temaer som sangteksterne poetiserer, mens musikken bekræfter og forstærker fortællingen og karakterernes stemninger.

Når Eigtvad taler om *lydlandskab* menes al lyd, som forekommer under begivenheden. Det vil sige, at alt *"(...) fra fx foyerens forventningsfulde summen (...) til salens stilhed (...)"* lige inden forestillingens start må medtænkes (Eigtvad, 2007, s. 76). Specielt den kollektive stilhed lige inden 'tæppet går' er dét, der gør et publikum til publikum. Denne markering af forestillingens start udviskes faktisk i *Maestro*. Her er skuespillerne nemlig til stede i salen, når publikum træder ind, og langsomt nærmest glider forestillingen i gang. Ved denne glidende start indfinder den kollektive stilhed sig aldrig helt, og forestillingens univers smelter sammen

med salens og publikums virkelighed – et metalag, som benyttes flere gange i stykket, og som virker som et distancerende greb gennem hele forestillingen. Sådan et metalag og interaktion med publikum er ikke typisk i musicalsammenhænge, da den fjerner skellet mellem sal og scene, så forestillingens fiktion indtager hele rummet. *Maestro* benytter her nogle greb som oftest ses i mere eksperimenterende og performancelignende scenekunst, og den tyske teaterforsker Erika Fischer-Lichtes teori om feedbacksløjfen vil i høj grad kunne bringes i spil i forbindelse med disse interaktioner og fiktionsbrud. Den gensidige påvirkning scene og sal imellem er tydelig og en interessant medskaber hele forestillingen igennem.

Indenfor rammen af den egentlige forestilling kan al lyd og musik i *Maestro* betegnes som reallyd, da det skabes live under forestillingen – musikerne er til stede på scenen, og sangene synges af skuespillerne. Forestillingens auditive univers kan også betegnes som integreret lyd, hvilket betyder, at alle lydene "(...) *kan forklares med en rationel årsag i forestillingens verdensbillede.*" (Eigtved, 2007, s. 79). Denne form for integreret musik opleves netop ifølge Pavis oftes indenfor musikteater, hvor musik og teater spiller en lige stor rolle (Pavis, 2003, s. 141). Musiknumrene kan på den måde også betegnes som integrerede, fordi de spilles live fra scenen, så vi som tilhørere og tilskuere forstår og anerkender dem som en del af forestillingens univers (til trods for deres stærke teatrale effekt). Man kan dog også argumentere for, at musikken til tider forekommer mere accessorisk og "(...) *plays an ancillary role in relation to the performance(...)*" (Pavis, s. 2003, s. 141). Eigtved beskriver denne form for lyd som kommenterende eller dirigerende (Eigtved, 2003, s. 81). Det sker for eksempel, når musikken anvendes som underlægningsmusik eller starter med et langt forspil til en sang, som skuespillerne først senere reagerer på og synger til. Inden denne interaktion sker, er musikken et

parallelt lydunivers, som det tilsyneladende kun er tilskuerne, der kan opfatte. Det accessoriske forspil er altså kun møntet på publikum og virker på den måde kommenterende og meget stemningsforstærkende. Et eksempel er, da Sonny får at vide, at Vicente stadig er i live og indlagt på Dieter Meyers Institut. Kort efter afsløringen går forspillet til sangen "På dit skift" i gang med nogle meget kraftige trommeslag, som fortsættes under hele den efterfølgende scene, hvor Victoria genforenes med Vicente og advarer ham om Sonnys nye regime. Trommeslagene kan tolkes som Sonnys voksende vrede og som et signal om den fare, der lurar. Et andet eksempel er under den efterfølgende velkomstfest for Vicente, hvor specielt Sonny bliver meget fuld og skæv. Her agerer efterspillet til sangen "Skellet" en tilstandsillustration af humøret og stemningen på scenen. Den underbygger og tolker Sonnys tilstand ved at være gyngende, disharmonisk og usammenhængende.

Det interessante ved *Maestros* auditive univers er, at mange reallyde tillægges stor symbolsk værdi. Det er klart, at også musiknumrene giver mulighed for symbolsk fortolkning. Mere bogstaveligt bliver for eksempel reallyde i form af pistolskud illustreret ved slag på en tønde: en skuespiller fyrer pistolen af (som også er visuelt-symbolsk illustreret af en lighter), mens en anden skuespiller samtidig slår på en tønde placeret tydeligt på forscenen. Disse meget bogstavelige auditive metaforer virker som et distancerede greb i forhold til forestillingens ellers virkelighedstro og realistiske lyde. Tilskueren får via dette gjort fuldstændig klart, at vedkommende er i teatret, og det, der foregår på scenen, er fiktion – altså et teatralisk greb.

At musikkerne er placeret på og indgår som en slags statister på scenen er et typisk træk fra teaterkoncerten, hvor det er normalen, at musikerne befinder sig på scenen – i modsætning til musicalens ofte anvendte orkestergrav.

I modsætningen til teaterkoncerten er



*Maestros* sangtekster som regel også integrerede i replikudvekslingen. Fortællingen eller følelserne, som eksternaliseres gennem sangene, passer nemlig ind i både karakterens situation og emotion. Dette er et træk fra musicalen, mens man i en teaterkoncert ofte slet ikke benytter talte replikker.

En af forestillingens personer optræder som en slags spilleder. Han synger blandt andet den indledende sang og sætter på den måde forestillingen i gang. Han synes at styre forestillingens gang, indtil rollen smelter sammen med sønnen Camille, da Camille i forestillingens slutscene pludselig er voksen – et virkningsfuldt og modigt metalag, som vender op og ned på hele fortællingens dramaturgi i allersidste scene. Spillederen fremfører sange, som kan betegnes som en slags kommentarer til handlingen eller stemningen på scenen. Man kan fristes til at tale om dem i brechtsk forstand, men det skal pointeres, at de adskiller sig fra det brechtske teaters *Verfremdung* ved at være ikke-politiske. Spillederens sange forekommer altså kommenterede og bliver således endnu et teatralt element, som minder publikum om, at det de ser på scenen er en iscenesat fiktion - ikke virkelighed.

Teatraliteten ser vi som et gennemgående virkemiddel, der har stor betydning i adskillige scener og i sidste ende for hele forestillingen og dens dramaturgi. De teatraliserende greb forekommer oftest i vekslen indenfor for eksempel spillestils- og genrekonventioner, hvor virkningen kan beskrives med ord som uægte, overdrevet eller iscenesat – altså som en påpegning af det sceniske og kunstige, og sådan som Brecht også anvendte sin *Verfremdung*.

Musikken har også en temposættende effekt. En flashback-scene i form af et dukketeater-optrin kan for eksempel betegnes som en af stykkets mere poetiske og eftertænksomme scener, hvilket understøttes af den melankolske ballade ”Min hvide russer”. I modsætning hertil står den efterfølgende mere tempofyldte rocksang ”Kontrol på kontinentet”, som Sonny

synger lige efter sin udnævnelse til leder, og hvor både tekst og tempo understøtter Sonnys nyvundne magt og lederstil.

Musikken i *Maestro* spiller altså en lige så stor rolle som forestillingen visuelle del, hvilket som førnævnt er kendetegnende for musikteater ifølge Pavis. Kaizers Orchestras musik og univers fungerer som fundament for både forestillingens visuelle udtryk og dens handling og lydside, hvilket giver forestillingen en samlet grundidé, som omdanner alle forestillingens vekslende elementer til en genkendelig helhed. Med andre ord bliver Kaizers Orchestra, som på forhånd er et kendt fænomen, en vigtig medskabende faktor i forestillingen. Bandet kan betegnes som en del af forestillingens biografi, og forestillingen udspringer i så høj grad af bandets sange og univers, at den netop også blev solgt på dette i Svalegangens sæsonprogram 11/12. Man må derfor gå ud fra, at en del af tilskuerne så *Maestro* med et forhåndskendskab til Kaizers Orchestra og bandets musik. En sådan musisk prædestination er en tydelig anvendt del af teaterkoncerten, mens musicalens musik oftest komponeres med den specifikke forestilling for øje.

### Forestillingens genre

*Maestro* er altså en musikforestilling, som bruger greb fra både musicalgenren og teaterkoncerten, og det er interessant at følge forestillingens vekslen mellem konventioner fra de to genrer.

Musicalgenren er på mange måder den mest genkendelige i *Maestro*. Musicalens handling er typisk lineær og fremadskridende, og det samme gælder i denne forestilling, hvor trekant dramaet kronologisk udfolder sig. Teaterinstruktør Nikolaj Cederholm forklarer, at hvor det typisk er handlingen, der driver værket i musicalen, er det modsat musikken, der styrer teaterkoncerten (Christensen, 2008). ”Teaterkoncerten kan derfor ses som et forsøg på at lægge afstand til musicalen (...) Som en flydende, mere fragmenteret størrelse uden en begyndelse, en

*midte og en slutning.*” forklarer teateranmelder og cand. mag. i dramaturgi Jakob Steen Olsen (Olsen, 2009). *Maestros* musiknumre er ikke skrevet med en kontinuerlig handling for øje, men til gengæld har sangene en anden narrativ sammenhæng, blandt andet i form af navngivne karakterer, der går igen i sangteksterne. Forestillingen bruger samtidig en anden konvention fra teaterkoncerten, nemlig genkendeligheden – prædestinationen, som allerede er nævnt et par gange, nemlig Kaizers Orchestra. Ud af dette prædestinerede univers springer stemninger, karakterer og den musik, som mange publikummer kender i forvejen og genkender i forestillingen. Trygheden ved gamle kendinge er en stor appel, som netop teaterkoncerten benytter (Christensen, 2008). Et virkemiddel som også *Maestro* benytter.

Forestillingen indeholder således både elementer fra teaterkoncerten og musicalen, og blandingen af disses to genrers konventioner kan beskrives som en eklektisk tilgang til musikteateret, som afviger fra både den traditionelle musical og den efterhånden velkendte teaterkoncert. Syntesen skaber nye muligheder og alternativer indenfor de danske musikteatergener.

### Vekslende spillestile

Men genrediskussionen strækker sig langt udover den musikalske analyse og diskussionen om, hvorvidt *Maestro* er mere musical end teaterkoncert. Forestillingen kombinerer også forskellige greb fra mere historiske teaterkonventioner. Spillestilen bærer tydelige præg af Bertolt Brechts *Verfremdungstechnik*, når karaktererne gør brug af stiliserede gestus eller henvender sig direkte til publikum. Det er et gennemgående træk i forestillingen, at skuespillerne i dialoger skifter mellem et performativt frontalt spil mod publikum og en realistisk replikudveksling vendt mod den karakter, de snakker med. Dette skift sker nogle steder flere gange under samme dialog, og på denne måde mikses også performance-greb ind

i opførelsen.

Brechts musikteater brugte sange som afbrydelser i handlingen og for at kommentere på den sociale virkelighed uden for teatret. Sangene i *Maestro* fungerer som et teatralisk greb, der skal minde os om, at vi er i teatret. Men deres funktion er også at uddybe karaktererne og at foregribe kommende begivenheder. Sangene hænger altså sammen med de andre af forestillingens dele, og de bygger *på* og bliver byggesten *til* resten af forestillingen.

Allerede da dørene åbnes til teatersalen, møder publikum nogle distancerende greb i spillestilen. Stykkets karakterer befinder sig i salen og betragter publikum. Skellet mellem illusion og virkelighed er altså udvisket, eksempelvis når en karakter kigger publikum direkte i øjnene. De individuelle karakterer er endnu uigennemskuelige, men publikum får her en første mulighed for at afkode nogle personlighedstræk og indbyrdes forhold imellem figurerne.

Stykket er opbygget af tre hovedscenarier: Resistansen med kælderbaren, som er modstandsbevægelsens tilholdssted, Claviers 'kaninhule' med lyserød satin og franske gloser og, sidst men ikke mindst, Dieter Meyers Institut med kolde klinker, undertrykkelse og boblende vrede. De tre scenarier adskiller sig fra hinanden i brugen af forskellige kommunikationsmetoder, scenografier og spillestile. Desuden bruges forskellige spillestile også indenfor de enkelte scenariers rammer, og netop denne vekslen skaber distanceringer. Teaterforsker Willmar Sauter snakker om de såkaldte *kodede handlinger*, som blandt andet er karakteriseret af genre og stil. I *Maestro* bruger skuespillerne forskellige adfærdsmønstre, som hver er 'kodat' efter en bestemt genre. Sonny er repræsentant for jalousi og er den mest realistisk spillede figur. Fjenden Clavier repræsenterer tegneserieagtig ondskab med sin melodramatiske spillestil. Mens den skizofrene Doktor Mowinkel i Resistansen er repræsentant for sindssyge med sin absurde

spillestil. Det forskyder hele tiden forestillingens *kunstneriske aspekt* og fører konstant tilskueren fra én konventionel kontekst til den næste og ind imellem helt væk fra teatrets konventioner, når skuespillerne gennem direkte henvendelse – en slags maskefald – minder tilskueren om situationen og om, at der uden for salen eksisterer en virkelig verden (Sauter, 2009, s. 8-11).

Alt dette betyder, at publikum ikke lules ind i en tilskuersituation, hvor afkodning af karakterens psykologiske konstruktion er i højsædet. I stedet er de konstante brud med til at understrege, at karakteren først og fremmest er repræsentant for et bestemt tema og først derefter en psykologisk figur (Eigtved, 2007, s. 53-54).

Ligesom i forestillingens lydlandskab er der i spillestilene tydelig inspiration fra musicalen og teaterkoncerten. Mens den mere realistiske og ind imellem melodramatiske spillestil ofte forbindes med musicals, bruger teaterkoncerten typisk det groteske i sine figurskildringer. På den måde er spillestilene med til at manifestere det eklektiske i *Maestro*, og karaktererne bliver først rigtigt interessante, når de stilles i kontrast til hinanden og interagerer.

Samtidig spiller den enkelte skuespiller flere roller, og det kræver noget af forestillingens publikum, idet vekslen mellem rollerne sker uden sceneskift. Et godt eksempel er skuespilleren Janus Kim Elsig's skift mellem adskillige roller. Allerede fra første færd sættes publikums forståelse på prøve. Første sang, "Evig pint", synges af Elsig i rollen som den tidligere nævnte Spilleleder. Umiddelbart efter sangen er der et skift, og skuespilleren skal nu fremstille en anden scenefigur; præsten Fader Martin og hans alter ego Doktor Mowinckel. Skiftende mellem disse tre figurer bliver forståelige, fordi der gøres brug af nogle helt tydelige greb. Hver af rollerne har specifikke karakteristika; Spillederen kender vi på den forvredne hånd og en svag halten. Doktoren har nervøse trækninger, mens Fader Martin

er rolig og højtidelig i sit kropssprog. Elsig bruger samtidig forskellige stemmeføringer, og som Patrice Pavis forklarer, er en bestemt stemmeføring netop med til at farve karakteren – om end skuespillerens egen naturlige stemme altid vil skinne igennem under farvelægningen (Pavis, 2003, s. 135-137). Spilleleder-figuren snakker med den mest 'ukodede' stemme, og stemmeføringen her synes altså at være den mindst farvede. Doktoren snakker til gengæld i et højt leje med en skinger og nasal klang, og hans stemme knækker ofte. Modsat har Faderen en rolig, dyb og velarticuleret stemme, som understreger karakterens højtidelige præg. I alle tilfælde bliver skellet mellem rollerne tydeliggjort med helt specielle adfærdsmønstre og stemmer, som personificerer hver rolle, og derved gør det muligt for publikum at skelne imellem dem, på trods af at skuespilleren laver skiftende direkte på scenen og hele tiden er iført det samme kostume.

Enkeltvis udvikler karaktererne sig ikke særligt igennem stykket. I stedet er det de vekslende spillestilsgreb, der fastholder publikum. Karaktererne kan på den måde blive ved at overraske. Konventionsskiftene er svære at forudse og holder derfor tilskuers hjerne i gang. I et grotesk univers kan man aldrig helt vide, hvad der venter, og det uventede bliver på den måde et fremadrivende element i *Maestro*.

### Teatralitet

Endnu et teatraliserende greb findes i sammenfletningen af de kunstneriske områder. Et eksempel er, som nævnt i afsnittet om musik, at grænserne imellem skuespiller og musiker flyder sammen. Musikerne er agerende og skuespillerne skal ikke blot synge, men også spille instrumenter og distancerer sig på den måde fra rollen. Dog bliver det i visse tilfælde mindre hensigtsmæssigt, for eksempel da skuespiller Filippa Suenson skifter fra det ene øjeblik at være en fortvivlet Victoria, der har hørt skud fra Claviers hule, og dernæst iført kaninører hopper ind på scenen og spiller

xylofon. Her bliver skiftet så hurtigt, at man som publikum har svært ved ikke at se Suensons kanin som fortsat værende Victoria. Om dette er et bevidst greb, som skal understrege det groteske, eller et resultat af, at der nødvendigvis skulle spilles xylofon i dette nummer, er ikke til at sige. Ikke desto mindre oplever man som publikum her, at distancen til figuren og universet bliver lidt for stor.

Et godt eksempel på sammensmeltningen af musiker- og skuespillerfunktion er til gengæld Vicentes indlæggelse på Institutet. Her smelter alle de sceniske virkemidler sammen, da sangen "Dieter Meyers Institut" ender i en både musiker- og skuespillerfremført *stomp*. Her bliver alle rekvisitter til mulige instrumenter. Der spilles på bordlamper, tønder, vægge og Vicentes seng. Tilsat hektiske lysskift bliver scenen et inferno, hvor det visuelle og auditive helhedsindtryk understreger både Vicentes sindsstemning og instituttets galskab.

Man kan sige, at musikken fungerer teatraliserende på flere niveauer i *Maestro*. Musik i teatret vil altid have en form for teatralitet, for eksempel når karaktererne begynder at synge og derved bryder med realismen. Hele forestillingens auditive univers består af reallyde, som formidles ud i salen via mikrofoner og højtalere. Denne medialitet giver mulighed for elektronisk bearbejdelse. Forestillingens tydeligste eksempler er de elektronisk manipulerede stemmer, der pålægges ekko, forvrængning og rumklang. Denne formidling af stemmer med elektroniske effekter vil vi betegne som endnu et teatralt virkemiddel.

Det er et gennemgående greb i *Maestro*, at der hele tiden veksles imellem forskellige konventioner, stile og genrer, hvilket i sidste ende virker teatraliserende.

### En postmoderne hybrid

*Maestro* blander realistiske spillestils-konventioner med melodramatisk overdrivelse, brechtsk *Verfremdung* med et grotesk

tegnefilmsunivers og krydrer den postmoderne eklektiske tilgang til musikteatret med Kaizers Orchestras sigøjnerrock. Den inddrager, som nævnt, greb fra teaterkoncerten og musicalen, som tilsammen skaber en syntese af de allerede kendte former for populærmusikforestillinger i Danmark. Ligesom i teaterkoncerten lader man skuespilleren og musikeren smelte sammen, og selv aktøren bliver på den måde en hybrid. Den hybride aktør fra teaterkoncerten indgår dog her i en handlingsgang, der minder om musicalens. Men modsat den traditionelle musical, er musikken i *Maestro* skrevet på forhånd og oprindeligt med et helt andet formål. Derved fører dette musikalske greb os tilbage til et koncept, der ligner teaterkoncertens.

Sat ind i et større teaterhistorisk perspektiv kan hybriden vel netop være et udtryk for tidens teater. Den postmoderne tilgang er selvfølgelig tydelig i teaterkoncertens collagefiktion, hvor den lineære handling udviskes til fordel for en mere fragmenteret montagedramaturgi. *Maestro* tager på flere måder postmodernismens syntetiske strømning til sig og blander, på et mindre abstrakt niveau end teaterkoncerten, genrer og konventioner. Meget passende skriver Eigtvad om nutidens postmoderne teater, at det "(...) egentlig ikke [er] en stil, men snarere en art konsekvent stilblanding." (Eigtvad, 2007, s. 50) – en sammenfatning, som konkretiserer *Maestros* eklektiske facon, der netop kommer til udtryk ved en gennemgående blanding af sceniske stilarter.

### Inspiration til musikteatret

Hybriditet bliver forestillingens overordnede signatur. *Maestro* bliver med andre ord et stort gadekryds; en parring af mange forskellige racer. Og Svalegangens egen beskrivelse, en *Rock-Teater-Bastard*, må siges at ramme plet i forhold til både forestillingens indhold, udtryk og oplevelsen heraf - også set i et teaterteoretisk perspektiv.

Forestillingen benytter konventioner fra både musicalen og teaterkoncerten. Den



anvender både grotesken og realismen, mens den indeholder fiktionsbrud og metalag – alt sammen tilsat en omgang ukontrollerbar norsk rock. Spørgsmålet er, om *Maestro* kan alt det på én gang uden at ramme ved siden af? Eller som Sonny spørger i sin sidste replik, mens han retter pistolen mod både Vicente og Victoria: ”*Mon jeg kan tage jer begge to med en kugle?*” Til det er svaret: Ja, det kan *Maestro* godt. Som et uopdraget gadekryds springer forestillingen mellem adskillige genrer, spillestils- og scenekonventioner. Men den formår at være så konsekvent vekslede, at det accepteres som forestillingens præmis. Sammen med Kaizers Orchestra's utøjlelige sigøjnerrock smelter alle musikteatrets elementer sammen til en mangelhovedet bastard, som både kan udfordre det finkulturelle publikum med sin mere eller mindre skjulte vekslen mellem teaterkonventioner, men samtidig også kan underholde det mere lystdrevne publikum med sin melodramatiske spillestil og musicalens dramaturgi blandet med rockkoncertens energi.

Med musikforestillingen *Maestro* er der ikke bare tale om en teaterkoncert eller en musical. Der er i stedet tale om en genrehybrid på flere planer, som udfordrer sit publikum med vekslede spillestile samt performancetenderende metalag og fiktionsbrud. Samtidig er forestillingen enestående blot ved sit valg af musik fra denne side af årtusindeskiftet. *Maestro* beviser, at der inden for det populære musikteater i Danmark stadig er rig mulighed for udvikling – og netop brug for nytænkning og nyskabelse, der tør gribe ud over de allerede etablerede genrer.

## Litteratur

Christensen, Jeppe Krogsgaard; *Hits i hovedrollen*, Berlingske Tidende, 08-05-2008

Eigtved, Michael: *Det populære musikteater – Fra rockritual til popmelodrama: 1968-93*, Multivers ApS Forlag, København, 2003

Eigtved, Michael: *Forestillingsanalyse – en introduktion*, Forlaget Samfundslitteratur, Frederiksberg, 2007

Eigtved, Michael: *Teaterkoncert. Et kunstnerisk columbusæg?*, Politikken, 10-01-2009

Pavis, Patrice: *Analyzing performance, Theater, Dance and Film*, The University of Michigan Press, 2003

Olsen, Jakob Steen: *Musikken går i teatret*, Berlingske Tidende, 05-09-2009

Sauter, Willmar: *The theatrical event – Dynamics of Performance and Perception*, University of Iowa Press, Iowa City, 2000

---

## Nanna Graugård Jessen

Bachelor fra Aarhus Universitet i dramaturgi og humanistisk organisationsudvikling og studerer i øjeblikket på kandidatuddannelsen i dramaturgi. Nanna har siden 2010 været arrangør i det aarhusianske teaternetværk Quonga.

---

---

## Marie Enevoldsen

Bachelor fra Aarhus Universitet i dramaturgi og journalistisk formidling fra sommeren 2013 og studerer i øjeblikket på kandidatuddannelsen i analytisk journalistik. Marie har siden 2010 været arrangør i det aarhusianske teaternetværk Quonga.

---