



# *Universitetet i Bergen*

*Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier*

TEAT350

Mastergradsoppgave i teatervitenskap

Vårsemester 2014

## **Musikkens dramaturgiske funksjon**

*En analyse av musikalens og teaterkonsertens dramaturgi*

Marte Alfheim Boge

## **Førord**

Det er mange som fortjener takk i forbindelse med denne masteroppgaven.

Først og fremst vil jeg takke Keld Hyldig for veiledning, og for å ha gitt meg inspirasjon, konstruktiv kritikk, gode råd og innspill gjennom hele arbeidsprosessen.

Jeg vil også rette en takk til ansatte ved Rogaland teater som har stilt informasjon og kildemateriale til rådighet. En særlig takk rettes til sjefssekretær Kristine Lilledal som har vært svært behjelpelig og imøtekommende ved mine henvendelser.

En stor takk rettes til mine gode venninner Tina Engedal og Tonje Breckwoldt for gjennomlesning, korrektur og språklig hjelp.

Til slutt vil jeg takke familie, kjæreste og gode venner for omsorg, støtte og oppmuntring.

## Summary

In this master thesis I am aiming to examine the dramaturgy in the music theatre genre. The music plays an important role in the music theatre, and it contributes to create an overall dramaturgical structure in the performance. Based on this dramaturgical viewpoint, I investigate how two of the theatre forms in the genre, the musical and the theatre concert, make use of music in their performances. I investigate how the music in these performances contributes to the story, or the meanings conveyed through the performance, by analysing two performances. Based on the analysis, I aim to consider the different dramaturgical strategies in these two music theatre forms.

The initial part of this dissertation begins with a historical view on the music theatre genre and the development of its different theatre forms. By viewing this I try to clarify the different forms of music theatre that have evolved historically in Western theatre and how this has contributed to shape our modern understanding of the music theatre as a scenic genre. In this chapter I also take a closer look at the musical and the theatre concert, and describe the characteristics of those genres. In the next chapter I explain some of the different dramaturgical models or strategies applied in the theatre: the Aristotelian, the Epic, the Simultaneous and the Post-dramatic. In this chapter I aim to investigate how the models use music as a dramaturgical element in the performance. Through this, I intend to lay a foundation for the analysis of the dramaturgical structure in the musical and in the theatre concert.

In the following chapter I analyse one musical, *Sonny* (Rogaland teater, 2011), and one theatre concert, *Teaterkonsert Beethoven* (Rogaland teater, 2013) in order to explore the dramaturgical function of the music. By analysing these performances I examine how the music communicates along with the other elements in the performance and with the audience, whilst also studying what type of meaning the music conveys overall. Based on the previous chapters, I summarise the findings of my analysis in the final chapter. In this part, I will discuss the dramaturgical strategies in the musical and the theatre concert, based on the characteristics of the genres, the dramaturgical models and the findings of the analysis presented in the previous chapters. I argue that the musical basically is an Aristotelian theatre form, but may be heading towards a post-modern form because of its focus on simultaneity in the performance. I also argue that the theatre concert is a typical post-modern form because of its focus on the audience's reception and the individual interpretation of the performance.

## Innholdsfortegnelse

<b>Forord .....</b>	<b>2</b>
<b>Summary.....</b>	<b>3</b>
<b>1. Innledning .....</b>	<b>5</b>
1.2 Problemstilling.....	6
1.3 Metode .....	7
<b>2. Musikkteater – en historisk sjangeroversikt.....</b>	<b>9</b>
2.1 Begrepet musikkteater .....	9
2.2 En historisk sjangeroversikt over musikkteateret.....	10
2.3 Musikal.....	14
2.3.1 Musikkens funksjon i musikalen.....	17
2.4 Teaterkonsert .....	19
2.4.1 Teaterkonsertens sjangertrekk.....	23
<b>3. Dramaturgiske strategier og musikkens dramaturgiske funksjon .....</b>	<b>25</b>
3.1 Klassisk aristotelisk dramaturgi.....	25
3.1.1 Musikkens funksjon i antikkens teater .....	28
3.2 Episk dramaturgi.....	30
3.2.1 Musikkens funksjon i det episke teateret .....	33
3.3 Teaterets simultane form .....	35
3.3.1 Dramaturgiske strategier i postmodernismens teater .....	36
3.3.2 Postdramatisk teater .....	38
3.3.3 Musikk i postmoderne og postdramatisk teater.....	40
<b>4. Analyser av to musikkteaterforestillinger .....</b>	<b>43</b>
4.1 <i>Sonny</i> .....	46
4.1.1 Forestillingens musikknumre .....	47
4.1.2 Forestillingens helhet .....	58
4.2 <i>Teaterkonsert Beethoven</i> .....	61
4.2.1 Forestillingens musikknumre .....	61
4.2.2 Forestillingens helhet .....	73
<b>5. Oppsummering av analysene.....</b>	<b>78</b>
5.1 Dramaturgiske strategier i musikalen .....	78
5.2 Dramaturgiske strategier i teaterkonserten .....	80
<b>6. Avslutning .....</b>	<b>83</b>
<b>Litteratur.....</b>	<b>86</b>
Bøker og artikler .....	86
Elektroniske kilder.....	89
Annet kildemateriale.....	90

## 1. Innledning

”Grensene mellom musikaler, musikkteater og konsertteater er uklare”.

Dette skrev musikkjournalist Geir Rakvaag i en anmeldelse av forestillingen *Postkort fra Lillebjørn* som ble satt opp på Oslo Nye Teater i 2012 (Rakvaag 2012). Sitatet oppsummerer mye av problematikken som oppstår når ulike musikkteaterformer skal defineres.

Musikkteateret er nemlig et komplekst fenomen i teaterhistorien, særlig fordi ulike tradisjoner og praksiser har gjort at musikken har hatt forskjellige funksjoner i teateret opp gjennom historien. Noe av det som gjør musikkteater til et problematisk begrep, er at det er vagt definert og dermed også meget omfattende. Men til tross for den vide utbredelsen og bruken av begrepet, kan en si at begrepet musikkteater fungerer som en overordnet betegnelse på en rekke teaterformer som anvender musikk som et sentralt virkemiddel. På bakgrunn av dette ønsker jeg i min oppgave å se nærmere på hvordan ulik anvendelse av musikk er med på å skape dramaturgiske forskjeller i teaterformene innenfor musikkteatersjangeren.

Intensjonen med oppgaven er å undersøke hvordan ulike musikkteaterformer anvender musikk, og dermed hvilken dramaturgisk funksjon den får i forestillingen. Jeg ønsker også å undersøke hvordan en i de ulike musikkteaterformene arbeider i forhold til dramaturgiske modeller. I tillegg til musikk er derfor også dramaturgisk modelltenkning sentralt i min oppgave. I den norske fagboken *Dramaturgi – forestillinger om teater* forklares det at ordet dramaturgi er en avledning av de greske ordene *drāma* (fra *drān* = handling) og *ourgos* (fra *ergon* = arbeid), og kan dermed oversettes til arbeid med handling. En har tradisjonelt definert dramaturgi som en teori om det litterære dramaets oppbygging, men i nyere tid har en også inkludert den sceniske realiseringen i dramaturgiforståelsen. På denne måten kan en snakke om dramaturgi som en teori om teaterets vesen og virkning, og ikke bare dramaets (Gladsø 2005, s. 16-17). På denne måten er dramaturgi læren om teaterets fortellemåte og virkemidler, og omfatter både forholdet mellom et stykkes struktur og den sceniske realiseringen, men også det sceniske uavhengig av eventuelle tekstlige forelegg (Gladsø 2005, s. 19). Opp gjennom teaterhistorien har det blitt utviklet ulike dramaturgiske former som av den såkalte ”Aarhus-skolen” innen dramaturgisk teori har blitt betegnet som dramaturgiske modeller, slik som den aristoteliske, den episke og ulike postmoderne former (Szatkowski 1989). Disse modellene beskriver grunnleggende dramaturgiske kjennetegn og strategier ved formen og beskriver således ulike måter å strukturere teaterforestillinger på. På bakgrunn av disse modellene og musikkens funksjon i dem, ønsker jeg å undersøke hvilke dramaturgiske strategier en arbeider med i ulike musikkteaterformer.

Musikk har alltid vært en viktig del av teateret, og som tradisjon strekker musikkteateret seg langt tilbake i teaterhistorien. Når musikkteaterbegrepet i tillegg omfatter så mange ulike teaterformer er det derfor også nærmest umulig å undersøke alle i denne konteksten. Målet med min oppgave er derfor ikke å kartlegge dramaturgiske strategier i hele musikkteaterfeltet, men jeg vil avgrense området ved å fokusere på to nye musikkteaterformer som har utviklet seg i løpet av de siste hundre årene, musikalen og teaterkonserten. Musikalen er en teaterform som oppsto på begynnelsen av 1920-tallet, og er blitt etablert som en sjanger med relativt faste konvensjoner. Men i likhet med musikkteaterbegrepet er også musical en omfattende betegnelse for mange ulike former. Jeg vil i min oppgave primært fokusere på musikaler som er basert på musikk som allerede eksisterer. Med dette mener jeg musikaler som ikke inneholder nykomponert musikk som er skrevet direkte til forestillingen, men som er basert på musikk fra en kjent artist eller band. Et eksempel på dette er musikalen *Mamma Mia!* som er basert på musikken til den svenske popgruppen ABBA<sup>1</sup>. Teaterkonserten er en form som er beslektet med musicalformen, og spesielt den musicalformen som baseres på allerede eksisterende musikk. Teaterkonserten er en teaterform som oppsto i Danmark på midten av 1990-tallet, og er dermed en ny og mindre utbredt musikkteaterform enn musicalen. Et sjangertrekk i teaterkonsertformen er at forestillingene skal inneholde kjent, eksisterende musikk. Ved å fokusere på musikaler som også inneholder kjent musikk, vil dette bli et likhetstrekk i de to formene. På bakgrunn av dette likhetstrekket er det interessant å undersøke hvordan en i de to teaterformene anvender musikken på forskjellig måte i forestillingene, og hvordan dette eventuelt kan bli en forutsetning for de grunnleggende dramaturgiske strategiene i musicalformen og teaterkonsertformen.

## 1.2 Problemstilling

Intensjonen med denne oppgaven er å undersøke musikkens dramaturgiske funksjon i to varianter av musikkteateret, henholdsvis musicalformen og teaterkonsertformen. Med utgangspunkt i en forståelse av hvordan musikk kan inngå som virkemiddel i etablerte dramaturgiske modeller vil jeg lage dramaturgiske forestillingsanalyser av to forestillinger som representerer de to formene, musical og teaterkonsert. Ved hjelp av analysene vil jeg også undersøke hvordan en i de to analyseeksemplene arbeider med aristoteliske, episke eller postmoderne dramaturgiske strategier. Problemstillingen i oppgaven tar utgangspunkt i

---

<sup>1</sup> Slike musikaler blir også noen ganger omtalt som *jukebox-musikaler*. Men denne betegnelsen inkluderer både musikaler som omhandler artistens biografiske historie og musikaler som ikke bruker biografisk materiale. I min oppgave vil jeg fokusere på den sistnevnte formen.

følgende spørsmål: Hva er musikkens dramaturgiske funksjon i musikalen og teaterkonserten og hvilke dramaturgiske strategier finner en i disse to teaterformene?

### 1.3 Metode

Både musikalen og teaterkonserten er former som har oppstått i løpet av de siste hundre årene. For å kunne forstå disse formenes opprinnelse og utvikling er det nødvendig å se bakover i musikkteaterets historie. Kapittel 2 i oppgaven min vil derfor gi en kort oversikt over musikkteatersjangeren og dens historiske utvikling fra antikkens teater og frem til i dag. På denne måten vil jeg forsøke å klargjøre hvilke ulike musikkteaterformer som har utviklet seg historisk i vestlig teater og hvordan disse har bidratt til å forme vår moderne forståelse av musikkteater som en scenisk sjanger. Gjennom et blikk på de teaterhistoriske bakgrunnene for disse teaterformene håper jeg å legge et grunnlag for en bedre forståelse av musikkteaterbegrepet i vår tid, og for analyser og diskusjoner av moderne trender og tendenser i musikkteateret i form av musikal og teaterkonsert. Etter en kort gjennomgang av musikkteaterets sjangerutvikling vil jeg i dette kapittelet gjøre rede for de to teaterformene som oppgaven vil fokusere på videre: musikalen og teaterkonserten. Her vil jeg beskrive deres utvikling og gjøre rede for deres sjangertrekk.

For å legge et grunnlag for analyser og diskusjon om musikalens og teaterkonsertens dramaturgi vil jeg i kapittel 3 gjennomgå teaterets ulike dramaturgiske modeller. Jeg vil først gjøre rede for den aristoteliske dramaturgien, også kalt den klassiske eller dramatiske modellen, som har rot i Aristoteles beskrivelse av tragediens struktur. I neste del av kapittelet vil jeg gjøre rede for den episke dramaturgien som er best kjent gjennom Bertolt Brechts arbeid med politisk teater. Deretter vil jeg beskrive dramaturgiske strategier i postmoderne teaterformer. Her vil jeg blant annet gjøre rede for Janek Szatkowskis modell av den simultane dramaturgien, og deretter kort gjøre rede for det postdramatiske begrepet som Hans-Thies Lehmann har lansert som en alternativ samlebetegnelse på postmoderne dramaturgiske strategier. I gjennomgangen av de ulike dramaturgiske modellene vil jeg legge særlig vekt på musikkens rolle, og dermed gjøre rede for hvilken dramaturgisk funksjon musikken kan ha i sammenheng med disse modellene.

Kapittel 4 i oppgaven vil inneholde analyser av en musikal og en teaterkonsert. Ved hjelp av videoopptak og manuskript vil jeg analysere to forestillinger fra Rogaland teater: *Sonny* (2011) og *Teaterkonsert Beethoven* (2013). Som analysemetode vil jeg ta utgangspunkt i Janek Szatkowskis dramaturgiske forestillingsanalyse og kombinere denne med deler av

Michael Eigtveds musikkrelaterte forestillingsanalyse. På denne måten kan jeg undersøke forestillingene på to nivå: Ved å bruke deler av Eigtveds musikkanalysemetoder vil jeg analysere et utvalg av de enkelte musikknumrene i forestillingene og undersøke hvordan musikken kommuniserer med publikum, og dens samspill med de øvrige virkemidlene. Deretter vil jeg bruke Szatkowskis dramaturgiske forestillingsanalysemetode til å analysere forestillingenes overordnede dramaturgiske struktur, og undersøke hvordan disse musikknumrene inngår i og knyttes sammen i forestillingens helhetsmessige dramaturgi. Målet for analysen er altså å undersøke hvordan musikken bidrar til de betydninger, den eller de historier som formidles gjennom forestillingen.

I kapittel 5 vil jeg oppsummere analysene med henblikk på en generell diskusjon av musikalformens og teaterkonsertformens dramaturgiske strukturer. I lys av de foregående kapitlene om musikalen og teaterkonsertens sjangertrekk, ulike dramaturgiske strategier og musikkens funksjon i disse, samt analysene, vil jeg i dette kapitlet diskutere hvorvidt musikalen og teaterkonserten kan ses på som aristoteliske, episke eller postmoderne teaterformer.



## 2. Musikkteater – en historisk sjangeroversikt

### 2.1 Begrepet musikkteater

Om en undersøker definisjonen av musikkteater som blir gitt i *Store Norske Leksikon* vil sjangeren her beskrives som en "[...] fellesbetegnelse for alle typer teater som har musikk som bærende element; omfatter både opera, ballett, moderne dansedrama, operetter, musikaler og kabareter" (*Store Norske Leksikon* 2013). Denne leksikalske definisjonen understreker at musikken skal være et bærende element i forestillingen for at den skal kunne falle under betegnelsen musikkteater. Det er viktig å være oppmerksom på at betegnelsen musikkteater er relativt ny, og det påpekes også i definisjonen at "[...] betegnelsen har fått stadig større utbredelse som en følge av at grensene mellom de forskjellige dramatiske sjangerne etter hvert er blitt umulige å trekke opp" (*Store Norske Leksikon* 2013). Samtidig nevnes det i definisjonen at musikkteateret rommer flere teaterformer, og at denne utbredelsen av betegnelsen er et resultat av sjangeroverskridelser og blandinger som har oppstått innenfor musikkteaterfeltet i løpet av årene.

*The Cambridge Companion to Theatre History* inneholder et eget kapittel om musikkteaterets historie og utvikling, skrevet av Zachary Dunbar. Her legges det vekt på vanskelighetene som oppstår når en skal forske på musikkteateret som felt, særlig på grunn av de mange grenseoverskridelsene i teateret som har ført til en sammensmelting av ulike teaterformer. Dunbar hevder at en for å skrive musikkteaterhistorie derfor først og fremst må være villig til å akseptere at en arbeider med et tverrfaglig tema som i dette tilfellet kobler sammen musikk og teater (Dunbar 2013, s. 197). Han gir følgende definisjon av musikkteater:

[...] theatre that is music driven [...] At the very least, music, language, vocalization, and physical movement exist, interact, or stand side by side, in some kind of equality but performed by different performers and in a different social ambiance than works normally categorized as opera (performed by opera singers in opera houses) or musical (performed by theatre singers in 'legitimate' theatres) (Dunbar 2013, s. 200).

Som et likhetstrekk i definisjonene av musikkteater kan en altså se at det gjøres klart at musikken skal være det primære uttrykksmiddelet i forestillingen, og at dette dermed er et krav for sjangeren. Om en forestilling skal kunne falle inn under sjangeren musikkteater, er det altså nødvendig at den ikke bare inneholder musikk, men at denne musikken også er det bærende elementet i forestillingen. Likevel kan det være vanskelig å skulle sortere ut hvilke forestillinger som er en del av musikkteateret og ikke, fordi betegnelsen rommer så mye.

Dette påpekes også i definisjonene, for samtidig som det forklares at det er kravet om musikken som bærende element som er viktigst, trekkes det også frem at betegnelsen er vid og omfatter mange ulike teaterformer. En kan si at sjangeren kan karakteriseres med en fleksibilitet på grunn av dens iboende tverrfaglighet og dynamikk, nettopp fordi musikk er like mangfoldig som teateret i seg selv. Sjangeren rommer flere ulike teaterformer som anvender musikk i forestillingen, men en kan si at felles for dem alle er at musikken er et viktig element som fungerer som det ledende eller i det minste som et likestilt virkemiddel i forestillingen.

## **2.2 En historisk sjangeroversikt over musikkteateret**

Det er operaen som antas å være det første formelle forsøket på å lage en moderne scenisk sjanger som kombinerer musikalsk komposisjon med dramatisk komposisjon i moderne europeisk teaterhistorie. Operaen oppsto da renessansekunstnerne ønsket å gjenskape den antikke tragedien i en moderne form. I antikken og særlig gresk teater ble musikken, ofte i form av korpartier, sett på som et svært viktig element i dramaene (Edwardsen 2013). I flere av de greske dramaene kunne koret synge nesten halvparten av dramaets replikker, og hadde mange viktige funksjoner under fremførelsen. Koret bidro blant annet til oppdelingen av forestillingen i sekvenser, det kunne formidle viktig informasjon, og det kunne etablere en generell stemning under fremførelsen (Brockett og Hildy 2008, s. 19). I renessansen ønsket en å gjenskape den antikke tradisjonen i teateret, og de første forsøkene på å sette opp opera kan sies å være forsøk på å lage moderne gjenskapelser av de antikke verkene hvor den talte dialogen ble kombinert med musikalske passasjer. Bente Rød Larsen forklarer at renessansekunstnerne ikke var i stand til å gjenskape antikkens sjanger slik som de ønsket, rett og slett fordi de ikke visste sikkert hvordan antikkens musikk egentlig hadde vært. Hun forteller at historiens første operakomponist, som fullførte verket sitt i 1590, forestilte seg at hans musikkstil var en sann gjenfødelse av antikkens, noe som ikke stemte (Larsen 2002, s. 99). Til gjengjeld ble det med denne musikkstilen utviklet en ny sjanger, opera. I denne sjangeren ble teksten helt eller delvis sunget, akkompagnert av et orkester, i en dramatisk iscenesettelse (Edwardsen 2013). Dunbar påpeker at den videre utviklingen av opera er lang og vanskelig å si noe generelt om, men kan sies å alltid være betinget på et ønske om å forene musikken og poesien og sette dem i en tett dialog med hverandre (Dunbar 2013, s. 199). Bent Rasmussen understreker i boken *Musikteater – teater med musikk til* i likhet med Dunbar at det nærmest er umulig å si noe generelt om opera på grunn av dens hurtige utvikling og særlig fordi den utviklet seg i forskjellige retninger (Rasmussen 1990, s. 21). Side om side med

operaens utvikling oppsto etter hvert også flere nært beslektede former innenfor musikkteateret, som for eksempel opera buffa eller opéra-comique. Disse formene blir i *Store Norske Leksikon* beskrevet som underholdene og enklere utgaver av opera og inneholdt gjerne komiske og humoristiske innslag (*Store Norske Leksikon* 2013).

På 1700-tallet utviklet den franske vaudevillen seg, en form som er blitt sett på som en forutsetning for utviklingen av den komiske operaen. Den franske vaudevillen har mest sannsynlig fått navnet sitt fra et område i Frankrike der det var tradisjon for å fremføre en spesiell type muntre, satiriske og aktuelle viser, men det hevdes også at navnet stammer fra det franske uttrykket for gateviser, *voix des villes*. På 1700-tallet var det nemlig i Frankrike en lov om at det kun fikk være gjennomgående dialog i de skuespillene som ble oppført ved de privilegerte teatrene. Gateviser ble derfor senere lånt og fremført av de musikalske teatertruppene som opptrådte på markeder og gater i Paris. Ved å legge nye, og ofte parodiske, tekster til denne musikken, kunne truppene nemlig omgå denne loven. Også i Danmark og Norge ble vaudevillen en populær teaterform. Dikteren og dramaturgen Johan Ludvig Heiberg ble i 1819 sjarmert av formen i Paris, og videreutviklet den til en dannet og anerkjent teaterform i Danmark. I den danske vaudevilleformen ble musikken hentet fra kjente danske viser og sanger fra tidens mest populære operaer (Heiner 2007, s. 936).

En annen musikalsk preget sjanger som utviklet seg mot slutten av 1700-tallet var melodramaet. Det skal imidlertid understrekes at melodramaet er en teaterform som tok utgangspunkt i dramaet og ledsaget den sceniske handlingen med musikk, til forskjell fra operaen som hadde den musikalske komposisjon som utgangspunkt for den sceniske fremstillingen. Gladsø skriver at det derfor også har vært diskutert om melodramaet hører inn under musikkteatersjangeren eller ei. Karakteristisk for melodramaet er dens spennende handling og forenklete stereotype karakterer kombinert med musikk, sang- og dansenumre. Innholdsmessig hadde det typiske melodramaet gjerne en helt eller heltinne som ble jaget av en skurk og måtte overvinne flere hinder og prøvelser som truet vedkommendes liv og rykte. Rettferdighetens seier var alltid en sentral del av den melodramatiske handlingen, og skurken måtte alltid stå til ansvar og bli straffet for sine handlinger i siste scene. Musikkens funksjon i melodramaet var først og fremst å underbygge situasjonenes følelsesmessige ladning, men samtidig også å gi forestillingen stor underholdningskraft. Dette fokuset på underholdning har ført til at melodramaet for mange dannede teaterkritikere ikke ble regnet som kunst, og fenomenet har av den grunn verken i samtiden eller senere blitt særlig nøye studert og behandlet av akademikere. Melodramaet var en svært populær teaterform på 1800-tallet, men

ble på 1900-tallet overført til film, litteratur og TV. Betegnelsen brukes også ofte om verk som tar i bruk sterke, spektakulære eller overdrevne virkemidler (Gladsø m. fl 2005, s. 100).

På 1850-tallet utviklet operetten seg som en utløper fra opera. Operettene kan i likhet med den komiske operaen sies å være tematisk og musikalsk lettere i formen enn opera, og er definert som et ”musikalsk lystspill med lett underholdningsbetont musikk, talt dialog, solo/ensemble-sang og dans/ballett” (*Store Norske Leksikon* 2013). Den historiske forutsetningen for operettene er at 1850-årenenes borgerskap ofte gikk på ball, noe som var rene ekteskapsmarkedet på denne tiden. Ved disse ballene var det viktig at en kjente til de populære melodiene og tekstene som ble brukt til dansen, slik at en kunne hviske tekstene inn i øret til den en danset med. Stedet for å stifte bekjentskap med disse melodiene var i teateret der disse operettene ble spilt, og musikken fra disse forestillingene ble svært populære. Rasmussen forklarer at de fleste operettene egentlig ikke var annet enn arrangementer der det ble tillatt å fremføre en rekke av disse kjærlighetsmelodiene som publikum likte så godt. Operettene skulle være underholdende og ha en lykkelig slutt, og derfor handlet de fleste operetter om par som til slutt fikk hverandre etter flere komplikasjoner, forviklinger og overraskelser. Det viktigste kravet i operettene var at handlingen aldri måtte være så alvorlig at publikum var redd for at den ikke skulle ende lykkelig (Rasmussen 1990, s. 23-24).

Varieté er en blandingsform som består av innbyrdes uavhengige numre, og som oppførtes under to ulike navn i England og Amerika. I England ble formen kalt music-hall og i Amerika variety, selv om den etter hvert skiftet ut ordet med vaudeville<sup>2</sup> (Hvidt 2013, s. 934-935). Den engelske varietéformen, music-hall, oppstod på 1800-tallet på borgerlige puber hvor publikum kunne spise og drikke, og der pubens innehaver bestemte underholdningen. Etter hvert som formen ble mer interessant for et større publikum, begynte en i 1854 å ta inngangspenger på disse stedene, og det er denne endringen som markerer overgangen fra at disse stedene kun var puber som tilbød underholdning til at de ble kalt ordentlige music-halls. De første music-halls hadde en konferansier som introduserte de ulike numrene som bestod av blant annet sanger og monologer, og han skulle holde stemningen i publikum oppe ved å utbringe skåler og starte fellessang. Frem mot første verdenskrig utviklet formen seg mer i retning av teateret ved at publikum ikke lenger satt ved småbord, men på rader, men en fortsatte med den karakteristiske serveringen av drikkevarer. Etter hvert ble også navnet byttet ut til variety,

---

<sup>2</sup> Den amerikanske formen for vaudeville må ikke forveksles med den franske, og fremstår som en svært annerledes form.

men etter første verdenskrig gikk formen over til å først og fremst bli brukt i film og tv (Hvidt 2013, s. 935). Katherine K. Preston skriver i artikkelen *The American musical theatre before the twentieth century* at varietéformen i Amerika, etter hvert omtalt som vaudeville, var en blanding av musikalske innslag, sirkuspreget artisteri og komiske opptrinn der hver forestilling var bygget opp av flere uavhengige numre, satt sammen innenfor en viss ramme. I likhet med i England hadde en i Amerika på 1850-tallet begynt å tilby lett underholdning i salongene der folk kom for å drikke. I løpet av 1860-årene var disse salongene med underholdning vanlig over hele landet, og etter borgerkrigen ble formatet flyttet inn i teateret. Ved å skrive navn til vaudeville, forsøkte en nå å virke mer seriøs og profesjonell, slik at en kunne tilby underholdningen til et bredere publikum (Preston 2008, s. 26).

Perioden mellom 1900 og 1930 er i teaterhistorisk sammenheng kalt reteatraliseringen, og blir også omtalt som det moderne musikkteaterets begynnelse. Denne perioden var preget av at en i teateret ville utforske samspillet med andre kunstarter, som for eksempel musikk og billedkunst, og ikke minst var det preget av et ønske om å søke etter teaterets egenart. En ønsket nå å bryte med de litterære konvensjonene som var blitt pålagt både teateret og musikken i løpet av de tidligere århundrene, og en ville rive ned grensene mellom disse kunststartene til fordel for å kunne skape nye former og tradisjoner. En viktig representant for denne reteatraliseringsbevegelsen var blant annet Adolphe Appia som i sine bestrebelser etter å reformere dekorasjonsvesenet og belysningsutformingen, ønsket å knytte den visuelle utformingen nærmere til det musikalske. Musikken fikk dermed en viktigere rolle i hans arbeid fordi det var den som skulle være det bærende elementet og være ledende for de andre virkemidlene. I denne perioden hadde mange teaterpraktikere også en anti-litterær holdning til teaterets institusjoner, og da særlig operaen. I det moderne musikkteateret ville en nemlig forsøke å dekonstruere den konvensjonelle og naturalistiske historiefortellingen som typisk ble brukt i opera. En ville skape et annet forhold mellom tilskuer og aktør, minske forskjellene mellom teater og konserthus, og innlemme nye teknikker for å lage musikk og lyd i teateret (Dunbar 2013, s. 200). I en tid preget av store skiftninger og avgjørende endringer i samfunnet ble også underholdningsområdet påvirket. Operettetradisjonen hadde frem til nå fortsatt som en retning innenfor musikkteateret, men opplevdes nå mer som en tradisjon og ikke lenger som en nyskapende kraft. Etter hvert var de sosiale endringene så omfattende at den romantiske overklasseoperetten ikke lenger var aktuell, og den kunne ikke lenger relateres til publikums hverdagsliv. Publikum ønsket nå å få innblikk i andre miljøer enn gammeldagse overklassemiljøer, og de ønsket heller et moderne realistisk syn på

mennesket og kjærligheten. Rundt 1920-tallet dukket de første moderne musikalerne opp i teateret, først og fremst i Amerika. De første amerikanske musikalerne hadde mange elementer av de eldre musikkteatertradisjonene i seg, men ble nok oppfattet som mer aktuelle for publikum i det moderne urbane samfunnet (Rasmussen 1990, s. 31).

### 2.3 Musikal

Musikalen er en av musikkteaterets moderne teaterformer, og defineres i *Gyldendals Teaterleksikon* som ”en teaterform, hvor sang, populærmusik og ofte dans er en integrert del af forestillingen” (Eigtved 2007a, s. 599). I artikkelen *The American musical theatre before the twentieth century* viser forfatter Katherine K. Preston til en uttalelse av musikkviter Edith Boroff som har sagt at ”the history of the musical comedy begins in confusion”. Mange mener nemlig at det er problematisk å sette musikals begynnelse inn i et lineært utviklingsforløp, fordi det finnes så mange ulike forløpere. Preston mener at grunnen til at flere forfattere som skriver om musikalen ofte kun uttrykker seg i kortfattet om dens tidlige periode, har oppstått idet en forsøkte å sortere ut mengden av ulike typer teatral musikalske former som ble populære, oppstod, forsvant, gjenoppstod, ble omdannet og mikset sammen før det 20. århundret. Hun understreker at å finne en klar opprinnelse for musikalen derfor er vanskelig, og mener at en må inkludere undersøkelser av ulike stilarter og sjangere innenfor det øvrige musikkteaterets historiske utvikling for å skaffe seg oversikt over musikals forløpere. Hun understreker dermed at å sette musikalen i en historisk tidslinje vil være det samme som å se på hele musikkteaterets historiske utvikling der musikalen etter hvert har utviklet seg til å bli en egen teaterform innenfor sjangeren (Preston 2008, s. 3).

Det er likevel vanlig å datere musikals start til begynnelsen av 1920-tallet på Broadway i New York. Michael Eigtved skriver i *Gyldendals Teaterleksikon* at musikals største påvirkning først og fremst stammer fra operette-tradisjonen, som i løpet av starten på 1900-tallet smeltet sammen med en rekke andre musikalske underholdningsformer, i tillegg til å ha hentet musikalsk inspirasjon fra folkemusikkformer som jazz, negro spiritual og blues. Som den første musikalen regnes Jerome David Kerns og Oscar Hammersteins *Show Boat* fra 1927. Denne musikalen forente disse musikkformene med en amerikansk nostalgi, og ble derfor av mange regnet som en modell for en rekke musikal som oppsto senere. I 1943 ble Richard Rogers og Hammersteins *Oklahoma!* satt opp på Broadway, og Eigtved forklarer at dette var den første musikalen hvor alle de karakteristiske trekkene som kjennetegner musikalen som sjanger var en realitet (Eigtved 2007a, s. 599). Disse karakteristiske trekkene i musikalen blir beskrevet ved at forestillingen skulle inneholde to akter, og at musikken og

sangen til dels skulle være integrert i fortellerformen og til dels være motivert i handlingen. Historien var ofte basert på et romantisk forhold mellom to personer, der deres ulike kulturelle eller sosiale bakgrunn oppsto som et hinder for deres forhold. Urbaniteten og forholdet til storbyen var en viktig del av handlingen, og mange av musikalerne var svært opptatt av tematikk som omhandlet problemene som oppstod som følge av samværsituasjoner i de store byene, for eksempel med tanke på integrasjon, immigrasjon og møter mellom ulike etniske og sosiale miljøer. Handlingen ble derfor en demonstrasjon av hvordan disse sosiale og kulturelle hindrene måtte overvinnes for at kjærligheten skulle vinne frem, og forestillingen ende lykkelig, noe som ble et av sjangerens kjennetegn. I løpet av 1940- og 1950-tallet ble det laget en rekke musikaler som i senere tid har fått status som klassikere, og hvor de fleste av dem levde opp til sjangerens konvensjoner. I 1957 ble derimot en av disse konvensjonene brutt da Leonard Bernsteins og Stephen Sondheims *West Side Story* endte uten lykkelig slutt. Eigtved forklarer at Sondheim var en av de mest betydningsfulle fornyere av sjangeren med sine musikaler (Eigtved 2007a, s. 600).

Ved midten av 1960-tallet forsto en at musikalen sto overfor en endring, noe som ble særlig tydelig da rockmusikalen *Hair* ble satt opp på Broadway i 1968. Barbara Lee Horn viser i boken *The Age of Hair* til et sitat av forfatter Erik Blau der han beskriver mottakelsen av forestillingen: "[...] the critics knew that something important had happened. A fresh new wind had literally blown away the old concepts of musicals" (Horn 1991, s. 64). Anmelderne var varierte i sine kritikker, men det var tydelig at denne forestillingen markerte en forandring i den tradisjonelle oppfatningen av musikalteater, blant annet fordi den var den første musikalen som integrerte rockmusikk i teateret (Horn 1991, s. 137). Michael Eigtved skriver i boken *Det populære musikteater* at oppsetningen av *Hair* markerte rockmusikkens gjennomslag i teateret, og at denne forestillingen ble begynnelsen på en rekke andre oppsetninger som skulle gjøre opprør med hvordan musikalerne hadde sett ut inntil da. Han har gjort en studie av disse musikalerne som kom etter 1968, og har undersøkt den enorme fascinasjonen og begeistringen rundt fenomenet som oppsto i kjølvannet av *Hair*. I boken skriver han at betegnelsen musikal er blitt for veldefinert og begrenset, og han mener at den kun rommer de forestillingene som er utformet med et sett av faste konvensjoner med hensyn til dramatisk konflikt, struktur og musikalsk utforming. Han foretrekker derfor betegnelsen "det populære musikkteater", fordi det i tillegg til disse musikalerne også kan omfatte de nye sjanger- og konvensjonsoverskridende musikalformene som oppsto etter 1968. Han understreker likevel at hans bruk av betegnelsen "det populære musikkteater" også gjelder

verker som er betegnet som musikalene fra opphaverens side, og at disse åpenbart kan forstås i forlengelse av den amerikanske musikalen (Eigtved 2003a, s. 7-8).

Eigtved mener at utviskingen av grensene mellom kunstformene var en av de største drivkreftene for musikalsk utvikling etter 1968, og at de holdningene og uttrykkene som kom til syne i de nye musikalerne var inspirert av alt fra rockemusikk og popkunst til avantgardeteater og massemedier. I tillegg hadde de nye musikalerne også vært gjennom en tematisk endring. En hadde i disse forestillingene tatt et enda større steg bort fra operetten og den dramaturgiske dyrkingen av den lykkelige slutten. I stedet ble popmusikken nå kombinert med tragiske fortellinger om individuell ensomhet og menneskelig undergang. Nå ville en i større grad vise til enkeltmennesket i møte med den øvrige menneskemassen, slik at forholdet mellom individ og kollektiv kom i sentrum av forestillingene (Eigtved 2003a, s. 13).

Etter 1968 skjedde det også en geografisk utbredelse av musikalsjangeren, idet den forflyttet seg fra å være sentrert på Broadway i New York til også å gjøre seg gjeldende i blant annet Londons West End. Nye britiske popgrupper viste tidlig en interesse for det narrative aspektet i musikken og begynte å leke seg med teaterliknende opptreden. Slik begynte en ny sammensmelting av ulike former, Eigtved forklarer at

Den britiske teatertradisjon med både melodrama og ironisk samfundssatire – kombinert med popkulturens musikalske og kunstneriske strategier – dannede utgangspunktet for en fornyelse av det populære musikteater (Eigtved 2003a, s. 15).

Eigtved bruker i sin sjangerforståelse ofte betegnelsen *crossover*<sup>3</sup> om dette fenomenet som preget utviklingen og utbredelsen av musikalsjangeren på slutten av 60-tallet. 60- og 70-tallets popmusikk og populærkultur bidro til at grensene mellom ulike kunstformer, tradisjoner og stilarter ble overskredet, og dette førte igjen til en nedbrytning av sjangergrensene i teateret. Eigtved forklarer i boken *Forestillinger. Crossover på scenen* at han bruker betegnelsen *crossover* om forestillingstyper der teaterelementer blandes med populære underholdningsformer, eller der teatrele virkemidler brukes for å tilføre nye dimensjoner på tradisjonelle kunstneriske eller kommersielle former (Eigtved 2003b, s. 16). Dette *crossover*-fenomenet er særlig tydelig i fremveksten av musikalene der det benyttes kjent og eksisterende materiale. Flere musikalene baseres for eksempel på kjente filmer, og de siste årene er det laget sceneversjoner av filmer som for eksempel *Billy Elliott*, *The Bodyguard* og

---

<sup>3</sup> Betegnelsen *crossover* stammer fra populær- og folkemusikken der den betegnes som en blanding av musikalske stilarter.



*The Producers*. Mange musikalene inneholder også elementer fra populærmusikken, og baserer forestillingene på musikk fra kjente artister og band. De siste årene er det laget flere slike musikalene, for eksempel *Mamma Mia!* som er basert på ABBA's musikk og *We Will Rock You* som er basert på musikken til Queen. Også i Norge er det blitt laget flere musikalene som er basert på kjent musikk de siste årene. Foruten analyse materialet i denne oppgaven, *Sonny*, som er basert på musikken til Kaizers Orchestra, er eksempler på slike musikalene blant annet Nationaltheatrets *deLillos: livet er en liten dings* som ble satt opp i 2013, Torshovteatrets *En får være som en er – En Ole Ivars-musikal* i 2014<sup>4</sup> og Oslo Nye Teaters *Postkort fra Lillebjørn* i 2012, med musikk fra Lillebjørn Nilsen. I disse musikalene er musikken utgangspunkt og forutsetning for forestillingene, og i stedet for at musikken blir tilpasset til handlingen slik som den gjør i musikalene som er nyskrevet eller basert på bøker og filmer – er det her handlingen som er tilpasset musikken.

### **2.3.1 Musikkens funksjon i musikalen**

Musikalen som sjanger kjennetegnes først og fremst ved at forestillingens dialog stadig veksles med sang, dans og andre musikalske opptrinn. Når musikalen etableres som en teaterform betyr dette derfor at publikum har akseptert at musikken har en viktig funksjon i handlingen og at den er en naturlig del av forestillingen. Michael Eigtved skriver i *Det Populære Musikteater* at en kan peke på tre ulike hovedfunksjoner musikken kan ha i musikalen. For det første kan musikken bidra til å gi en symbolsk representasjon av forestillingens underliggende ideer, og gjennom dette knytte det til den kulturelle konteksten som den er en del av. Dens andre funksjon er, særlig når musikken kombineres med tekst, at den er i stand til å eksterne følelser og intensjoner, slik at karakterenes handlinger, ønsker og affekter kan bringes til effektive og underholdende uttrykk. I film vil musikken ofte bli brukt som et stemningsskapende underlag som skal hjelpe til med å bringe stemningen i en situasjon til uttrykk. I musikalen vil aktørene hele tiden ha en aktiv og bevisst rolle overfor musikken og vet at den vil være primær og viktig for å binde forestillingen sammen. Dette gjelder også for publikum som har akseptert musikken som et viktig element i forestillingen. Musikkens tredje hovedfunksjonen er at den kan fungere som en slags auditiv scenografi. Det vil si at en gjennom å velge ulike musikalske strukturer kan henvise til både tid, sted og abstrakte romlige relasjoner (Eigtved 2003a, s. 120).

---

<sup>4</sup> Denne forestillingen er en del av Nationaltheatrets kunstneriske forskningsprosjekt *Musikklab*, der skuespillergruppen på Torshovteatret i hele 2014 skal arbeide med å utforske musikkteatersjangeren.

Eigtved forklarer videre at en kan dele musikalsk musikk inn i tre musikalske enheter, *sang*, *intermezzo* og *overledning*. En *sang* er en selvstendig musikalsk form som skiller seg klart ut fra det øvrige musikalske materialet i en forestilling, det vil si at den har en egen opptakt og avslutning. Den er ofte skrevet ut i fra en fast, skjematisk form og det er som regel lett å tyde hvilken musikalsk sjanger den refererer til (Eigtved 2003a, s. 122). Bent Rasmussen skriver om de musikalske innslagene plassering i en forestilling, og påpeker at disse sangene bør komme som følelsesmessige høydepunkter i handlingen. Innslagene må være forberedte, slik at det føles riktig både for aktører og publikum når det brytes ut i sang. Sangenes plassering vil ikke nødvendigvis være logisk plassert etter naturalistisk målestokk, men de må være i emosjonell harmoni med omgivelsene. Når sangene kommer bør publikum føle at de kommer i en naturlig forlengelse av handlingen, og ikke som et brudd på den. Som publikum skal en sitte igjen med følelsen av at karakterene nå bryter ut i sang fordi det følelsesmessige presset rett og slett er for stort til å la være (Rasmussen 1990, s. 8). Den andre musikalske enheten Eigtved nevner er *intermezzo*. Den er i likhet med sangen et selvstendig avsnitt, og fungerer ofte som en enhet som har som formål å bringe handlingen videre eller å opplyse om sentral informasjon i historien. Disse avsnittene kan være i form av korte samtaler mellom karakterer, høyttenking, eller forskjellige former for utveksling, for eksempel telefonsamtaler. Disse avsnittene kan også fremstå som musikk uten sang, for eksempel som gjentakelse av musikk som allerede er hørt kombinert med fysisk agering eller uttrykk av skjulte ønsker, følelser eller intensjoner. Den minste musikalske enheten som det er brukbart å operere med er ifølge Eigtved en *overledning*. Det er et helt kort avsnitt som snarere har karakter av å være et dramaturgisk redskap fremfor et selvstendig dramatisk eller musikalsk uttrykk (Eigtved 2003a, s. 122).

Eigtved forklarer at crossoverfenomenene som oppsto etter 1968 er tydelig også når det kommer til selve musikken i det populære musikkteateret. Det musikalske grunnlaget i det populære musikkteateret består nemlig ofte av en stadig variasjon mellom ulike sjangre og stilarter. På grunn av denne stadige sjangerblanding- og overskridelsen mener Eigtved at en god musikkteaterforestilling må bygge på et klart musikalsk konsept, som gjør forestillingen til en egenartet helhet og at det er mulig å avlese verdi og mening av den musikalsk-sceniske helheten. Dette konseptet kan være med på å definere musikkens relasjon til de øvrige elementene i forestillingen, og som avgjør om den musikalske betydningen blir en medspiller i forestillingen eller om den fremstår som helt selvstendig (Eigtved 2003a, s. 119). En slik overordnet musikalsk ide eller konsept betegner Eigtved som *det musikalske idiom*. Med

denne betegnelsen mener Eigtved at det henvises til at musikken er konstruert på en slik måte at en hel forestilling er musikalsk sammenhengende, til tross for blanding av stilarter og musikkformer.

## 2.4 Teaterkonsert

Lisbeth Elkjær har skrevet om musikk på scenen i *Gyldendals Teaterleksikon*. Her beskriver hun teaterkonserten som ”kryssbestøvning” mellom musikk og teater, der en iscenesetter en musikkgruppe eller kunstners musikk og dermed tilfører musikken ulike tolkninger (Elkjær 2013, s. 602-603). Per dags dato finnes det verken en norsk eller engelsk definisjon på teaterkonsert, i og med at den er en relativt ny og lite utbredt sjanger, men dersom en slår opp på ordet teaterkonsert i ulike danske oppslagsverk, vil en få flere treff. Her ser en også at det vil finnes flere forskjellige definisjoner av begrepet. Slår en for eksempel opp ordet i *Gyldendals Teaterleksikon* vil sjangeren defineres som

[...] en forestillingstype, hvor enkeltstående musiknumre, oftest med sang, bindes sammen til et idébasert forløb, der understøttes af scenografi og kostumering [...] Den er basert på en cyklisk, indholdsmæssig sammenhæng mellem de enkelte musiknumre, etableringen af fiktive, gennemgående personer i det lyriske indhold samt omfattende brug af lyseffekter, scenografi og kostumering (Eigtved 2007b, s. 876).

Forfatteren av dette leksikalske oppslaget om teaterkonserten, Michael Eigtved, skriver at formen vokste frem og fant sin nåværende form allerede på 1970-tallet, samtidig med fremkomsten av en mer avansert rockemusikk – og samtidig med utviklingen av det han beskriver som det populære musikkteateret. Eigtved trekker frem Andrew Lloyd Webbers *Jesus Christ Superstar* fra 1971 som et eksempel på en teaterkonsert, fordi den i utgangspunktet ble laget som et musikkalbum med rockemusikk og senere ble tatt til scenen. Han understreker også at formen fremkom i Danmark på samme tid som disse konsertarrangementene med teatralisk tilsnitt ble vanligere, men at den senere ble gjenoppdaget da Nikolaj Cederholm satte opp forestillingen *Gasolin - en teaterkonsert* på Aveny Teatret i 1994 (Eigtved 2007b, s 877).

Om en slår opp på samme begrep i *Den store danske encyklopedi* skriver forfatter Bjørn Lense-Møller at teaterkonserten er en

[...] teaterform der i Danmark blev skabt av Nikolaj Cederholm og hans Dr. Dante-ensemble med *Gasolin' — en teaterkonsert* (1994). Formen bygger på velkendte musiknumre [...] som bliver ledetråd i et spinkelt handlingsforløb. Iscenesættelsen

forener musikscenens pågående lys- og lydshow med teatrets bilde og figurskabende evne (Lense-Møller 2013).

I denne definisjonen av begrepet nevner Lense-Møller også Nikolaj Cederholm som et viktig navn innenfor teaterkonsertens historie, men her fremstilles Cederholm som opphavsmann til denne nye teaterformen. Her skiller beskrivelsen seg fra Eigtveds som forklarer Cederholms oppsetning som en gjenopptakelse av en allerede etablert crossover-sjanger som han mener ble utviklet allerede fra 1968, noe som i ettertid har vært tema for diskusjoner.

Nikolaj Cederholm regnes likevel, om enn på ulike måter, som opphavsmannen til teaterkonsertformen. Cederholm omtales som en av Danmarks mest innflytelsesrike og kritikerroste personer innenfor teatermiljøet, og har jobbet både som dramaturg, regissør, dramatiker, skuespiller og teaterdirektør. Han ble født i 1963, er utdannet ved Odense teater og var i 1979 en av grunnleggerne av teaterensemblet *Dr. Dantes Desperate Renovations Show*. I 1992 overtok han ledelsen av Aveny Teatret, som da byttet navn til Dr. Dantes Aveny. Siden den gang har han vært kjent for sin evne og vilje til teaterfornyelse gjennom nye teaterkonsept og fremførelsesmetoder (Dr Dante 2014). I 1994 utviklet han altså teaterkonserten som et alternativ til den tradisjonelle, fortellende musikalen (Scavenius 2007, s. 158).

I et intervju i forbindelse med et masterprosjekt av Mette Thomsen, forklarte Nikolaj Cederholm sine tanker om teaterkonsertformen. Ideen om å lage en teaterkonsert startet med et ønske om å lage en forestilling som skulle handle om det kjente danske rockbandet Gasolin'. For Cederholm var det ikke meningen at forestillingen skulle handle om de biografiske figurene i bandet, kun musikken deres. På denne måten ble det derfor bestemt at det var selve musikken som skulle være det sentrale i forestillingen (Thomsen 2011, s. 29). Drivkraften bak å utvikle teaterkonserten som konsept var at han ville tilføre noe nytt til musikkteateret. I et intervju gjort av NRK i forbindelse med en visning av en av hans forestillinger forteller Cederholm at ønsket om å skape denne nye teaterformen i musikkteateret oppstod fordi han opplevde en stor utilfredshet med musikalen på den ene siden, og fordi han var lei av den standardiserte rockekonserten på den andre. Når han snakker om rockekonserten mener han at den har utviklet seg fra å være det som i sin tid var et opprør mot det bestående til å bli et standardisert ritual. Han forklarer at i en rockekonsert kommer bandet inn på scenen og på under ti minutter har publikum fått demonstrert hele lys- og lydkapasiteten i effektene. Bandet presenterer seg og roper god aften til byen de opptrer i og tar noen sanger fra sin nye plate før publikum applauderer og ber om ekstranummeret. Det

finnes ingen dynamikk, og det er kjedelig, stivt og gammeldags, mener han. Med tanke på musikalsjangeren var Cederholm først og fremst utilfreds med måten den narrative handlingen alltid har førsteprioritet, og på denne måten blir overordnet og tar fokuset vekk fra musikken. Musikalens narrative handling er overordnet musikken, og Cederholm kommer med et eksempel på dette: Kanskje kommer det i løpet av forestillingen en sang som handler om hvor en av karakterene kan finne nøkkelen til et skap. Sangen er dårlig og ingen vil høre den, men hvis den ikke er tilstede kan ikke publikum følge med på handlingen. Musikken er dermed underlagt handlingen, og Cederholm mener altså at teaterkonserten, til forskjell fra musikalen, ikke skal ha en handlingsbåret dramaturgi (NRK 2013).

Ut i fra disse utsagnene forstår vi at det altså ikke var de eksisterende sjangerne som inspirerte Cederholm til å utforme et nytt konsept i musikkteateret, men snarere en utilfredshet med disse og et ønske om å komme bort fra de etablerte formene. Cederholm mener selv at det med utformingen av teaterkonserten dreier seg om en helt ny teaterform, fordi dette konseptet benytter seg av musikken på en helt annen måte en for eksempel musikalen, først og fremst fordi den ikke er narrativ handlingsdrevet. Cederholm forklarer videre at han derfor er helt uenig med den definisjonen av teaterkonserten som Michael Eigtved gir i *Gyldendals Teaterleksikon*, og viser heller til definisjoner i andre oppslagsverk. Eigtved skriver nemlig at teaterkonsertformen oppsto allerede på 1970-tallet og siden ble gjenoppdaget i Danmark da Cederholm i 1994 satte opp *Gasolin – en teaterkoncert*. Cederholm mener derimot at formen ikke fantes før i 1994, og at den med forestillingen *Gasolin* kom som et opprør mot handlingsbårede musikaler som *Jesus Christ Superstar*, som i definisjonen til Eigtved blir nevnt som eksempel på nettopp en teaterkonsert (Thomsen 2011, s. 34-35).

Noe som derimot var en inspirasjon for Cederholm i utformingen av teaterkonserten var såkalte konseptalbum. Konseptalbum er et begrep på musikkalbum der de enkelte numrene og den musikalske helheten er formet ut fra et overordnet tema eller en historie, som for eksempel i Pink Floyds album *The Wall* fra 1979. På slike konseptalbum blir det lagt fokus på albumets helhet, og for eksempel vil valg av sangenes rekkefølge bidra til å fortelle den historien artisten ønsker å fortelle. Slike konseptalbum var det som inspirerte Cederholm til å lage forestillinger basert på kjente artisters musikk. Poenget med å bruke kjente artisters musikk ligger nettopp i at publikum kjenner sangene og at de er en del av kulturarven. Men selv om publikum kjenner sangene har tiden og samfunnet forandret seg, noe som gjør at det kan lages en ny fortolkning av musikken. Teaterkonserten vil derfor ikke bidra til å fortelle artisten eller bandets biografiske historie, men vil sette musikken deres i en ny kontekst og

dermed gi publikum mulighet til å lage en ny fortolkning av den (Thomsen 2011, s. 31). Cederholm forklarer at hans hensikt med å skape en teaterkonsert derfor er å fortolke musikkstykker, ikke kun gjennom den konsertmessige fremføringen – men også med teatrale virkemidler. Han fortolker ikke kun gjennom den musikalske fremføringen, men også gjennom det visuelle og den dramatiske oppbyggingen. Han ønsker å lage et slags ”Gesamtkunstwerk”, og sier selv at teater som er vellykket er preget av at de ulike elementene i forestillingen, teksten, dekorasjonene, kostymene, lyset, musikken og skuespillet, smelter sammen til et hele, og at denne syntesen er selve det kunstneriske i teaterkonserten. Det er det som er selve kunstverket. Dette sammenligner han med å se på et maleri. En kan nemlig ikke se på maleriet og si at de brune fargene fungerer bra, men det gjør ikke de oransje. Det er helheten som er selve kunstverket, og ikke de enkeltstående elementene (NRK 2013).

Cederholm startet i 1994 med å fortolke Gasolins musikk, og senere tok han fatt på andre kjente artisters verk, blant annet Beatles, Beach Boys og Bob Dylan. Senere ønsket han også å arbeide med klassiske komponister, for eksempel Mozart. Cederholm forteller at han arbeider med alle popmusikkens og folkemusikkens genrer i fortolkningen, og at Mozarts musikk for ham kalte frem tanker om at musikkstykkene hans kunne omformes til andre sjangre, som for eksempel jazz eller blues. Disse tankene resulterte i 2011 i forestillingen *Teaterkonsert Mozart*<sup>5</sup>. Når han forklarer hvordan arbeidet med disse verkene startet forklarer han at de begynte med temaer og undertemaer hos Mozart som ble utgangspunkt for sangene. En kan tydelig høre at musikken er Mozarts, men Cederholm ønsker gjerne at folk skal tenke: ”denne kjenner jeg igjen, men hvilken sang er det?” Han forklarer at hvis en som publikum først forstår dette surrealistiske universet som teaterkonserten omhandler, da kan en begynne å assosiere - noe som føles svært berusende fordi det ikke er noen som lurer på hva de vil at en som publikum skal føle. Og med det er musikken plutselig fortolket (NRK 2013).

*Teaterkonsert Mozarts* scenografi inneholdt svært mye vann, og Cederholm blir i intervjuet med NRK spurt om hvilken symbolikk dette vannet har. Cederholm svarer at Mozart er vann. Dette utdyper han med å forklare at vannet kan være utholdelig vakkert på den ene siden, men enormt farlig og dødbringende på den andre. Mozarts musikk er lett på overflaten, men likevel ligger et stort alvor like under, og derfor mener Cederholm at vannet er et godt tegn på hans musikk. Han understreker likevel at publikum kan assosiere helt annerledes enn han

---

<sup>5</sup> Denne forestillingen var et kunstnerisk samarbeid mellom Nikolaj Cederholm, brødrene Jens og Peter Hellemann, Neill Cardinal Furio, Betty Nansen Teatret, Århus teater og Rogaland Teater.

fordi vann først og fremst også er noe som er svært sanselig. En kan føle det og høre det, og det kommuniserer på samme nivå som musikken – litt ubestemmelig. Vi kan ikke helt presis si hva det er, men vi kan høre det, mener Cederholm (NRK 2013). Denne tankegangen forklarer godt hva Cederholm ønsker å oppnå med sine teaterkonserter, nemlig ulike tolkninger fra et publikum som ikke føler at de er pålagt en spesiell følelse eller en tolkning, og at de er fri til å skape sine egne.

#### **2.4.1 Teaterkonsertens sjangertrekk**

Under intervjuet med Thomsen blir Cederholm spurt om han selv kan definere hva en teaterkonsert er. Han mener at han ikke har det endelige svaret på hvordan en definisjon på teaterkonserten vil se ut, men kommer likevel under intervjuet med flere punkter som han mener bør være til stede i en forestilling for å kunne kalle den en teaterkonsert. Ved å gjøre dette lager han en rimelig dekkende definisjon av sjangeren, mener Thomsen. På bakgrunn av opplysningene som kom frem i dette intervjuet, undersøkelser av en rekke teaterkonserter og de eksisterende definisjonene i oppslagsverk har hun ved hjelp av denne informasjonen presentert en spissformulert definisjon av begrepet teaterkonsert i sin masteroppgave. Med en spissformulert definisjon av sjangeren mener hun en definisjon som inneholder parametre som er til stede i flesteparten av de teaterkonsertene som er oppførte. Thomsen setter opp syv ulike punkter som bør være tilstede for å kunne kalle en forestilling for en teaterkonsert:

1. En teaterkonsert er en forestilling der teateret som metode blir anvendt på musikk.
2. I teaterkonserten finnes ingen talt dialog, den blir kun sunget.
3. Musikken som anvendes i en teaterkonsert skal være eksisterende, altså et allerede etablert musikalsk verk fra en mer eller mindre kjent artist. Cederholm nevner selv av dette ikke er et absolutt krav, men at det viser seg å være normen i de fleste teaterkonsertene som er blitt oppførte.
4. Hvis det finnes en handling i teaterkonserten, noe som absolutt ikke er nødvendig, så skal denne være underlagt de andre elementene og virkemidlene i forestillingen, og da særlig musikken.
5. Sangtekstene som synges i teaterkonserten forteller ikke samlet sett en handling eller en lineær historie.
6. I en teaterkonsert skal musikerne befinne seg på scenen og være med i forestillingen i likhet med sangerne og skuespillerne.
7. Teaterpublikummet på en teaterkonsert skal sitte på stoler fremfor å stå (Thomsen 2011, s. 44).

Ved hjelp av disse syv punktene basert på intervjuet med Cederholm klarer Thomsen i korte trekk å gjøre rede for teaterkonsertens sjangertrekk, og hvilke parametre som bør være til stede i en forestilling for at den skal falle inn under sjangeren. Om en forestilling inneholder flesteparten eller alle disse syv parametrene, kan det absolutt sies at den er en teaterkonsert (Thomsen 2011, s. 45).



### 3. Dramaturgiske strategier og musikkens dramaturgiske funksjon

#### 3.1 Klassisk aristotelisk dramaturgi

Som teoretisk teaterforståelse strekker dramaturgien seg adskillig lengre tilbake i tid enn dramaturgibegrepet i seg selv, som først oppsto på 1700-tallet i arbeidet til den tyske dramaturgen og dramatikeren Gotthold Ephraim Lessing. Likevel er det vanlig å snakke om at den vestlige dramaturgitradisjonen strekker seg helt tilbake til ca år 330 f. Kr. da den greske filosofen Aristoteles nedtegnet *Poetikken*. I *Poetikken* etablerer Aristoteles en dramaturgisk tenkemåte i sin beskrivelse av tragediens innhold og utforming, med mål om å kunne frembringe det perfekte dramatiske verk (Gladsø m. fl 2005, s. 25-26). Aristoteles' verk om diktekunsten har i ettertid stått som en lærebok innen dramatisk og dramaturgisk arbeid, og flere av de sentrale begrepene fra hans tekst blir fortsatt anvendt i arbeid med både teater og dramatikk. I innledningen til den norske oversettelsen av *Poetikken (Om Diktekunsten)* skriver Sam. Ledsaak at Aristoteles' verk har blitt stående igjen som et av de verkene med mest innflytelse på europeisk kulturliv, og at den i ettertid har spilt en svært stor rolle i den dramatiske kunsten og teaterets utvikling (Ledsaak 2004, s. 5).

I *Poetikken* beskriver Aristoteles tragediens struktur og innhold, og et viktig begrep i forbindelse med tragedien er *mimesis*. *Mimesis* var et veletablert begrep i den greske antikken, og er en betegnelse for ulike måter å etterligne allerede eksisterende ting og naturfenomen. Ifølge de eldre greske tradisjonene som Platon var talsmann for, var diktekunsten en egen og høyere uttrykksform – nærmere sannheten enn mimetiske former, fordi diktning ifølge gresk tradisjon var basert på guddommelig inspirasjon, *enthusiasmos*. Det nye Aristoteles gjorde, var at han anså tragedien i likhet med all annen diktning og kunstnerisk håndverk for å være mimetisk. Aristoteles skriver selv at diktekunsten etter all sannsynlighet oppsto av en trang til å etterligne, en trang som han hevder er naturlig og medfødt hos et hvert menneske.

Tragediediktningen betegner han som:

[...] en efterligning av en alvorlig, i seg selv avsluttet handling av et visst omfang, i et forskjønnet språk, forskjønnet på forskjellig måte i efterligningens forskjellige deler, en efterligning av mennesker i direkte handling, ikke en fortellende efterligning, og gjennom frykt og medlidenhet fører den til en renselse som hører slike

sinnsstemninger til. Med ”forskjønnnet språk” mener jeg det språk som har rytme, melodi og sang, og med ”forskjønnnet på forskjellig måte i etterligningens forskjellige deler” mener jeg at noen deler kommer i stand bare gjennom versemålene, andre dessuten ved sang (Aristoteles 2004, s. 31).

Den dikteriske etterligningen av handlinger kaller Aristoteles for fabelen eller *mythos*. Fabelen er selve sammenføyningen av begivenhetene, og Aristoteles mener at denne er det viktigste i en tragedie. Tragediens øvrige elementer - karakterer, tankemåte, språklig fremføring, sangkomposisjon og visuell utforming, vurderes av Aristoteles som mindre viktige (Aristoteles 2004, s. 33). Siden fabelen er den viktigste, stilles det også helt bestemte krav til den. Det mest avgjørende kravet er at den skal være én, altså at den skal være avsluttet og fullstendig, noe som i den italienske renessansen senere ble formulert som handlingens enhet. For at handlingen skal være fullstendig må den inneholde både en begynnelse, en midte og en slutt (Aristoteles 2004, s. 35). Det er disse grunnleggende betingelsene som i dag blir forstått som en *aristotelisk dramaturgi*: handlingens enkeltstående hendelser følger logisk og kausalt etter hverandre, det vil si etter et prinsipp om årsak og virkning (Gladsø m.fl 2005, s. 29).

Et annet viktig trekk som kjennetegner den aristoteliske dramaturgien er spenningsoppbyggingen gjennom handlingsgangen. I den klassiske dramaturgiske tradisjonen vil en økende spenning utvikle seg i løpet av forestillingen før den topper seg på et bestemt punkt i handlingen. For å skape denne spenningen må handlingens elementer samles i det Aristoteles kaller *désis*, knuten. Dette forklarer han som alt som skjer fra begynnelsen og frem til den siste begivenheten før skjebneomslaget, *peripéteia*. Ideelt sett, mener Aristoteles, bør dette vendepunktet falle sammen med det han kaller for *anagnórisis*, gjenkjennelsen. Denne gjenkjennelsen er når helten gjennomskuer knuten og forstår sin skjebne – og dermed gjennomgår en vending fra uvitenhet til viten. Alt som skjer etter dette skjebneomslaget og frem til slutten forklarer Aristoteles som løsningen, *lysis* (Aristoteles 2004, s. 52). Kort forklart vil hendelsesforløpet i tragedien starte med introduksjon av konflikten. Spenningen stiger så helt frem til den topper seg på et bestemt punkt i forløpet som da blir stående som høydepunkt og vendepunkt i handlingen. Etter vendepunktet faller spenningen, det kommer en løsning på konflikten, og orden gjenopprettes.

Et annet viktig aspekt i Aristoteles verk er at han også beskriver hvilken virkning tragedien skal ha på publikum. Når han sier at den skal føre til ”en renselse”, *katharsis*, sier han også mye om denne fortellerformens effektive måte å fange publikums innlevelse på. Tragedien

skal nemlig etterligne handlinger som vekker frykt og medlidenhet hos publikum, og ved å være vitne til dette vil publikum få en følelse av renselse idet høydepunktet og vendepunktet i handlingen oppstår. Selv om tragedien da ender tragisk for helten, vil publikum likevel sitte igjen med en følelse av glede, nettopp på grunn av den befriende renselsen (Aristoteles 2004, s. 41).

Den klassiske aristoteliske dramaturgien har levd videre i beste velgående etter antikken, og har i ettertid preget både teater, dramatikk og dramaturgisk teori. Michael Evans, norsk dramaturg og forfatter av boken *Innføring i dramaturgi – teater, film, fjernsyn*, velger å kalle den moderne varianten av den aristoteliske dramaturgien for en *standard-dramaturgi*. Med denne betegnelsen viser han til det settet av dramaturgiske grep og prinsipper som flesteparten av skuespillene frem til slutten av 1800-tallet ble bygget på – og som mange skuespill og de aller fleste spillefilmer i vår tid fortsatt er bygget på. Til tross for at det har utviklet seg flere nye dramaformer og dramaturgiske teorier fra begynnelsen av 1900-tallet og fremover, lever den tradisjonelle fortellerformen, standard-dramaturgien, i beste velgående både i teateret og andre medier. Evans forklarer at denne dramaturgien ligger som et grunnlag i de fleste moderne mediefortellinger, og preger fortsatt fortellinger både innen teater, film og fjernsyn. Han oppsummerer standard-dramaturgien i syv karakteristiske hovedtrekk:

1. **Handlingen er logisk.** Den bygger på prinsippet om årsak og virkning.
2. **Handlingen går fremover.** Når stykket er slutt er handlingen ikke gått tilbake til start, men det har skjedd en utvikling.
3. **Den fiktive tiden går fremover.** Karakterene kan snakke om fortiden, men fiksjonens nåtid kan ikke oppheves.
4. **Noen av karakterene innbyr til identifikasjon.** Publikum kan kjenne seg igjen i en av handlingens karakterer, ofte en som er i handlingens sentrum.
5. **Ofte en protagonist.** Handlingen er ofte strukturert rundt en slags hovedperson. Bihandlinger kan være med i historien, men er satt i forhold til handlingen og er underordnet den.
6. **Replikkene er logiske.** Fungerer som svar til den forrige taleren. Monologer er ofte med i standard-dramaturgien, men er da relevant og logisk.
7. **Tolkningsregler og sjangertilhørighet.** Fortellingen har en rimelig høy grad av sjangertilhørighet, og spillereglene endres ikke underveis. Uventede vendinger i handlingen (for eksempel i krim), skal foregå innenfor verkets eget tolkningssystem (Evans 2006, s. 21-22).

### 3.1.1 Musikkens funksjon i antikkens teater

Musikk var en integrert del i det greske dramaet, til tross for at Aristoteles ikke skriver mye om den i *Poetikken*. Han ser på sangkomposisjonen som en underordnet bestanddel i tragedien, men dog som ”det fornemste av de ting som forskjønner tragedien” (Aristoteles 2004, s. 34). Likevel anser han at både musikken og scenebildet i likhet med fabelen er basert på etterlikning.

Siden det er handlende mennesker som skaper etterlikningen, må for det første scenebilledet vel nødvendigvis være et element i tragedien; dernest også sangkomposisjonen og talen, for med disse midler skaper man jo etterlikningen (Aristoteles 2004, s. 32).

Aristoteles mente altså at sangkomposisjonen og musikken var en form for imitasjon, og at deler av musikken kunne fungere som *avbildning av karakter*. For å forklare denne virkningen av musikk som avbildning av karakter viser Göran Sörbom i artikkelen *Aristotle on Music as Representation* til teorien om *aesthesis*. Denne teorien fantes hos flere av antikkens filosofer, og var en teori om hvordan sansene ble stimulert. For å forklare denne sansemessige stimuleringen brukte en ofte en metafor som beskrev hvordan det som ble sett, følt eller hørt dannet et avtrykk i mottakerens sinn. Avtrykket ville da være som en mental avbildning av det aktuelle objektets individuelle form og kvalitet, som om en hadde laget et avtrykk av objektet i voks, men det var altså ikke objektet i seg selv (Sörbom 1994, s. 37-38). Musikken kunne bidra til å skape slike avtrykk i menneskets sinn.

Aristoteles mente altså at musikk var en form for mimesis, men han sa ikke spesielt mye om musikk i *Poetikken*. Göran Sörbom viser derfor også til et utdrag fra Aristoteles’ verk *Politikken* der han beskriver musikkens natur. Her forklarer han at melodi og rytme kan tilby

[...] imitations of anger and gentleness, and also of courage and temperance, and of all the qualities contrary to these, and of the other qualities of character, which hardly fall short of the actual affections, as we know from our own experience, for in listening to such strains our soul undergo a change (Sörbom 1994, s. 37).

I antikken hadde en nemlig en oppfatning av at musikken hadde etiske kvaliteter, og ideen om at musikken kunne ha innflytelse på menneskets sinnstilstand og moralske karakter, *ethos*, var et viktig argument for dens funksjon. Flere, deriblant Aristoteles, mente nemlig at visse typer musikk kunne assosieres med bestemte følelser eller ideer, og at den derfor også kunne ha innflytelse på publikums følelser. Musikken kunne deles inn i ulike moduler der en vekslet mellom toner og sekvenser som alle hadde kvaliteter som kunne assosieres med ulike

sinnsstemninger (Brockett og Hildy 2008, s. 21). En kan derfor vise til metaforen om avtrykk, og si at Aristoteles så på musikken som innehaver av karakter som kunne gi et avtrykk på mottakeren. Dette forklarer også beskrivelsen av musikken som avbildning av karakter. Musikken er nemlig ikke sinnsstemningen i seg selv. Den vil heller ikke være et eksempel på oppførsel ved den aktuelle sinnsstemningen. Musikken vil derimot være *en avbildning* av sinnsstemningen – nemlig av noe som er likt den, men ikke en forekomst av den. En kan altså si at et stykke musikk er en menneskelig skapt ting som er laget for å skape individuelle, mentale avbildninger av en sinnsstemning. Det er dette som gjør at en gjenkjenner sinnsstemningen, men likevel forstår at den ikke er ekte. En forstår at det ikke er selve verket, musikeren eller komponisten som er for eksempel trist, og derfor handler en ikke slik en ville gjort i en ordinær situasjon. Hadde en sett en trist person i virkeligheten ville en trøstet ham, men en trøster ikke musikeren eller komponisten. Aristoteles mener at en i stedet nyter denne formen for tristhet fordi en lærer noe om den, og om mennesket (Sörbom 1994, s. 42).

Når Aristoteles snakker om sangkomposisjonen i tragedien, henviser han først og fremst til koret, som er et særegent trekk og et viktig betydningsbærende element i det greske teateret. Historikere har diskutert størrelsen på koret i tragedien, og det sies at koret kan ha hatt opp mot femti aktører, selv om en som regel regner med at det har bestått av mellom tolv og femten. En regner også med at koret mest sannsynlig besto av mannlige aktører (Brockett og Hildy 2008, s. 19-20). Koret fremførte sang og dans, og fungerte som et strukturerende element i forestillingen. Brockett og Hildy forklarer at koret hadde flere viktige funksjoner i teateret. Det bidro til oppdelingen av forestillingen i sekvenser, var med på å sette en generell stemning i stykkets helhet og i de enkelte scenene, det hadde en viktig rytmisk funksjon, og det kunne være med på å etablere en etisk eller sosial ramme for forestillingen. Koret kunne også tre inn i rollen som både karakter, for eksempel ved å gi råd, stille spørsmål eller delta aktivt i handlingen, eller fungere som en ideell tilskuer ved å reagere på handlingen slik en håpet at publikum ville (Brockett og Hildy 2008, s. 19-20). Koret kunne altså både stå utenfor handlingen som en kommenterende eller fortellende instans, eller være med på å uttrykke karakterenes følelser og på den måten være integrert i handlingen. Korsangen og dialogen fulgte alltid et fast mønster i tragedien: koret kom først inn på spilleplassen og forestillingen var bygget opp som en veksling mellom dem og skuespillerne, før de forlot spilleplassen til slutt. Korets deler ble akkompagnert av musikk, men det var ytterst sjelden at en brukte musikk uten tale. Musikken ble hovedsaklig spilt på en fløyte, *aulos*, mens andre instrumenter som trompet, perkusjon og lyre ble brukt i tillegg ved spesielle begivenheter. Det er uvisst

hvem som komponerte musikken, men en tror at det i begynnelsen har vært dramatikerens jobb, og senere musikeren selv (Gladsø m.fl 2005, s. 28).

### 3.2 Episk dramaturgi

Ved overgangen til det 20. århundret startet en utvikling av nye retninger og fortellemåter i teateret som alternativer til den aristoteliske dramaturgien. En av disse nye fortellemåtene var den episke formen som ble utviklet av Erwin Piscator og Bertolt Brecht. Piscator arbeidet for et politisk teater i Tyskland på 1920-tallet, og ønsket å utvikle et teater som skulle frigjøre seg fra de borgerlige konvensjonene og gi publikum politisk opplysning. Til tross for at Brecht var inspirert av Piscators episke og politiske teaterform, er det allikevel Brecht som for ettertiden har blitt omtalt som grunnleggeren av det episke teateret. Brecht utviklet gjennom sitt arbeid som dramatiker, regissør og teoretiker en komplett teori om det episke teateret (Gladsø m.fl 2005, s. 129-130). Det er viktig å understreke at begrepet episk ikke var nytt, og også var brukt i Aristoteles' *Poetikken*. Her er likevel begrepets innhold definert på en annen måte, fordi epikken i antikken først og fremst var definert som en egen litterær sjanger side om side med lyrikk og dramatik, og at disse ifølge Aristoteles skilte seg fra hverandre med tanke på hvordan de etterlignet virkeligheten (Gladsø m.fl 2005, s. 27). Den episke sjangeren blir ikke klart definert av Aristoteles, men blir forklart ved at den etterligner "ved å fortelle", som en motsats til det dramatiske som etterligner gjennom handlende karakterer. På denne måten hadde det episke teateret en annen dramaturgisk struktur enn den dramatiske fordi det for eksempel kunne forholde seg til tid og rom på en annen måte (Gladsø m.fl 2005, s. 28). Med Brecht blir altså den episke formen definert som en egen dramaturgisk struktur, og ikke bare som en litterær form (Gladsø m.fl 2005, s. 166).

Når Brecht distanserer seg fra den aristoteliske dramaturgien, er det først og fremst fordi han ønsket en dramaturgi som skulle fungere som et bevisstgjørende politisk virkemiddel. Brecht ønsket et teater der en ikke la til rette for identifikasjon og innlevelse, slik en gjorde i den dramatiske formen. Hans kriterier for hva et dramatisk teater var, var alt teater der en prøvde å leve opp til de idealene som Aristoteles hadde beskrevet i *Poetikken*, nemlig etterligning, innlevelse, appellering til følelser og målet om *katharsis*. Brecht var i mot et slikt teater der publikum levde seg inn i handlingen, og siden gikk ut av teateret og glemte alt de hadde sett. Ved å utvikle en dramaturgi som frigjorde seg fra de aristoteliske idealene ønsket Brecht å oppnå en annen virkning på publikum. Han ville at publikum skulle reflektere kritisk over det de ble vist og fortalt, og han ville at publikum skulle lære noe i teateret. Teaterviter og teaterpedagog Anders Järleby forklarer i sin bok *Innlevelse och distans* at det episke teateret

skulle bevisstgjøre, opplyse, skape engasjement og inspirere til endring. I det episke dramaet skulle en ikke leve seg inn i karakterenes smerte og lidelse, men bli opplyst om årsaken til lidelsene, og på den måten bli aktivert til å handle og ta ansvar for sitt eget livsforhold. Den svenske teaterkritikeren Leif Zern forklarer at ”det viktigaste med den episke teatern är kanske att den inte vädjar så mycket till åskådarens känsla, snarare till hans förnuft” (Järleby 2009, s. 141). I det episke teateret skulle en altså henvende seg til tilskuernes fornuft fremfor følelser. Når publikum ikke bare fikk se hva som skjedde med karakterene, men også hvorfor, ville det aktivere dem til å tenke over sin egen situasjon, og inspirere til endring (Gladsø m.fl 2005, s. 131).

I det episke teateret skal publikum aldri innbille seg at det de ser på scenen er virkelighet. Teateret bør derfor ifølge Brecht peke på sin egen teatralitet for å forhindre publikums innlevelse, og anvende ulike virkemidler og brudd i handlingen for å synliggjøre dette. Et av de sentrale virkemidlene Brecht utviklet var den såkalte *verfremdungseffekten*. Det er vanskelig å finne en god oversettelse av ordet *verfremdung*, og det blir ofte oversatt til fremmedgjøring. Likevel betegner begrepet slik Brecht benytter det nok heller en form for distanseskaping og underliggjøring. Begrepet *verfremdung* stammer fra den dialektiske materialismens filosofi som sier at en viss form for fremmedgjøring er en nødvendig forutsetning for at mennesket skal kunne komme frem til en sann kunnskap om virkeligheten, og begrepet betegnes i marxistisk synsvinkel som ”å gå rundt virkeligheten for å finne sannheten” (Järleby 2009, s. 145). Til tross for at Brecht var svært opptatt av marxistisk teori, var han ikke kommet langt nok i sine studier til å relatere sitt teaterarbeid til Marx da han anvendte dette virkemiddelet i sitt praktiske arbeid på 1920-tallet. I *Gyldendals Teaterleksikon* forklares det at Brecht var kjent med anvendelsen av *verfremdungsteknikker* fra arbeidet til Piscator, Shakespeares dramaer og Østens poesi og dramatikk – men at han var den første som ga begrepet et ideologisk fundament i teatersammenheng da han senere satte seg inn i marxistisk teori, og anvendte det i sine teorier om episk dramaturgi (Kvam 2007, s. 939). *Verfremdungseffekten* skulle forhindre publikums innlevelse, og kan forstås som at situasjoner og hendelser som i utgangspunktet virker kjent for tilskuerne, fremstår som fremmed. Brecht forklarer selv i sin bok *Om tidens teater* at det ikke er hendelsen eller gjenstanden i seg selv som er fremmed, men måten det blir fremstilt på som gjør at det fremstår som fremmed eller absurd (Brecht 1973, s. 126). For å anvende en slik fremmedgjørende effekt, var det viktig at skuespillerne lot være å spille slik at publikum levde seg inn i handlingen. Siden skuespilleren skulle hindre publikums innlevelse, var det

også viktig at han selv ikke levde seg for mye inn i rollen. Skuespilleren skulle derfor aldri være karakteren, kun vise den frem (Brecht 1973, s. 129)

Et annet viktig begrep i Brechts teaterteori er *gestus*. Han forklarer at gestus ikke skal forstås som gestikulasjon, men som bestemte altomfattende holdninger hos figurene (Brecht 1973, s. 212). Regissør Tore Vagn Lid mener begrepet kan være vanskelig å forstå fordi det brukes i ulike sammenhenger og på forskjellige måter, men forklarer at han forstår det som et middel i forsøket på å utvikle et nytt konsept for estetisk materiale, og som grunnleggende for ønsket om å skape et ikke-naturalistisk teater som skal gi et kritisk blikk på den sosiale virkeligheten. I artikkelen *Musicalization of the Non-Musical and Textualization of Music in the Musical theatre of Bertolt Brecht and Kurt Weill* viser han til et sitat av Brecht som sier at

For art, it's all about a cultivation of the gesture. (Of course, only those gestures are interesting, which contribute to the study of society.) The mimetic principle is, so to speak, replaced by the principle of the gesture (Lid 2005, s. 52).

Brecht avgrenset meningen med gestus fra den uttrykksfulle og fysiske gestikulasjonen i stumfilmer, til å være et tegn på sosiale maktstrukturer. For Brecht var gestus nemlig et tegn på sosiale relasjoner, det vil si sosialt språk eller menneskelig interaksjon, og han forklarer den som "[...] a complex of gestures, mimics and ordinary utterances, which are addressed from one or more to one or more person(s)) (Lid 2005, s. 52). Gestus kan altså i denne sammenhengen forstås som uttrykk for menneskers sosiale status. Järleby forklarer at Brecht ville unngå at skuespilleren skulle vise rollens indre egenskaper, men heller vise dens ytre tilstand og dens relasjon til sine sosiale omgivelser (Järleby 2009, s. 215). Brecht snakker om sosial gestus som en skala av holdninger som figurene har til hverandre, og at den også ofte er avhengig av dette forholdet mellom karakterene for å gi mening. Et eksempel på dette er at å ikke skli på isen først blir til en sosial gestus dersom en annen person sklir først eller etterpå, og at denne dermed mister ansikt og verdighet. I *Gyldendals Teaterleksikon* forklares det at gestus hos Brecht kan forstås som noe som befinner seg mellom handling og karakter. Som karakter er den uttrykk for både verbale og kroppslige trekk som er typisk for det aktuelle individ, mens den som handling viser denne karakteren i en sosial praksis. Dette skal være med på å vise: "den for samfundet relevante gestus, den gestus, der tillader os at drage slutninger om de sociale tilstande" (Langsted 2007, s. 315).



### 3.2.1 Musikkens funksjon i det episke teateret

Brecht arbeidet i løpet av sin tid i teateret sammen med flere komponister. Mest kjent er kanskje hans samarbeid med tyskeren Kurt Weill, som blant annet komponerte musikken til *Tolvskillingsoperaen*. Sammen hadde Brecht og Weill et felles mål når det kom til hvilken funksjon musikken skulle ha i det episke teateret: den skulle være med på å fremheve gestus. John Willett viser i sin bok *Brecht on theatre. The development of an aesthetic* til en uttale av Weill der han sier at musikk er spesielt viktig i teateret fordi den kan være med på å kommunisere den fundamentale gestusen i forestillingen. Weill mente at musikken hadde en utmerket evne til å fremheve karakterenes sosiale status og deres relasjon til hverandre, samtidig som den kunne være med på å understreke handlingens betydning (Willett 1964, s. 42). Kim H. Kowalke forklarer i artikkelen *Brecht and music: theory and practice* at Brecht og Weill var enige om at det måtte lages en spesiell 'gestisk' musikk i det episke teateret. Musikken skulle frigjøres fra dens psykologiske funksjoner og artikulere det som tekster alene ikke kan uttrykke. På denne måten ville det oppstå et spill mellom teksten og musikken, som kunne formidle flere, komplekse og kanskje motstridende betydninger av handlingen (Kowalke 1994, s. 227).

Som dramatiker hadde Brecht hele tiden i bakhodet at det ikke var han selv som skulle fremføre det han skrev. Han mente likevel at tekstens mening i stor grad var avhengig av hvordan den ble fremført, og forsto at publikums tolkning nødvendigvis ville bli påvirket av regissørens og ikke minst skuespillerens formidling av den. Dette gjaldt også sangenes mening. Siden meningen ikke bare lå i det tekstlige innholdet, men var avhengig av hvordan sangen ble fremført, var han nøye med å arrangere dem med vekt på for eksempel tempo, pauser og rytme. Ved å legge slike detaljer til sangene kunne han til en viss grad styre hvordan de skulle fremføres, selv om de skulle bli fremført av andre (Kowalke 1994, s. 226). Det var viktig for Brecht at innholdet (teksten) i sangene skulle komme tydelig fram, og han ville unngå at meningen skulle ligge i en skuespillers innlevelse og følelsesuttrykk. Dette mente han kjennetegnet den romantiske musikktradisjonen, der skuespillerens tekniske fraseringer og følelsesmessige holdninger sto i veien for sangens budskap. Det var derfor viktig for Brecht at skuespillerens fremføring av sangen skulle bygge på et kollektivt dramaturgisk arbeid om hva en ønsket å formidle, og ikke den individuelle kunstneriske intuisjonen i møtet med publikum (Järleby 2009, s. 269). Det var også viktig for Brecht at skuespilleren ikke skulle leve seg for mye inn i rollen. Skuespilleren skulle ikke bare synges, men *vises* en syngende mann. Han skulle stå utenfor karakteren og observere den slik et

øyevitne ville gjort. Kowalke viser til en uttalelse av Brecht der han forklarer at "the singer becomes a reporter, whose private feelings must remain a private affair". På denne måten kunne sangeren inngå i en allianse med dramatikerens, og fungerte i en fortellende eller kommenterende posisjon overfor handlingen (Kowalke 1994, s. 230).

Ved å legge føringer for hvordan musikken skulle fremføres kunne Brecht sørge for at gestusen og dens underliggende sosiale og politiske mening kom tydelig frem. Kowalke henviser blant annet til Brechts notater til *Tolvskillingsoperaens* der han råder skuespillerne til å ikke følge melodien når de synger. Brecht forklarte nemlig at

There's a way of speaking against the music which can be very effective just because of an obstinate matter-of-factness, independent of and incorruptible by the music and rhythm (Kowalke 1994, s. 229).

Det var nemlig viktig for ham å få frem en kontrast mellom musikken og handlingen eller mellom musikken og sangen. For eksempel kunne melodien være lystig mens teksten var trist, eller omvendt, noe som gjorde den bisarr, slik at den fungerte som et fremmedgjørende element (Brecht 1973, s. 142-143). Stemmebruken var også avgjørende i sangfremføringen. Brecht ville nemlig ikke at skuespillerne skulle ha klassisk opplæring i sang, og måten de sang på er i ettertid blitt stående igjen som et karakteristisk trekk i en autentisk 'Brechtsk' forestilling. Brecht avviste nemlig den sangen som kunne assosieres med den tradisjonelle operaen, i likhet med orkestermusikk som spilte det meste av musikken på strenginstrumenter. Dette var fordi han mente denne musikken inneholdt en "narkotisk sensualitet" som ville virke i mot den fremmedgjøringen han ønsket å få frem i det episke teateret. Kowalke viser til et sitat der Brecht forklarer at

A single glance at the audience who attend concerts is enough to show how impossible it is to make any political or philosophical use of music that produces such effects. We see entire rows of human beings transported into a peculiar state of intoxication, wholly passive, self-absorbed, and according to all appearances, doped. Their gapes and stares signal that these people are irresolutely, helplessly, at the mercy of unchecked emotional urges... Such music has nothing but purely culinary ambitions left (Kowalke 1994, s. 220).

Brecht ville forandre musikkens rolle i teateret, nettopp for å unngå en slik innlevelse hos publikum, og i likhet med de andre virkemidlene skulle den heller være med på å skape en fremmedgjørende effekt. I en tradisjonell anvendelse, ville musikken mest sannsynlig bli gitt en akkompagnerende rolle til handlingen, men i hans episke teater skulle ikke musikken være med på å beskrive stemningen i scenene eller underbygge historien og karakterene. Musikken

kunne ofte fungere som et brudd i handlingen, og den skulle ha en episk og kommenterende funksjon i forestillingen. Musikken hadde likevel en viktig fortellende funksjon, og gjennom sangene kunne en gi informasjon om hva som hadde skjedd tidligere eller til og med hva som kom til å skje senere (Järleby 2009, s. 172).

### **3.3 Teaterets simultane form**

Den danske teaterviteren Janek Szatkowski ble inspirert av Brechts dramaturgiforståelse til å utvikle en teori om dramaturgiske modeller. I artikkelen *Dramaturgiske modeller. Om dramaturgisk tekstanalyse* stiller han i tillegg til den dramatiske og episke modellen opp en simultan modell for nyere dramaturgiske former som har utviklet seg etter Brecht.

Szatkowskis modeller er utformet på grunnlag av ideen om dramaturgi som montasje, et prinsipp som også stammer fra Brecht. Teaterets simultane form kan ifølge Szatkowski først og fremst kjennetegnes ved tilstedeværelsen av flere dramaturgiske nivåer og budskaper som er tilstede på samme tid i forestillingen. Likevel er det ikke denne samtidigheten som er det sentrale i forestillingen. Det vil nemlig i en hver forestilling, uansett om den er aristotelisk, episk eller simultan, være mulig å motta flere impulser samtidig, men som oftest kan disse bli forent i en enhetsmessig dramaturgi og tolkning. I den simultane dramaturgien er et viktig aspekt at forestillingen kan tolkes på flere måter og det er dermed dette som blir noe av formens særpreg (Gladsø m.fl 2005, s. 169). Til bakgrunn for denne formen kan en se på selvstendigjøringen av teaterets virkemidler som begynte å skje i modernismen. Særlig trekker Szatkowski frem arbeidet til Antonin Artaud som en viktig forutsetning for den simultane formens utvikling i teateret. Artaud hadde et ønske om at teateret skulle appellere til menneskets sanselige nivå, og at det på et psykologisk plan skulle skje en sammensmelting av utøvere og tilskuerne. Szatkowski forklarer at Artaud drømte om at

[...] teateret skal blive så stærkt et medium, at det kan trænge igennem den første virkelighed hvor nogle pænt sidder og ser på at andre spiller, og ind til en anden over-virkelighed hvor tilskuere og spillere i fællesskab 'rører' ved den oprindelighed vi har mistet og som ligger som noget før-sprogligt (Szatkowski 1989, s. 73).

Artaud ville bort fra det litterære teateret som han mente la for mye vekt på ordene, var forutsigbart og kun presenterte en ide om absolutte sannheter. Han ville finne en kraft i teateret som skulle sette publikum ut på den andre siden av den språklige logikken, der en kunne "slå sproget i stykker for at føle på livet" og bli kjent med en virkelighet hinsides ordene (Szatkowski 1989, s. 75).

I det simultane teateret skal publikum ha mulighet til å danne sin egen forståelse av det de ser. Ved å legge assosiasjonsmuligheter utenpå hverandre vil det nemlig oppstå en flertydighet i forestillingen slik at tid og rom ikke kan stadfestes, og gjør dermed motstand mot en entydig tolkning (Szatkowski 1989, s. 78). Szatkowski forklarer at det er dette som utgjør det karakteristiske prinsippet i det simultane teateret, fordi forestillingen inneholder så komplekse symboler at de må leses som mange samtidige. Symbolene vil binde seg sammen med både det foregående og følgende, men vil likevel være en egen historie. Videre forklarer Szatkowski at det viktigste er at denne sammenbindingen av symboler ikke skal følge en forutsigbar logikk, men være mer som en drøms frie assosiasjoner.

I det dramatiske og episke er montagen underlagt et princip som vi, tilskuerne, ganske hurtig finner, og kan følge. Men det fører til forudsigeligt teater. Det simultane teater vil hele tiden bryde vore forventningers automatik. Det vil føre os fra billede til billede, og lade det være op til tilskuerens egen iagttagelsesevne og fantasi at danne sig en 'historie' (Szatkowski 1989, s. 78).

I det simultane teateret jobber en altså med samtidigheten som et sentralt montasjeprikk og har som intensjon å unngå en entydig fortolkning. Betydningen dannes da i samspillet mellom utøverne og publikum, og formen vil hele tiden være med på å bearbeide tilskuerens evne til å assosiere og selv danne betydning. Szatkowski forklarer at den dramatiske og den episke formen alltid har hatt en betydning liggende i eller bak verket som var mulig for publikum å forstå. I det simultane teateret eksisterer ikke en slik sannhet, ide eller moral bak verket, og betydningen er heller et resultat av publikums fortolkning av de assosiasjonsrommene som forestillingen tilbyr. Betydningen oppstår da i samspillet mellom utøvere og publikum (Szatkowski 1989, s. 81).

### **3.3.1 Dramaturgiske strategier i postmodernismens teater**

Betegnelsen postmodernisme betyr *etter* modernismen, og refererer dermed til en egen epoke i teaterhistorisk sammenheng. Gladsø understreker likevel at det er svært vanskelig å dele modernismen og postmodernismen inn i slike historiske epoker fordi nye tendenser som kan gi inntrykk av epokale skift ikke nødvendigvis innebærer slutten på en tidligere epoke (Gladsø m.fl 2005, s. 141). Men det er mulig å beskrive postmoderne stiltrekk og tendenser som begynte å komme til syne i scenekunsten på 1960- og 70-tallet i New York.

Postmodernismen kan ses på som et møtepunkt der ulike retninger, tradisjoner, kunstformer og sjangre krysses på ulike måter, noe som er en følge av et samfunn som på denne tiden i større grad ble globalisert og flertydig (Gladsø 2005, s. 140). Gladsø forklarer at det er mulig

å sette opp en grov skissering over forskjellene som oppstår i forholdet mellom den modernistiske og den postmodernistiske estetikken. Der en i den etablerte modernistiske kunstpraksisen var opptatt av å skape nye originale verk, mente postmodernistene at dette var umulig, og gjorde heller et poeng ut av å resirkulere tidligere kunst og kulturelle uttrykk. I modernistisk estetikkk var også tanken om å søke etter en underliggende meningsbærende struktur under overflaten sentral. I postmodernismen beveget en seg bort fra denne tankegangen, og betraktet overflaten som like meningsbærende og sann som dybden. Postmodernistene var også opptatt av overskridelser og samarbeid på tvers av kunstarter, som førte til en sjangerblanding og såkalte crossover-prosjekter, som igjen var med på å frembringe sammensatte og komplekse kunstuttrykk. Den postmodernistiske kunsten kan også kjennetegnes ved at den vil utviske forskjellen mellom det som ble sett på som en ”høy” borgelig kultur, og den ”lave” folkelige kulturen fordi kunstuttrykkene var et produkt av både resirkulering, nye medier og tverrestetisk samarbeid (Gladsø m.fl 2005, s. 142-143).

I teatermessig sammenheng forklares postmodernismen i *Gyldendals Teaterleksikon* som

[...] ikke-lineær, antilitterær, antinaturalistisk og åpner for flere mulige tolkninger. Virkemidlerne er forskjellige, men postmodernismen inddrager ofte utradisjonelle teatterum med nær kontakt mellom scene og sal. Den prioriterer visualitet og sanselighet, bruker ofte ’citatater’ hentet fra tidligere opførelser af samme drama, ligesom den benytter sig af stilforvirring i forbindelse med kostumer og dekorasjon (Wiingaard 2007, s. 701).

En skjerpelse av oppfatningen av forskjellen mellom dramatikk og teater var også typisk for det postmoderne teateret. Skillet mellom dramatikk og teater preget i stor grad postmodernistenes tenkning, og ett av kjennetegnene for de nye dramaturgiske strukturene som oppsto i denne perioden var at en fokuserte mer på det scenisk-teatrale enn det tekstlige. Wiingaard forklarer at et av kjennetegnene på postmodernismen i teateret var at en nå ville ”vægte udtrykket og nedprioritere indholdet” (Wiingaard 2007, s. 701). Teksten skulle ikke lenger fungere som et premiss i teateret, men bli et av flere virkemidler som inngår i en helhetlig estetikkk. I postmodernismen er derfor ikke dramaturgien lenger et område der normer og regler fungerer som redskaper i en skapende prosess, nettopp fordi valgmulighetene er utvidet og skillet mellom kunst og ikke-kunst er mer udefinerbart. Det er nemlig i selve prosessen de dramaturgiske mulighetene utforskes og formes. I stedet for å bygge en klassisk struktur med brudd og vendepunkt der virkningen ligger i selve oppbyggingen av forløpet, vil en i den postmodernistiske teatertradisjonen kreve mer av tilskueren. En åpner for flere mulige tolkninger og dermed vil ikke virkningen ligge i verket,

men i møtet med den aktive, skapende tilskueren som involverer seg i det kunstneriske uttrykket (Gladsø m.fl 2005, s. 147). En annen måte å forstå og beskrive skiftet mellom moderne teater og postmoderne teater kom til uttrykk i Hans-Thies Lehmanns begrep om det postdramatiske teateret som nettopp innebærer et radikalt skifte i forholdet mellom dramatisk tekst og det sceniske uttrykket.

### **3.3.2 Postdramatisk teater**

Postdramatisk teater ble for alvor et utbredt og teoretisert begrep gjennom den tyske teaterviteren Hans-Thies Lehmanns arbeid med temaet på slutten av 1990-tallet. Elisabeth Leinslie skriver i *Scenekunst nå: teaterscenen som arena for samtidskunsten* at begrepet kan forstås som en samlebetegnelse på de forsøkene på å lage nye dramaturgiske strukturer som fant sted i postmodernismen. Lehmann ville med sitt begrep om postdramatisk teater etablere et alternativt begrep til postmoderne teater, en betegnelse som ofte er blitt kritisert for å være problematisk og diffus fordi den favner om for mye. For å finne frem til et slikt nytt begrep fokuserer Lehmann på hvordan dramaets og teaterets historie forholder seg til hverandre og etter hvert skiller lag, og da særlig fra slutten av 1960-tallet (Leinslie 2007, s. 12-13).

Adjektivet *postdramatisk* kan i seg selv indikere at en snakker om teater *etter* en dramatisk tradisjon, og Lehmann forklarer i boken *Postdramatic Theatre* at begrepet ofte kan misforstås fordi en kan forstå det som en betegnelse på et teater som totalt avskriver dramateksten. Dette er ikke tilfellet, og Lehmann understreker at det dramatiske teateret lever videre i beste velgående, både som en dramaturgisk praksis og som en forventning hos en stor del av publikum. Han sammenligner dette med at en gjerne kan snakke om et "post-Brechtisk" teater. Dette betyr ikke at det postdramatiske teateret ikke har noe å gjøre med Brecht, men at det er klar over hvordan det er påvirket av spørsmålene som var sentrale i hans arbeid og ikke lenger aksepterer svarene han kom frem til (Lehmann 2007, s. 27). Lehmann forklarer også at han ikke forsøker å lage en omfattende fortegnelse eller sjekkliste på hva det postdramatiske teateret karakteriseres som, men at han gjennom sitt arbeid forsøker å utvikle en estetisk logikk for ulike dramaturgiformer som har utviklet seg i den senere delen av det 20. århundret, og et begrepsapparat som kan benyttes til forståelse av dette (Lehmann 2007, s. 18). Det er også viktig å understreke at det postdramatiske teateret ikke kan ses på som en egen dramaturgisk modell, men at det snarere fungerer som en samlebetegnelse for ulike tendenser og dramaturgiske former som har oppstått som følge av nyere teaterutvikling.

I det postdramatiske teateret ser en ikke lenger på den narrative dramateksten som det viktigste elementet i en forestilling, men fokus er flyttet over på det performative aspektet i teateret. Det vil si at en inkluderer og prioriterer selve tilstedeværelsen i dramaturgien fremfor fiktive handlingsforløp. Lehmann forklarer i *Postdramatic Theatre* at teateret er et sted hvor det foregår en unik kommunikasjon mellom organisert estetikk og hverdagsliv. Han forklarer at andre kunstformer ofte produserer objekter som siden kommuniseres gjennom ulike medium, og at det er her det postdramatiske teateret skiller seg klart ut. Her er nemlig estetikken, handlingen og kommunikasjonen sammenfallende i det performative, og kommuniserer direkte med publikum i en her og nå-situasjon. Gjennom det performative i det postdramatiske teateret etableres en ny helhetsopplevelse og helhetsforståelse i teateret, som Lehmann karakteriserer med et nytt tekstbegrep, et utvidet tekstbegrep:

The theatre performance turns the behavior onstage and in the auditorium into a *joint text*, a 'text' even if there is no spoken dialogue on stage or between actors and audience. Therefore, the adequate description of theatre is bound to the reading of this total text (Lehmann 2007, s. 17).

Dette utvidete tekstbegrepet hos Lehmann omfatter både alle aktørenes performative uttrykk, enten de er verbale, gestiske, musikalske, visuelle, auditive etc. og på andre siden også den samtidig pågående resepsjon av aktørenes performativitet (Lehmann 2007, s. 17). Teaterviter Anette Pettersen skriver i artikkelen *Hierarkiets fall i teateret* at det postdramatiske teateret ofte inneholder et så stort mangfold av tegn at det kan være vanskelig for publikum å tolke signalene fordi det ikke alltid er gitt hva som skal fremstå som meningsbærende elementer i forestillingen. Likevel påpeker hun at det også er dette som står igjen som det postdramatiske teaterets store potensial, fordi tilskueren kommer i en friere posisjon til å velge hvilke inntrykk en vil vektlegge i sin egen tolkning. På denne måten blir ikke tilskueren bare en mottaker av forestillingen, men også en medskaper av den (Pettersen 2007). Det postdramatiske teaterets tverr- eller multitestetiske form kommuniserer på denne måten ulikt fra det dramatiske teateret som presenterer én teksttolkning, og krever derfor også noe annet fra publikum. Her er det viktig at tilskuerne aksepterer samtidigheten eller det simultane i teateret, slik at de kan være åpen for flere inntrykk og tolkningsmuligheter, og skifter fra en lineær-suksessiv persepsjonsmåte til en samtidig og multiperspektivistisk. En må derfor som tilskuer også akseptere at det ikke bare finnes én tolkningsmulighet i verket, men flere (Leinslie 2007, s. 19).

Lehmann benytter seg altså av et utvidet tekstbegrep i sin beskrivelse av det postdramatiske teateret. Og på grunnlag av en teatersemiotisk tegnforståelse, som imidlertid hos Lehmann er utvidet gjennom en inkludering av det performative, situasjonelle og kontekstuelle i teateret, lager han en oversikt over ulike estetiske trekk som han har identifisert i det han karakteriserer som postdramatisk teater. Disse postdramatiske trekkene sammenfatter han som 1) ikke-hierarkiske virkemidler, 2) simultanitet, 3) lek med tegntetthet, 4) overflod av tegn, 5) musikalisering, 6) scenografi/visuell dramaturgi, 7) varme og kulde, 8) fysikalitet, 9) ”konkret teater”, 10) invasjon av det virkelige og 11) hendelse/situasjon. Jeg vil ikke gå nærmere inn på alle disse trekkene, selv om flere av dem kan være relevante i sammenheng med mine analyser. Det er først og fremst musikaleringen, som Lehmann fremhever som en postdramatisk strategi, som er relevant og interessant i min sammenheng. Dette vil jeg komme nærmere inn på i det følgende.

### **3.3.3 Musikk i postmoderne og postdramatisk teater**

Innledningsvis har jeg i dette kapitlet forsøkt å fremheve musikkens rolle og dramaturgiske funksjon i den aristoteliske og den episke teaterformen. Vi kan si at musikkens funksjon i den aristoteliske formen er at den kan bidra til karakterskildringen fordi den kan understreke eller fremme følelser og holdninger hos karakterene og gjennom musikken formidle dette til publikum. I den episke formen, vil musikken være et element som skal hjelpe til med å fremme det gestiske og verfremdungseffekten. Jeg har tidligere i dette kapitlet skrevet om dramaturgiske strategier i det postmoderne teateret, med særlig vekt på den simultane formen, og har også kastet et blikk på Lehmanns teorier om det postdramatiske teateret. Spørsmålet er nå hvilken dramaturgisk rolle musikken kan ha i disse teaterformene?

Når det gjelder den simultane formen i teateret, er et av dens trekk at den kan bidra til at forestillingen kan fremstå som et kakofonisk univers med en overflod av tegn, der meningen verken ligger i eller bak forestillingen, men må skapes hos hver enkel tilskuer. Kakofoni er i utgangspunktet en musikalsk term og kan i de fleste tilfeller oversettes til mislyd eller disharmoni. Likevel brukes ordet også i andre sammenhenger, ofte for å kategorisere noe som fremstår som usammenhengende, meningsløst eller støyende. En kan derfor å si at den simultane formen skaper et kakofonisk univers fordi den simultant viser flere lag og uttrykk, og derfor kan fremstå som usammenhengende. En annen viktig forutsetning for den simultane formen er likestilling av virkemidlene, noe som også generelt går frem som et viktig trekk i postmodernistiske og postdramatiske teaterstrukturer. Leinslie mener at dette ikke nødvendigvis betyr at virkemidlene til en hver tid skal være likestilte i en hver forestilling,



men snarere at en må arbeide ut i fra en likestilt tankegang fordi hver av de ulike virkemidlene skal *kunne* være det bærende elementet (Leinslie, 2007, s. 18). En forestilling vil nemlig ofte trenge en ramme for at publikum i det hele tatt skal kunne klare å sette i gang en fortolkningsprosess, og kanskje kan fremtreden av et virkemiddel ha funksjon til å sette en slik ramme rundt forestillingen? Kanskje kan en si at musikkens funksjon i den simultane formen er at den har kapasitet til å fungere som et slikt fremtredende, og dermed strukturerende, element i et kakofonisk univers? Ved å være med på å sette en slik ramme rundt forestillingen kan musikken kanskje fungere som en rød tråd, til tross for at forestillingen er utformet rundt prinsippet om simultanitet. For eksempel kan en lage et musikalsk konsept i forestillingen, et konsept som gir visse retningslinjer for fortolkningsprosessen uten å legge for mange føringer for hvordan den skal tolkes. Universet som blir skapt i det simultane teateret kan derfor likevel leve i prinsippet om simultanitet, men musikkens funksjon er at den vil være med på å gi tilskueren visse rammer å fortolke forestillingen innenfor. Ved å være det elementet som skaper en slik sammenføyning og strukturering av de øvrige elementene, kan musikken skape en helhet og en sammenheng i en forestilling som i utgangspunktet er preget av simultanitet.

Lehmann fastslår at det han betegner som musikalisering er et fremtredende trekk i mye postdramatisk teater. Han mener at tendensen til musikalisering er en viktig del av tegnanvendelsen i teateret, fordi det også utvikles en auditiv semiotikk, som oppstår for eksempel når regissører anvender musikk og rytme på tradisjonelle dramatiske tekster. Musikalisering gjelder altså ikke bare musikken i teateret, men også musikaleringen av det språklige og andre virkemidler. Robert Wilson har for eksempel arbeidet sammen med skuespillere med ulik kulturell og etnisk bakgrunn for å utforske de ulike aksentene, lyden og melodien i språket og talen deres. Ved å arbeide med forskjellige ting som klang, stemmebruk, sang og samspill mellom forskjellige stemmer vil en få fram musikaliteten i språket. Lehmann forklarer også at ny teknologi både i teateret og musikkarbeid generelt har gjort det mulig å manipulere musikk, lyder og stemme til en helt ny dimensjon i teateret, og det er dermed blitt mulig å strukturere hele ”lydrommet” på en ny måte. Men denne utviklingen mener Lehmann at en kan begynne å tale om et nytt språk i teateret, et språk som ikke lenger bare er dramatisk. I en forlengelse av dette vil også musikk og lyd få en annen funksjon i teateret, og han mener at det ikke lenger bare bør bli sett på som en utvidelse av det dramatiske teateret, men som et eget språk (Lehmann 2007, s. 91-93)

Et viktig aspekt ved det postdramatiske teateret er fokuset på performativitet og tilstedeværelse. Når en skal diskutere hvilken funksjon musikken har i det postdramatiske teateret, vil det kanskje derfor være naturlig å se på musikkens kapasitet til å ivareta fokuset på dette performative aspektet. På et spørsmål om hvilke tendenser som er de viktigste i dagens teater i *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift nr 2/2013* svarer regissør Runar Hodne at det ikke lenger virker som at de store fortellingene, illusjonen og fiksjonen har samme resonans hos publikum som tidligere. Han mener at en av tendensene i dagens teater er det økende fokuset på live-elementet og øyeblikkene i teateret, som han forklarer kan være et resultat av at det performative aspektet i større grad enn tidligere erstatter det litterære i teateret (Hodne 2/2013, s. 4). Kanskje kan dette være med på å si noe om hvilken funksjon musikken har i det postdramatiske teateret? Forutsatt at musikken i forestillingen er levende – det vil si at den fremføres av musikere og utøverne på scenen, kan den kanskje være med på å øke den performative virkningen, tilstedeværelsen og ikke minst den samlende her og nå-opplevelsen for både tilskuere og aktører i forestillingen?

#### 4. Analyser av to musikkteaterforestillinger

De to forestillingene jeg skal analysere er eksempler på en musikal og en teaterkonsert, og disse eksemplene vil dermed representere de to teaterformene. Musikalen og teaterkonserten er nært beslektede teaterformer innenfor musikkteatersjangeren, og et av fellestrekkene er at begge er basert på kjent musikk. Derfor mener jeg det er interessant å undersøke hvordan musikken anvendes i disse to forestillingene, og hvilken dramaturgisk funksjon den får. Videre er det da interessant å undersøke hvordan anvendelsen av musikken er med på å skape dramaturgiske forskjeller og likheter i de to teaterformene. Målet med analysen er å undersøke musikkens dramaturgiske funksjon i forestillingene for å finne ut hvordan den bidrar til historien og den eller de betydninger som formidles gjennom forestillingen. Dette vil jeg gjøre ved å blant annet se på hvordan musikken virker sammen med forestillingens visuelle og sceniske elementer og hvordan det gjennom musikken etableres betydningsfulle assosiasjoner eller såkalte konnotasjoner.

En dramaturgisk analyse handler i utgangspunktet om forholdet mellom den dramatiske teksten og teaterforestillingen. Disse står alltid i et forhold til hverandre, men de er ikke identiske, fordi tekst og teaterforestilling rett og slett er to helt forskjellige uttrykksformer. Teksten har et lineært, skriftlig uttrykk mens forestillingen er et komplekst visuelt, kroppslig, romlig og auditivt uttrykk. Szatkowski forklarer i artikkelen *Dramaturgiske modeller: om dramaturgisk tekstanalyse* at en kan arbeide ut i fra tre dramaturgiske analyseområder: dramaturgisk tekstanalyse, dramaturgisk relasjonsanalyse og dramaturgisk forestillingsanalyse. En dramaturgisk tekstanalyse vil ha dramateksten som sitt objekt, mens en dramaturgisk relasjonsanalyse vil fokusere på transformasjonen av en gitt tekst i en konkret teaterforestilling. Den tredje, dramaturgisk forestillingsanalyse, har en konkret teaterforestilling som sitt objekt (Szatkowski 1989, s. 14). Det er denne formen som er utgangspunkt for mine analyser. I en hver forestilling, selv de uten ord, foreligger det en forestillings-’tekst’ som kan analyseres som et uttrykk for forestillingens narrative strukturer. Gjennom en slik analyse kan en redegjøre for hvordan forestillingen produserer sin ’tekst’, hvilke kunstneriske valg som er tatt og hvilke konsekvenser disse valgene får for forestillingens mulige betydninger (Szatkowski 1989, s. 15).

En annen og mer musikkrelatert innfallsvinkel til forestillingsanalyse finner en i Michael Eigtveds bok *Forestillingsanalyse – en introduktion*. Eigtvad sier blant annet at lyd og musikk er noe som ikke kan unnvike vår sanselige beredskap. Med dette mener han at en kan lukke

øynene for å unngå å ta i mot informasjon med øyene, men at dette ikke er mulig på samme måte med hørselen. En vil alltid sanse musikken eller lyden, for eksempel gjennom vibrasjoner i underlaget. Dette mener han at en også kan konstantere i overført betydning fordi musikk og lyd, enten en vil eller ikke, vil åpne våre sluser for strømninger av erindringer og assosiasjoner. Dette er fordi den i høy grad er forbundet med vår underbevissthet (Eigtved 2007c, s. 75). Eigtved kaller det akustiske landskapet i teateret for et *lydlandsskap*<sup>6</sup>, og dette akustiske landskapet omfatter alle de lydligge omgivelsene som omgir publikum under en forestilling. Dette lydlandskapet deler han inn i fire elementer: *reallyder*, *effektlyder*, *stemmer* og *musikk*. Akkurat denne inndelingen er ikke så viktig i min analytiske sammenheng. Viktigere for meg er det å forstå musikkens dramaturgiske funksjon i forhold til betydningsdannelser, som Eigtved også peker på. Et sentralt spørsmål i hans forestillingsanalyse er hva musikken i forestillingen betyr. For å kunne svare på dette deler han musikken inn i tre ulike funksjoner som han mener er med på å skape betydning i forestillingen: *symbolsk presentasjon av ideer*, *eksternalisering av følelser og intensjoner* og *auditiv tid/rom- markør*. Disse funksjonene er i prinsippet simultant til stede i forestillingen, og ved å skille dem fra hverandre i en analyse mener Eigtved at en kan skape et overblikk over lagene som musikkdelen av forestillingen består av (Eigtved 2007c, s. 85). Ved symbolsk presentasjon av ideer mener Eigtved at musikken i forestillingen, gjennom valg av musikkstil, sjanger og utførelse er med på å produsere auditive symboler når de kobles sammen med publikums referansegrunnlag, og kan dermed være med på å bevege publikum i en bestemt retning. Særlig når musikken kombineres med tekst vil den også kunne eksternalisere karakterenes følelser og intensjoner, fordi musikken kan fungere som et bindeledd slik at karakterenes ønsker og følelser kan uttrykkes ved hjelp av musikken. Musikken kan også fungere som auditiv markør for tid eller rom, fordi den har mulighet til å skape assosiasjoner til steder som ikke kan skapes i konkret form (Eigtved 2007c, s. 86).

Musikkens betydningsdannende funksjon ser jeg i sammenheng med dramaturgien. Enten gjennom at musikken inngår direkte i den dramaturgiske handlingsutviklingen eller gjennom at musikken bidrar til å åpne for betydningsfulle assosiasjoner og konnotasjoner omkring den konkrete handlingsgangen. Hva mener jeg med konnotasjoner?

---

<sup>6</sup> Begrepet er hentet fra den canadiske musikkforskeren og komponisten R. Murray Schafers begrep *soundscape*.

En konnotasjon er ifølge *Gyldendals Teaterleksikon* et begrep fra språkvitenskapen som ofte benyttes i forhold til teaterets tekst og visualitet, særlig for å bestemme kulturelle og følelsesmessige bibetydninger (Wiingaard 2007, s. 480). Begrepet defineres gjerne i motsetning til denotasjon, som betegner den umiddelbare betydningen av et tegn. I en teaterforestilling vil det for eksempel være den konkrete fremskridende handlingen og scenografien som oppleves umiddelbart på denotasjonsnivået. Dette vil være en objektiv beskrivelse av hva en ser, men som ikke inneholder fortolkninger (Wiingaard 2007, s. 201). Konnotasjonen er de kulturelle og følelsesmessige bibetydningene som kommer i tillegg til den konkrete denotative betydningen. For eksempel kan denotasjonen 'kvinne i hvit kjole med slør og blomsterbukett' konnotere 'brud' (Wiingaard 2007, s. 480). I *Store Norske Leksikon* defineres en assosiasjon som en forbindelse mellom sanseintrykk og tanker, eller kort forklart at et sanseintrykk forbindes med noe annet (Kjøll 2014). I tillegg til den konkrete handlingen vil en teaterforestilling sannsynligvis alltid tilby en rekke assosiasjoner og konnotasjoner. Omfanget av slike tilleggsbetydninger kan variere, og det kan også variere i hvilken grad teaterutøverne arbeider bevisst med slike konnotative betydningsdannelser. Musikk er et virkemiddel som i stor grad benyttes til å fremme assosiasjoner og konnotative tilleggsbetydninger i teateret. Denne assosiative og konnotative virkningen av musikk i teateret er fremtredende i de to forestillingene jeg skal analysere. Jeg har derfor ansett det som nødvendig her å anføre noen generelle merknader om musikkens assosiative og konnotative kraft.

Jeg vil i mine analyser kombinere en dramaturgisk modellforståelse med deler av Eigtveds musikkrelaterte analysemetoder. Det er flere punkter i hans analysemetode som også vil være nyttig i min fremgangsmåte. Eigtved sier for eksempel at musikkanalysen skal undersøke hvordan musikken kommuniserer med publikum, og hvilke betydninger publikum blir tilbudt gjennom denne kommunikasjonen. I tillegg må en også undersøke hvordan musikken kommuniserer med forestillingens øvrige virkemidler. Disse undersøkelsene muner nemlig ut i en fortolkning av hvilke betydninger som oppstår i relasjonen mellom musikken og de andre virkemidlene (Eigtved 2007c, s. 88-89). I mine analyser vil jeg fokusere både på hvordan musikken kommuniserer med publikum, men også sammen med forestillingens øvrige virkemidler, og undersøke hvilke assosiasjoner og konnotasjoner dette åpner opp for.

De enkelte forestillingsanalysene vil være delt i to deler. Første del av analysen vil bestå av en detaljert musikalsk virkemiddelsanalyse av et utvalg av de enkelte musikknumrene i forestillingen. Når jeg analyserer disse numrene vil jeg først se på hvordan musikken og

sangen fremføres, hvilke instrumenter som er brukt, musikkens volum og rytme, sangtekstene og sangerens stemmebruk. Deretter vil jeg se på hvordan det musikalske kommuniserer og hvilke assosiasjoner og konnotasjoner musikken tilbyr. Stemmebruken er et viktig virkemiddel i musikkteateret. Analysen av stemmen må derfor undersøke hvordan stemmens lydlig kvaliteter gir mening i samspillet mellom stemmen, den som synger, og konteksten det skjer i. Selve stemmen en har som skuespiller er også avgjørende for hvordan en oppfattes av publikum. En oppfattes nemlig forskjellig dersom en har en mørk og dyp stemme, eller en lys og spinkel. Det er nemlig knyttet en rekke konvensjoner til hvilke beskjeder de bestemte stemmetypene og stemmebrukene gir, og dette arbeider derfor skuespilleren bevisst med i sin rolletolkning. En kan til en viss grad endre sin stemme, men særlig kan en arbeide med konkrete teknikker med tanke på tonefall, pausering, rytme, volum og lignende, noe som bidrar til å formidle disse konvensjonene (Eigtved 2007c, s. 82). I tillegg til å fokusere på hvordan musikken og spesielt sangstemmen kommuniserer, vil jeg i den første delen av analysen også undersøke musikkens samspill med forestillingens øvrige elementer og fokusere på hvordan musikken relateres til blant annet kostymer, scenografi, rekvisitter, eventuell dialog og fysisk handling. I den andre delen av min analyse vil jeg undersøke forestillingens helhetsmessige dramaturgi med fokus på musikkens funksjon og betydning. I denne delen av analysen vil jeg se på hvilken sammenheng eller helhetlig historie som eventuelt dannes i forestillingen. Her vil jeg knytte de enkelte musikknumrene opp til denne helheten for å undersøke deres betydning for forestillingens dramaturgiske helhet, den historien og den eller de betydninger som formidles.

#### **4.1 Sonny**

Den første forestillingen jeg skal analysere er *Sonny*. Denne forestillingen hadde urpremiere på hovedscenen på Rogaland Teater, 11. november 2011, og var regissert av Bjørn Ravn Carlsen. Teksten er skrevet av Tore Renberg og forestillingen ble omtalt som en Kaizers-musikal fordi den er basert på musikken til rogalandsbandet Kaizers Orchestra. Handlingen har utgangspunkt i det univers og persongalleri som finnes i Kaizers Orchestras musikk. Det er musikken fra bandets tre første album *Ompa til du dør*, *Evig Pint* og *Maestro* som er utgangspunkt for forestillingen, og disse tre platene er ofte omtalt som konseptalbum. I tillegg er noe av musikken hentet fra bandets EP *Våre Demoner* som er en samling av musikk som ikke fikk være med på de tre første platene. Gjennom musikken sin har Kaizers Orchestra nemlig utviklet et rikt persongalleri og et omfattende fiktivt univers. Kort fortalt tematiserer platen *Ompa til du dør* krigen, *Evig Pint* fengselet og mafiaen og *Maestro* etterkrigstiden der

krigsveteranene er innlagt på mentalsykehus (Fossmo 2009). Likevel mangler en del elementer for at en kan avlese en helhetlig historie av platene, og det er disse manglende brikkene dramatiker Tore Renberg har måttet skape i sitt arbeid med stykket.

I *Sonny* fremstiller elleve skuespillere elleve roller, og i tillegg medvirker elleve statister i ulike roller. Hovedkarakterene er Victoria, Sonny, Vicente, Dr. Mowinkel, Marcello, Fru Conradas, Fader Martin, Monello, Monsieur Clavier og Camille. Den siste hovedkarakteren, Lucifer, er den eneste som ikke har opphav i Kaizers musikalske univers, men som er utviklet til dette stykket. Forestillingen har to akter og inneholder til sammen fjorten musikknumre. I tillegg inneholder enkelte av scenene også noe underlagsmusikk<sup>7</sup>. I første del av analysen har jeg valgt å analysere syv av forestillingens fjorten musikknumre: *Resistansen*, *Ompa til du dør*, *Djevelens Orkester*, *Dieter Meyers Inst.*, *Maestro*, *Evig Pint* og *Kontroll på Kontinentet*. Jeg vil i den første delen gjennomføre analyser av disse syv musikknumrene der jeg undersøker hvordan musikken kommuniserer med utgangspunkt i blant annet bruk av instrumenter og stemme, samt samspillet mellom musikken og forestillingens øvrige virkemidler, og hvilke assosiasjoner dette tilbyr. I andre del av analysen vil jeg knytte disse syv musikknumrene opp mot forestillingens helhetsmessige dramaturgi for å undersøke hvordan musikken bidrar til denne.

#### **4.1.1 Forestillingens musikknumre**

##### *Resistansen*

Dette er forestillingens første musikknummer. Scenerommet er sort og dypt og scenografien består av to store stillas som er satt sammen på midten. Stillaset er bygget opp i flere nivåer med trapper og stiger mellom, slik at spillet kan foregå i ulike nivåer på scenen. På scenegulvet under stillaset står noen sorte campingstoler, en vasketralle og en provisorisk bardisk. På bardisken står det glass og bensindunker med klar væske i. I starten av denne scenen kommer Victoria, Vicente og Sonny inn på stillaset og klatrer ned på scenegulvet der Fru Conradas, Marcello, fader Martin, Monello og Dr. Mowinkel oppholder seg. De tre som kommer ned rapporterer fra krigen og forklarer at seks mann er nede, til vill jubel hos de andre.

Musikken starter når en av karakterene roper at det skal festes. Karakterene roper, jubler, skåler, drikker og klapper. De danser, noen begeber seg opp på bordet og noen klatrer opp på

---

<sup>7</sup> Underlagsmusikk er instrumentalmusikk som ikke inneholder vokal, men som for eksempel er lagt under dialogen i en scene.

plataene i stillaset. Musikken har en tung og tydelig rytme. Første vers synges av Marcello. Han synger at ”Det finst ei trapp som går ner til en kjeller, den er så trang at du må gå sidelengs [...]”. Mens han synger gjør han bevegelser som understreker sangens tekst. Når han synger om trappen, beveger han seg bortover mens han krøker seg sammen og går lavere, slik at det ser ut som at han går nedover en trapp. Andre vers synges av Victoria, som sitter på skuldrene til en dansende Vicente. I neste vers lyder delen av teksten: ”Fru Conradas har gitt klar beskjed: på søndag klokken tolv, vil hu ikkje sjå en dråpe blod”. Her synges første del av verset av Vincente, mens andre delen som skal være Fru Conradas replikk, synges av henne. I refrengene lyder teksten kun ”Halleluja”, og dette synges av alle mens de løfter hendene i været, og lyset på scenen blir sterkere. I neste vers skjer det en endring i musikken. Tempoet og takten i går saktere samtidig med at lyset på scenen dempes. Victoria synger ”Og for at stemningå skal bli endå meir russisk der nere, har de fått tak i ei russisk ballerina [...]” I mens dette verset synges stiller karakterene seg i en halvsirkel bak på scenen mens en danser kommer inn og stiller seg foran dem. Hun danser ballett mens Victoria synger og de andre klapper og tramper takten. På neste refreng skjer en endring i spillet. De andre karakterene fortsetter som før, men Vicente og Victoria danser tett sammen på midten av scenen. Sonny som står på høyre side sender dem et langt blick mens han synger: ”Og dei som ikkje klarer å stå distansen – dei kan ikkje vær medlem av Resistansen”. Mens hans synger dette kommer det inn en ny karakter fra høyre på scenen, Lucifer. Hun er kledd i sort med frakk og flosshatt og vakler på høye hæler. I ene hånden holder hun en sigarett. Mens hun går holder hun hendene høyt ut til siden, slik at bevegelsene hennes kan assosieres med armbevegelsene til en dirigent. Mens sangen fortsetter går hun forbi Sonny og blåser sigaretttrøyken i ansiktet hans, før hun beveger seg over scenegulvet mellom karakterene til stillaset og opp på første plata. De andre karakterene har begynt å danse på en lang rekke foran på scenekanten, og legger ikke merke til henne. Gjennom måten hun beveger seg mellom folkemengden får vi inntrykk av at hun er usynlig for dem, og at Sonny er den eneste som kan se henne. Mens de dansende karakterene har beveget seg ut av scenen har Sonny nå beveget seg opp på plataet og står ved siden av Lucifer. Idet han står ved siden av henne går lyset ned og musikken fades ut.

Musikken og sangen i denne scenen er først og fremst med på å etablere både karakterenes relasjoner til hverandre, situasjonen og eksposisjonen. Sangteksten er først og fremst med på å etablere hvor karakterene befinner seg, nemlig i Marcellos kjeller. Ved å beskrive hvordan det ser ut der nede og hva som skjer der får vi et inntrykk av hva Resistansen er for noe – en slags



motstandsgruppe med hemmelig hovedkvarter i denne kjelleren. Karakterene blir også etablert med denne sangen. Sangteksten referer nemlig ofte til de forskjellige karakterene og hva de har sagt eller gjort - og gjennom deres handlinger, plassering og lyssettingen henvises det til hvem det synges om. For eksempel er Marcello i fokus når det synges om han, og Fru Conradas når det synges om henne. Sangen i dette nummeret er livlig og lystig, og ved at alle synger i kor i tillegg til at de jubler, danser og drikker settes stemningen: de er glade og det er fest, og det etableres også at dette er en sammensveiset gruppe mennesker. Likevel forstår vi gjennom Sonnys tekstlinje i sangen og hans fysiske handling at det finnes en konflikt i relasjonen mellom han, Vicente og Victoria. Han ser på dem når han synger, og han bruker stemmen på en annen måte enn de andre, mindre glad – men dyster og mørk. Gjennom stemmebruken i sangen skiller han seg dermed ut fra de andre. Vi kan gjennom dette få inntrykk av at han står i en annen posisjon enn de andre som viser fellesskap og samhold gjennom sangen og dansen.

#### *Ompa te du dør*

Dette er det fjerde musikknummeret i første akt. Karakterene har i denne scenen fått vite at Vicente er død da han ikke kom tilbake fra et oppdrag i krigen. De andre blir enige om at det må velges en ny leder for Resistansen, og valget har falt på Sonny. Når sangen starter befinner karakterene seg på samme sted som de gjorde i første scene, nemlig i Resistansens hovedkvarter i kjelleren til Marcello. Scenen er tom, bortsett fra stillaset som står bak. Scenen er lyst opp fra bakveggen og er svakt røyklagt. Alle karakterene befinner seg på scenegulvet i en halvsirkel, mens Sonny og Victoria står i midten. Den eneste som befinner seg utenfor dette fellesskapet er Lucifer som befinner seg på første plata i stillaset. Musikken starter allerede under siste del av dialogen, og blir liggende som et underlag i dialogen. Musikken består nå kun av en tydelig takt spilt på pumpeorgel. Dialogen går ut på at noen tviler på at Sonny er den riktige lederen, men han overbeviser dem ved å si at det er hva Vicente ville ønsket. Han beordrer de andre opp og ut i gatene for å hedre Vicentes minne, og roper at kampen skal fortsette for hans del, og at blodet skal flyte. Han blir mer og mer engasjert i løpet av samtalen, og intensiteten i stemmen hans stiger i takt med at takten på pumpeorgelet stiger i intensitet og volum. De andre roper i kor ”For Vicente”, mens de stiller seg med gevær på rekker i stillaset – halvparten på nedre nivå, og resten på nivået over. Sonny og Victoria står lenger fremme på scenen. Sonny starter å synge verset. I refrenget synger alle med mens de står oppstilt i bakgrunnen. At de står oppstilt i rekker i to nivåer i stillaset kan minne om noe militært, en trupp som er under befaling av en leder, og som gjør som han

beordrer. Dette kan vi få inntrykk av både i måten de responderer på Sonnys befalinger, men også på måten de synger i kor under refrenget. I neste vers er det Victoria som synger. Her er takten på pumpeorgelet enda mer markant, og alle unntatt Sonny tramper foten hardt i takt med musikken, noe som lager en lyd som minner om marsjering. Sonny har nå beveget seg opp på stillaset og går bak de andre og inspiserer hvordan de står. Når han har sett på alle stiller han seg på midten av stillaset, et steg opp i stigen, slik at han er hevet over dem. De andre begynner nå å bevege seg mot trappen, én etter én, slik at de marsjerer på rekke og rad mens de synger refrenget i kor nok en gang. De går taktfast i tempo med musikken, mens Sonny fortsatt står i samme posisjon i midten av stillaset. På høyre side står Lucifer og dirigerer med sigaretten på samme måte som hun har gjort i første scene. Karakterene marsjerer videre opp i stillaset mens sceneteppet kommer ned fra taket for å markere overgangen til neste scene.

I denne scenen er musikken med på å vekke en stemning av krig, engasjement og kamp både ved hjelp av den tydelige takten og korsangen. Takten i musikken er viktig for å signalisere kamp fordi den kan assosieres med taktfast marsjering, og at refrenget blir sunget i kor er med på å gi et inntrykk av en samlet gruppe som skal ut for å kjempe. Dette blir i tillegg understreket i fysisk handling ved at de står oppstilt på rekke som i en militær trupp, ved at de tramper takten og at de marsjerer opp trappene – opp fra kjelleren og ut i gatene. Men like tydelig som den beskriver krigssituasjonen, er musikken i denne scenen også med på å etablere hvordan relasjonene innad i gruppen er endret. Sonny nå har overtatt makten i Resistansen, og det er han som har overtaket over de andre. Det er han som er lederen, noe som blant annet blir gitt uttrykk for i hvordan sangen synges. Det er han som leder an sangen i versene og roper ”Kom igjen” til de andre før de synger refrenget. Han synger også med en svært engasjert stemme, og nærmest roper teksten, noe som er med på å understreke hans autoritære posisjon overfor de andre.

### *Djevelens Orkester*

Dette er det femte musikknummeret i første akt. I denne scenen har vi fått vite at Vicente likevel er i live, han har vært holdt fanget av fienden, men nå har klart å rømme. Han har flyktet fra fengselet sammen med Monello som har funnet ham, og de har beveget seg inn i noe som beskrives som en kampsonne. Stillasene står nå adskilt på hver sin side av scenen, slik at det dannes et rom mellom dem. Gulvet bak på scenen er dekket av en haug med sko, og i stillasene sitter noen livløse personer. Sangen starter mens Monello og Vicente ligger på scenegulvet etter å ha dukket for lyden av et skudd. Et sterkt lys bak på scenen kommer på og

fremover, gjennom haugen av sko, kommer Lucifer gående mens hun synger. Hun beveger seg på sin karakteristiske måte, vakkende på høye hæler med krummet rygg og armene ut fra kroppen som om hun dirigerer. Mens hun går fremover og synger, starter menneskene i stillaset å bevege på seg. Vicente får øye på Lucifer, setter seg opp og prøver flere ganger å skyte henne, men hun fortsetter upåvirket. Dette viser at hun ikke er vanlig dødelig, og at hun har overnaturlige krefter. Bak henne kommer nå flere andre inn på scenen. De beveger seg alle på samme måte som henne, vakkende, sammenkrøket og med tilsynelatende ukontrollerte bevegelser i ben og armer. Flere ganger forsøker Vicente å skyte mot Lucifer, men hun veiver med hånden, og fører dermed Vicentes hånd bort fra henne, og det signaliseres på denne måten at hun som dirigent har full kontroll og makt over ham og bevegelsene hans. Dette er også tydelig når han blir holdt fast og hun blåser sigarettøyk på ham, slik at han segner om. En etter én går de andre ned fra scenen og forsvinner ut mens Monello og Vicente ligger igjen på scenegulvet. Lucifer blir stående igjen og synger siste strofe før hun signaliserer med armene at lyset skal av og musikken er slutt – da går scenen i blackout.

Musikken i denne scenen er først og fremst med på å karakterisere Lucifer, og hvilke egenskaper hun har. Det er kun Lucifer som synger, bortsett fra korpartier der de andre, som utgjør hennes følgere, gjentar hva hun har sunget. Hun synger med grov og rusten stemme, umelodiøst, noe som er med på å skape et inntrykk av henne som skremmende og skummel. Likevel er det først og fremst sangteksten som bidrar til å forklare hvem hun er. Frem til dette tidspunktet i forestillingen har hun fremstått som en mystisk og utydelig figur – hun har vært tilstede i scenene, men vi har aldri fått vite hvem hun er. Det gjør vi heller ikke konkret gjennom denne sangen, men sangteksten sier blant annet: ”Han er dirigent i djevelens orkester”, og vi har frem til nå fått inntrykket av at Lucifer fungerer som en slags dirigent som kan styre mange av situasjonene som oppstår i handlingen. I denne scenen blir det tydeligere at det er hun som er dirigenten av djevelens orkester, og vi kan få inntrykk av at hun fungerer som en slags varsel på noe, fordi hennes tilstedeværelse ofte resulterer i en brutal hendelse. Dette understrekes også ved at scenen er dekket av sko – noe som for veldig mange assosieres som et tegn på manges død, spesielt i forbindelse med krig.

### *Dieter Meyers Institusjon*

Dette er det syvende musikknummeret i første akt, og det siste før pause. Vicente kommer inn på scenen. Han er kledd i skitten frakk, er barbent, og går med en bandasje på hodet som dekker det høyre øyet. Scenen er helt tom og mørklagt, bortsett fra et piano som står opplyst midt på scenen. Lyssettingen gjør at en kan skimte konturene av stillaset i bakgrunnen. På

toppen av stillaset henger et stort skilt med skriften: Dieter Meyers Inst. I det svake lyset kan en se at det faller snø. Ved pianoet sitter en ung pike, og på de lyseste tonene på pianoet spiller hun en spinkel melodi som gjenkjennes som introen til sangen. Vicente er utslitt og sleper seg bort til henne for å spørre hvor Resistansen er. Mens de snakker spiller hun de samme tonene om igjen flere ganger. Han setter seg etter hvert ned på krakken ved siden av henne og begynner å spille sammen med henne, den samme melodien: han på de mørke tonene og hun på de lyse. Ved at de spiller sammen blir melodien fyldigere og det er lettere å høre hvilken sang det er, men det er kun introen som spilles igjen og igjen – som små bruddstykker av en melodi. Etter hvert reiser jenten seg og går, og han blir sittende igjen. Han starter å spille igjen, den samme sangen, men nå i sin helhet. Melodien stiger både i intensitet og volum og han starter å synge: ”Legg meg inn på din avdeling, hjelp meg inn på klinikken. Eg er sikker, eg er gal, de tok i frå meg alt eg var [...]”. Han sitter krokete over pianoet, og stemmen er svak og spinkel i begynnelsen før den tar seg kraftig opp i enkelte partier. Det er kun pianoet og stemmen til Vicente som høres. Stemmen og pianospillet varierer både i volum og intensitet – noen ganger synger han svakt og sårt, andre ganger svært kraftig med desperasjon i stemmen. Sangen spilles ferdig mens lyset fades helt ned til blackout og pause i forestillingen.

I denne scenen bidrar musikken til å understreke Vicentes sårbarhet, ensomhet og desperasjon. Scenen er naken og mørk, det er kun han og pianoet som ses. Musikken kommer kun fra pianospillet og den enkle sangen, ikke fra noen andre instrumenter eller stemmer. Vi får inntrykk av hans ensomhet, nakenhet og sårbarhet. Noen ganger spiller han også litt feil, noe som er uvisst om er meningen, men det er i så fall med på å understreke denne sårbarheten ved å sitte alene med instrumentet der det er han som skaper musikken. Pianoet er også litt ustemt, noe som gir et inntrykk av at det er noe som er ødelagt eller feil, og at tingene ikke er som de skal være. Stemmen hans er gråtkvalt, svak og trist, men i partiene hvor han ber om å bli lagt inn på klinikken er den kraftigere, bedende og mer desperat. Han nærmest henger over pianoet, utslitt og sammenbøyd over tangentene, noe som gir inntrykk av at han er sliten, kraftløs og skadet. Dette er også kostymet hans med på å understreke ved at han er barbent og har bandasje over hodet.

### *Maestro*

Dette er det første musikknummeret i andre akt. Clavier, Dr. Mowinkel og Fader Martin står med ryggen mot publikum. Stillasene er satt sammen på midten og står plassert ganske langt foran på scenen. Scenen er mørklagt. Idet musikken starter blir stillasene skilt fra hverandre.

De trekkes bakover på scenen samtidig som de snus, og former slik et rom med en stor tung dør som åpnes og det dannes dermed en spilleplass i åpningen. Stillaset er dekket av persienner som er trukket ned, men de blir trukket opp idet stillaset flyttes. Samtidig kommer det også et sterkt lys på fra bakveggen som lyser opp hele scenen. Lucifer står nå på toppen av stillaset til venstre, og idet spilleplassen kommer frem på midten av scenen, strømmer det her frem flere mennesker. De er kledd i store, hvite underskjørt, de er hvite i ansiktet og beveger seg på en svært unaturlig måte – likt som i *Djevelens Orkester*. Noen av dem har gåstoler, mens en av dem triller med seg et intravenøs-stativ. De kan alle assosieres med noe uhyggelig, og på grunn av de hvite kostymene og sykehusrekvisittene kan vi tenke oss at de alle er innlagte pasienter på Dieter Meyers Institusjon. Samtidig bærer de alle på store krukker med blomster, lysestaker med lys i, tallerkener med mat eller brett med glass, og vi får inntrykk av at de lager til en fest. Fra sidescenen og inn på stillasene kommer de andre hovedkarakterene. Fader Martin, Marcello og Fru Conradas stiller seg nede på det venstre stillaset, mens Dr. Mowinkel og Clavier stiller seg i det høyre. Bakerst, bak pasientene som kommer inn mellom stillasene kommer Sonny i sort dress sammen med Victoria som nå har på seg en tettsittende sort kjole. Hånd i hånd med henne går en liten gutt i dress, Camille, som vi har fått vite er Vicentes sønn som ble født mens han var i fengsel. Helt bakerst ved stillasene, og på hver side av dem står det to menn med hendene på ryggen. Disse ser ut som vakter.

Sonny synger idet han kommer gående fremover på scenen, men han følger ikke melodien, og stemmen han er monoton. I dette verset lyder teksten: ”Eg ser på det eg har skapt, og teller på liv som har gått tapt. Eg ser på det som før låg i vater – eg ser det er blitt skakt”. Pasientene har nå stilt seg på to rekker på tvers av scenen, slik at Sonny, Victoria og Camille kan gå mellom dem fremover. Når de kommer helt frem på scenen synges første del av refrenget. Dette synges av den lille gutten, Camille, mens han står og holder Victoria i hånden. Mens han synger skifter melodien karakter, fra å ha vært spilt på elgitar og trommer, til å spilles på en slags lirekasse, slik at sangen får et barnslig preg og som for mange nok kan assosieres med gammeldags sirkusmusikk. Mens Camille synger denne delen av sangen går pasientene rundt i bakgrunnen, og de beveger seg rundt hverandre uten mål og mening. Dr. Mowinkel og Clavier peker rundt på scenen og beordrer dem til hvor de skal gå, mens Fru Conradas, Fader Martin og Marcello fortsatt står stille i det andre stillaset. I slutten av refrenget synges linjen ”Maestro” fire ganger. Første gang synges linjen av Sonny som brøler med grov stemme mens han ser utover de andre og holder hendene over hodet. De tre neste gangene synges

linjen av pasientene og de andre karakterene, mens Sonny går hoverende rundt omkring på scenen og følger nøye med på dem. Etter denne delen av sangen gjentas refrenget en gang til, først med Camilles sang, deretter de andres. Mens dette refrenget synges kommer Clavier gående mot Victoria som fortsatt står fremme på midten av scenen, og hvisker henne noe i øret. Hun ser alvorlig ut, snur seg og løper ut. Idet hun løper spilles det et instrumentalt mellomspill i sangen. Her blir scenen mørklagt, bortsett fra at den opplyses av et slags strobelys som blinker i takt med musikken. Musikken øker i intensitet før den brått stopper, samtidig som lyset kommer på og dialogen i scenen starter.

Dette er den første scenen i forestillingen hvor vi får se hvordan det som tidligere var organisasjonen Resistansen er blitt etter at Vincente ble borte og Sonny overtok makten. Det er tydelig at stemningen er helt annerledes enn den var tidligere, og at forholdene medlemmene imellom er forandret. Det er også tydelig at det nå er Sonny som er lederen for gruppen, noe som blant annet blir understreket i sangteksten som forteller at dette er noe han har skapt. Gjennom de fysiske handlingen blir det klart at det er han som har makten: de andre flytter seg for ham når han kommer inn på scenen, og hans overlegne holdning overfor dem gjør det også tydelig at han er i en autoritær posisjon. Når det gjelder relasjonen mellom de andre medlemmene i Resistansen blir det klart hvem som er glad for Sonnys lederskap og ikke. Victoria står ved hans side, men hun virker likevel alvorlig og likegyldig til hva som skjer. Dr. Mowinkel og Clavier virker fornøyde og glade og de skåler og drikker mens de beveger seg rundt på scenen sammen med pasientene. På det høyre stillaset derimot, står Fader Martin, Monello og Fru Conradas. De står helt stille gjennom hele sangen, de ser alvorlige ut, og i tillegg holder de på brett med mat og glass. Det kan nesten virke som at de fungerer som servitører, altså at de er satt i arbeid som Sonnys tjenere.

Selve musikken er tung og inneholder mye elgitar, bass og trommer – noe som gjør at den første delen av refrenget som Camille synger blir en tvist i sangens oppbygging. Verset bygger seg opp i intensitet, slik at en forventer et musikalsk høydepunkt når refrenget kommer. Dette blir heller dempet, og musikken som kan minne om en lirekasse blir nesten som et komisk antiklimaks. At musikken lyder på denne måten kan gjerne være med på å understreke hvordan situasjonen i Resistansen nå er blitt: sirkusaktig og tragikomisk. Samtidig er det en interessant kontrast mellom når den spinkle barnestemmen til Camille synger rett før den brølende og grove stemmen til Sonny – noe som får han til å virke enda mer autoritær.

### *Evig Pint/Kontroll på kontinentet*

Dette er det tredje og fjerde musikknummeret i andre akt. Disse følger umiddelbart etter hverandre i scenen, og jeg mener derfor at det også er naturlig å skrive om dem som ett musikalsk nummer. Scenen finner sted i Vicentes celle på Dieter Meyers Inst., der han er innlagt. Vicente er kledd i hvite bukser, hvit trøye og hvit frakk. Han er fortsatt barbent og har den hvite bandasjen over hodet og øyet. Scenen er tom, bortsett fra en undersøkelsesbenk som står på venstre side. Stillaset er satt sammen på midten og dekker nå hele bakveggen. Det er dratt ganske langt frem på scenen, og på hele første og halve andre nivået er persiennene nede slik at det ser ut som en vegg som er dekket av vinduer. Sonny kommer inn.

Musikken begynner å spille allerede når Sonny kommer inn på scenen, og den fungerer som underlag under dialogen som foregår mellom han og Vicente. Samtidig med Sonnys entré er Lucifer kommet til syne på scenen. Hun står bak ved stillaset på venstre side. Sonny er kledd i sort dress og skjorte, og Lucifer går i sort kjole. Etter Sonnys siste replikk går han bestemt mot stigen i stillaset. Vicente blir stående igjen. Idet de starter å gå blir musikken høyere og mer intens, og Vicente starter å synge første vers. Sonny klatrer opp i andre nivå i stillaset der han blir stående å se ned på Vicente. Bak ham står Lucifer og danser på sin karakteristiske måte mens hun blåser ut sigaretttrøyk. De første versene og refrenget synger Vicente mens hans står vendt mot publikum. Mens han synger tar han av seg frakken og kaster den fra seg i frustrasjon. Teksten lyder "[...] Eg har sydd tusen ting, eg er blind, hoster river. Mitt ansikt er gammelt og mine ledd er stive [...] Ja, eg er evig pint [...]". Når sangen går inn i bridgen<sup>8</sup> lyder teksten "Sett deg inn i mine kår så kanskje du forstår [...]". Under denne delen av sangen snur Vicente seg med ryggen mot publikum slik at han har ansiktet vendt mot Sonny som står i stillaset. Han legger seg ned på knærne og kneler mot Sonny mens han synger. Sonny står fortsatt og ser ned på ham. På neste vers snur Vicente seg mot publikum og kommer seg stablende på beina igjen. Han vakler, og det er tydelig at han fortsatt er svak og ustødig etter skadene sine. På slutten av neste refreng river Vicente av seg bandasjen og kaster den fra seg på gulvet. Idet dette skjer går musikken direkte over i neste sang, *Kontroll på kontinentet*.

I overgangen til denne sangen kommer to kvinner i sykepleierkostymer inn fra venstre side på scenen med et klesstativ mellom seg. På klesstativet henger en sort dress. De stiller seg bak

---

<sup>8</sup> Bridge er en musikalsk term som betegner en kontrasterende del av en sang. Denne delen skal lede tilbake til et vers eller refreng. På norsk kalles det ofte mellomspill.

Vicente, og starter med å kle på ham en sort skjorte. Stillaset deler seg nå på midten, og den venstre delen blir snudd og skjøvet litt lenger frem på scenen. Sonny står fremdeles der oppe og ser ned på Vicente, mens Lucifer står bak ham. Sonny starter å synge verset. Han synger i en mikrofon med en effekt som gjør stemmen hans blir mye mørkere og fordreid. Teksten lyder: ”Den skal vær mann som kan gå med min hatt, den skal vær mann den som tar øve mi makt. Den skal ha nummer 42 for å få med mine sko, men han må ha sin egen pistol [...]”. Mens han synger fortsetter kvinnene å kle på Vicente: mørk bukse, jakke og sorte sko. Da refrenget starter blir persiennene som er nede på det andre stillaset dratt opp slik at vi ser de andre hovedkarakterene. På nederste platå står Clavier og Dr. Mowinkel på hver sin side i hvite dresser. I midten av dem står Victoria og Camille. På platået over står Fader Martin, Monello og Fru Conradas. De synger refrenget: ”Ta kontroll på kontinentet”, mens Sonny på det andre stillaset danser intimt sammen med Lucifer. Når refrenget er over går lyset ned på stillaset der de andre karakterene står, og Sonny synger det neste verset i mikrofonen igjen. Under hele seansen fortsetter kvinnene å kle på Vicente på scenen foran stillasene. Når neste refreng synges, gjentas det samme som i forrige: Sonny danser med Lucifer mens de andre karakterene synger. Når refrenget er ferdig starter bridgen. Denne synges av Lucifer mens Sonny går sakte ned trappen fra stillaset og stiller seg bak Vicente. Lucifer følger etter og stiller seg på gulvet mellom de to stillasene. Vicente har nå fått på seg den sorte dressen, håret er gredd bakover og satt i strikk, og han har en sort lapp over det blinde øyet. Sonny synger siste linje i bridgen i mikrofonen, henvendt til Vicente: ”Ta min hatt, ta mine sko, ta min extravaganza” før han igjen går opp i stillaset. Det kommer nå på flere skarpe lys bak stillasene, slik at store deler av scenen er opplyst. I løpet av siste delen av refrenget lukker karakterene i nedre platå på stillaset persiennene igjen mens Lucifer klatrer opp og stiller seg bak Marcello som står i andre platå. Slik står hun når musikken slutter. Vicente står igjen på gulvet, og Sonny står alene i stillaset til venstre.

I den første sangen, *Evig Pint*, er musikken med på å understreke relasjonen mellom Sonny og Vicente. Det er et tydelig maktskille mellom dem, noe som både blir understreket i musikken, fysisk handling og kostyme. I fysisk handling og plasseringer er det tydelig at Sonny har overtaket i og med at han er plassert oppe i stillaset og kan ha overblikket over Vicente. Vicente er ikke bare plassert på gulvet nedenfor Sonny, men han legger seg også ned på knærne og kneler for ham, noe som understreker at han er maktesløs overfor han. Dette kan i tillegg ses i kostymene. Vicentes hvite kostymer kan være med å signalisere godhet og uskyldighet: her er det han som er den gode, og som fortsatt befinner seg på den ”riktige”



siden. Samtidig vil både bandasjen på hodet og at han er barbert signalisere en sårbarhet. På den andre siden er Sonny helt kledd i sort, i likhet med Lucifer. Det er kun Vicente som synger i denne sangen. Stemmen hans er grov og rusten, og i refrengene og i bridgen roper han teksten ut som om at han roper i desperasjon eller smerte. Kanskje kan måten han synger på assosieres med desperasjonen i stemmen til en mann som blir torturert, noe som også understrekes i sangteksten som lyder at han er evig pint. Samtidig vil stemmen understreke undertrykkelsen når han kneler for Sonny.

I *Kontroll på kontinentet* er musikken i likhet med i *Evig Pint* med på å understreke de menneskelige relasjonene i handlingen. Det blir tydelig når Sonny synger i mikrofonen – noe som understreker at han står i en autoritær posisjon overfor de andre, fordi stemmens hans bærer så mye bedre. I tillegg er stemmen hans mørk og fordreid, og kan assosieres med sinne, makt og hat. Det som foregår i fysisk handling under denne sangen er at Vicente kles opp for å komme tilbake til organisasjonen, som nå styres av Sonny. Han har frem til nå gått kledd i de fillete, hvite klærne sine, men kles nå opp i sort dress som gjør at han er likt kledd som Sonny. Samtidig understrekes det også i sangteksten at Sonny synger om hvordan en som skal være på hans side skal gå kledd. Kanskje understreker også dette skifte fra lyse til mørke klær at Vicente nå er gått over til fienden, eller den mørke siden. Han må nå spille på lag med Sonny, det er han blitt truet til. Han kler nemlig ikke seg selv – noe som kan være med på å understreke at dette ikke er noe han gjør frivillig.

I denne sangen foregår det også et skift i sted, og fra første til andre sang har en flyttet seg fra Vicentes celle og til organisasjonens tilholdssted der de andre karakterene også er tilstede. Sonny fremstår i denne scenen som overlegen fordi han står alene, bortsett fra med Lucifer, på det ene stillaset. De andre karakterene står stilt opp på det andre stillaset, og også måten de er plassert på kan være med på å si noe om relasjonene deres. Gjennom handlingen har en forstått at det er delte meninger om Sonnys måte å lede organisasjonen på, og at gruppen nå har delt seg i to. På toppen av stillaset står Fru Conradas, Marcello og Fader Martin. Disse kan ses på som de gode, fordi de er imot Sonny, men de må følge ham likevel. I etasjen under står Dr. Mowinkel og Clavier som er på Sonnys side. I midten av dem står Victoria og sønnen Camille. Victoria har hele tiden gitt uttrykk for at hun elsker både Sonny og Vicente, men at hun må følge den sterkeste av dem. På dette tidspunktet er dette Sonny som er sterkest, og hun er derfor på hans side. Måten de alle står oppstilt på kan assosieres med en slags undertrykket posisjon. Sonny er lederen deres, og de må følge hans ordrer. Dette understrekes også i måten sangen blir sunget på, fordi han synger med den fordreide stemmen i versene,

mens de må kore i refrengene, noe som også var tydelig i *Ompa til du dør*. Her er det derfor ingen tvil om hvem som har makten. At Lucifer til en hver tid står ved Sonnys side understreker også at han er den onde, fordi hun symboliseres med ondskap og brutalitet.

#### **4.1.2 Forestillingens helhet**

Det er en tydelig historie som blir formidlet i *Sonny*. Allerede i første scene forstår vi at Sonny, Vicente og Victoria er tre bestevenner som alle er med i motstandbevegelsen Resistansen som Vicente er leder for. Victoria er sammen med Vicente, men elsker også Sonny, og har et forhold til ham. Når Sonny ikke lenger takler sjalusien sender han Vicente på et oppdrag, som han ikke overlever. Det viser seg raskt (for publikum) at dette var en felle, og at Sonny har samarbeidet med fienden slik at Vicente er tatt til fange hos dem. Sonny blir valgt til ny leder av Resistansen, og blir sammen med Victoria. Etter noen år klarer Vicente å rømme fra fangenskapet, og leter såret og forvirret etter det som en gang var Resistansen. Han blir lagt inn på Dieter Meyers Inst., en institusjon for sårede som ikke taklet krigen. Victoria finner nå ut at Vicente lever, og drar for å snakke med han, og for å fortelle at han har en sønn som hun fødte etter han forsvant. Hun forklarer at Sonny nå er leder av Resistansen, men at han har gjort den om til en mafiaorganisasjon som samarbeider med fienden. Det viser seg snart at det er Sonny som også styrer institusjonen som Vicente er innlagt på og at han opererer under flere navn som både Papa, Dieter Meyer og Maestro. Likevel er Victoria fortsatt sammen med han, fordi hun fortsatt elsker begge to, og sier at hun vil følge den sterkeste av dem. Vicente blir tvunget til å komme tilbake til organisasjonen, og Sonny truer med å drepe både Victoria og Camille dersom han ikke er til å stole på. Vicente lyder, men det hele ender med et oppgjør mellom han og Sonny. Rettferdigheten seirer til slutt og stykket ender godt: Sonny blir drept, Victoria, Camille og Vicente blir gjenforent som familie, og organisasjonen blir befridd fra sin onde leder.

Siden handlingen i *Sonny* er såpass tydelig, kan en si at den er basert på en logisk og kausal dramaturgi. Handlingen er fremadskridende, og gjennom både replikker og scenisk aksjon forstår vi at det skjer en utvikling i tid over flere år. Dette forstår vi for eksempel da Vicente rømmer fra cellen og spør etter veien til Resistansen, og de andre sier at krigen for lengst er over og at Resistansen ikke lenger finnes. En annen måte vi forstår at tiden har gått fremover er at vi får høre at Victoria var gravid da Vicente forsvant, men at barnet, Camille, er vokst opp når Vicente kommer tilbake fra fengsel. Hvis vi ser på denne forestillingen i lyset av Michael Evans punkter over hva som beskriver en standard-dramaturgi, kan vi se at denne forestillingen passer godt inn under hans beskrivelse. Fortellingen er tydelig og handlingen er

kausalt. Den har karakterer der enkelte fremtrer som synlige hovedpersoner og vi blir tidlig introdusert for en konflikt. Handlingen og replikkene er logiske og tiden går naturlig fremover. En kan derfor si at *Sonny* bygger på en aristotelisk struktur med en tydelig logisk-lineær handling. Denne logisk-lineære handlingen fremstår verken som sterk eller komplisert, heller enkel og til dels naiv, men til tross for dette er handlingen den røde tråden gjennom forestillingen.

En av musikkens viktigste dramaturgiske funksjoner i *Sonny* er derfor at den, sammen med de visuelle elementene som kostymer og scenografi, tilfører ekstra dimensjoner til denne relativt enkle og lineære handlingsgangen. Dette gjør musikken på ulike måter. For det første tilfører musikken flere dimensjoner til forestillingen ved at den bidrar til å underbygge karakterene og deres egenskaper. Gjennom musikken blir karakterenes egenskaper og psyke tydeligere, både med tanke på stemmebruk og måten selve musikken blir spilt på. Når dette kombineres med sangteksten vil den også eksternalisere både deres følelser og intensjoner. For eksempel bidrar musikken i *Dieter Meyers Inst.* til å skildre Vicentes følelser, der hans bønn om å bli lagt inn på avdelingen fremstilles. Også i *Evig Pint* der han ber Sonny om forståelse, er fremførelsen av sangen med på å beskrive hans tanker og følelser. Musikken tilfører også dimensjoner til handlingen ved fungere som en auditiv scenografi. Et eksempel på dette er i forestillingens andre scene. Karakterene befinner seg i Marcellos kjeller, og gjennom dialogen har vi fått vite at dette er Resistansens hemmelige hovedkvarter. Når *Resistansen* blir fremført på slutten av denne scenen, forstår vi at scenografien er skapt ut i fra sangteksten, som forklarer at det går en bratt og smal trapp ned til denne kjelleren, og at det her holdes de livligste fester. Videre fortelles det gjennom sangen at i denne kjelleren spilles det russisk rullett, danses og drikkes det hver fredag, noe som i musikknummeret blir understreket gjennom fysisk handling – blant annet ved danseren. På denne måten får vi gjennom musikken et nyansert bilde av både stedet karakterene befinner seg på, og ikke minst hvem de er. Samtidig tilfører musikken flere dimensjoner ved å bidra til å sette en stemning, og den kan for eksempel gjennom variasjoner i takt og rytme eller i bruk av ulike instrumenter og skuespillerens stemmebruk bidra til å beskrive både ulike stemninger, situasjoner og miljø.

En grunnleggende dramaturgisk funksjon musikken har i denne forestillingen er at den i seg selv er en manifestasjon av den teksten og det universet som allerede finnes i musikken. Fortellingen er skapt med utgangspunkt i musikken og sangtekstene til Kaizers Orchestra, og derfor blir også musikken en naturlig og logisk del av forestillingen. Det er dette musikalske universet forestillingen bygger på, og den er derfor et premiss og en forutsetning for både

handling, scenografi og karakterer. Musikken har dermed en grunnleggende og avgjørende rolle i forestillingen, også i de deler av forestillingen hvor det ikke spilles musikk. Dette er fordi replikkene ofte er hentet fra sangtekstene – også fra de sangene som ikke blir spilt i forestillingen. Sangtitler fra sanger som ikke spilles blir flere ganger nevnt med navn, og enkelte replikker er hentet direkte fra andre sangtekster. For eksempel gjelder dette når Dr. Mowinkel uttaler: ”Jeg har et spøkelse på min rygg” som er første linjen i sangen *Dr. Mowinkel* som ikke er med i forestillingen men som forekommer på albumet *Ompa til du dør*. Og når Vicente blir torturert i cellen av en vakt og denne sier med tysk aksent: ”We know who you are. We know everything about you”, er dette hentet fra refrenget til *Die Polizei* fra albumet *Proessen*. På denne måten er hele det fiktive universet, karakterene og mange av replikkene hentet ut av Kaizers Orchestras låter, og forestillingen bygger dermed på et gjenkjennelsesmoment hos publikum som kjenner musikken og universet fra før.

Eigtved sier at musikken har større mulighet til å åpne for publikums assosiasjoner enn det visuelle, og at dette blant annet er fordi musikken er en såpass utbredt kulturform i den moderne verden at en som lytter har kunnet bygge seg opp et enormt sett av musikalske referanser og koder (Eigtved 2007c, s. 75). Musikken vil på denne måten spille en dobbel rolle når det inngår som et teatralt element, fordi det både vil være en moment av gjenkjennelse tilstede hos publikum samtidig som musikken er satt inn i en ny kontekst og dermed kan skape nye betydninger. Publikum må derfor koble sammen de assosiasjonene som musikken skaper med de konnotasjonene som oppstår når den settes i forbindelse med det sceniske (Eigtved 2007c, s. 75). *Sonny* er en forestilling som ikke bare inneholder musikk, men i tillegg baserer seg på musikk som store deler av publikum allerede har et forhold til. Forestillingen er derfor i stor grad bygget opp rundt disse assosiasjonene og konnotasjonene som musikken setter i gang, og nettopp derfor kan en si at musikken er med på å forskyve dramaturgien mer i retning av en simultan struktur og ikke bare en aristotelisk. Et av den simultane strukturens typiske trekk er nemlig at forestillingen hele tiden danner ulike assosiasjonsrom der publikum får mulighet fortolke de samtidige inntrykkene som forestillingen tilbyr. I *Sonny* er det nettopp forestillingens visuelle og musikalske elementer som skaper denne simultaniteten, ved at disse elementene hele tiden supplerer den logisk-lineære og spinkle handlingen som står som et skjelett i forestillingen, og dermed åpner opp for flere dimensjoner og fortolkningsmuligheter. På denne måten fungerer *Sonny* som forestilling i kraft av de assosiasjonene som etableres i det musikalske og sceniske som

organiseres omkring denne spinkle handlingen. Dermed er disse assosiasjonene og konnotasjonene med på å skape en rik musikalsk og visuell dramaturgi.

## **4.2 Teaterkonsert Beethoven**

Den andre dramaturgiske analysen i min oppgave er av forestillingen *Teaterkonsert Beethoven*. Denne forestillingen hadde urpremiere på hovedscenen på Rogaland Teater, 21. september 2013. Forestillingen ble regissert av Nikolaj Cederholm som også er kjent som opphavsmannen bak teaterkonserten som sjanger. Forestillingen ble omtalt som den første norskproduserte teaterkonserten noensinne. De musikalske arrangementene var laget av brødrene Peter og Jens Hellemann, mens sangtekstene var skrevet av Neill Cardinal Furio. Forestillingen inneholdt ingen dialog, og bestod utelukkende av musikk og sangnumre. Musikknumrene er moderniserte nytolkninger av Ludwig van Beethovens kjente verker, arrangert i nye stilarter og sjangre som country, rock og pop. Sangtekstene til musikken er skrevet på engelsk og har blant annet utgangspunkt i Beethovens kjærlighetsbrev.

I *Teaterkonsert Beethoven* deltar tretten aktører i forestillingen. Seks av disse er musikere, mens de syv øvrige er skuespillere/sangere. Av karakterer i forestillingen finner vi fire menn: komponisten Ludwig van Beethoven, maleren J. M. William Turner, vitenskapsmannen Charles Darwin og frihetsforkjemperen Nelson Mandela. I tillegg til disse finner vi også tre kvinner som sto disse mennene nære. Beethovens store kjærlighet Josephine Brunsvik, Nelson Mandelas kone Winnie Mandela, og Charles Darwins elskede datter Annie Darwin. Forestillingen bestod av tjuesyv musikknumre fordelt over to akter. I første del vil jeg gjennomføre en detaljert musikalsk virkemiddelsanalyse av ni av forestillingens i alt tjuesyv musikknumre: *Pastoral Overtures*, *I gotta Gun*, *A Pair of Crows*, *Knock Knock*, *Blacker than Black*, *Every Fall*, *The Egmont Trio*, *Family* og *Joyful*. Her vil jeg i likhet med den forrige analysen først fokusere på hvordan musikken i de enkelte musikknumrene kommuniserer, og hvilke assosiasjoner fremførelsen av den tilbyr. I denne første delen av analysen vil jeg også undersøke musikkens samspill med de øvrige virkemidlene, før jeg i andre del vil knytte forestillingens musikknumre opp mot den helhetsmessige dramaturgien for å undersøke hvordan disse bidrar til historien og den eller de betydninger som formidles gjennom historien.

### **4.2.1 Forestillingens musikknumre**

*Pastoral Overtures (Symphony No. 6 In F,1 "Pastoral" - Opus 68)*

Dette er det andre musikknummeret i forestillingen. Scenerommet er dekket av hvitt papir både på gulvet og sideveggene, og det henger hvitt papir fra taket som fungerer som en slags bakvegg. Når aktørene entrer scenen kommer de inn i åpninger mellom papirene. Scenen er helt tom, bortsett fra et hvitt piano og en gitar på høyre side. I tillegg ligger det også en stein foran på scenekanten, som ble lagt ned av karakteren Annie i løpet av den første sangen. Scenen starter med at Annie står på venstre side etter å ha avsluttet den første sangen. En mann dukker opp bak pianoet, går frem på scenen og presenterer seg selv, med tydelig tysk aksent, som Mr. Beethoven. Mens han står her kommer enda en mann inn på scenen. Han har langt skjegg og sort hatt og Annie presenterer ham som hennes far, Mr. Darwin. Beethoven spør etter musikerne og forklarer at de skal være på scenen. Når de fem musikerne kommer inn på scenen med instrumentene sine blir det tydelig at Beethoven fungerer som en slags dirigent eller leder for en konsert fordi han beordrer dem rundt og kommenterer hva de har på seg og hvor de skal stå. Alle musikerne og karakterene er helt kledd i hvitt, og de er barbente. Beethoven går frem til scenekanten og henvender seg igjen direkte til publikum når han ønsker velkommen til konserten, og til hans verden. Han forteller at han i kveld har med seg mange flotte gjester med vidunderlige stemmer som skal spille og synge for Stavangers flotte publikum. Deretter snur han seg mot musikerne og dirigerer dem i gang – først klarinetten, deretter de andre instrumentene, og så Darwin og Annies sang. Selv setter han seg bak pianoet og spiller med.

Første verset blir sunget av Darwin. Sangen er lystig, klarinetten spiller en lett melodi, og Darwin synger at det er en fin dag med vakre omgivelser, mens han holder Annie i hånden. Deretter roper Beethoven på Josephine, og en dame entrer scenen. I likhet med de andre er hun også kledd i hvitt og går uten sko. Sammen synger hun og Beethoven neste vers: Beethoven synger om de glade tonene som omgir ham, og Josephine om duften av vår. Neste vers synges av en mann og en kvinne som entrer scenen fra hver sin side før de møtes på midten, tar hverandre i hendene og går sammen fremover. De er begge kledd på lik måte som de øvrige aktørene. De to synger at de alltid vil være et par, og vil stå sammen, uansett hva som skjer. Når de er kommet frem på scenen presenterer mannen seg som Mr. Mandela, og Beethoven roper at kvinnen er Mandelas kone, Winnie. De andre karakterene applauderer, stiller seg sammen med dem og synger flerstemt mens det kommer enda en mann inn på scenen. Han går med hvit malerfrakk, og bærer på to lange malerkoster og et spann. Koret deler seg opp og lar han komme frem for å synge sitt vers, og Beethoven introduserer ham som Mr. William Turner. Mens bridgen spilles går karakterene rundt og håndhilser på

hverandre, mens Turner starter å male et stort bilde på det hvite papiret bak på scenen. Mens bridgen fortsetter begynner kvinnene på scenen å lage dyrelyer: katter, hunder og sauer – mens de fniser, ler og tuller med hverandre. Dette fortsetter til Beethoven roper ”stop”. Musikken stopper, han reiser seg og går sint bort til musikeren som spiller cello. Lyset går ned og Beethoven roper: ”Why do you play sadness on your cello?! I want to hear joy! Joy, joy joy! This is supposed to be a joyful song!” Han fortsetter å kjefta til han blir stoppet av Mandela. Da snur han seg mot publikum, beklager, og sier med roligere stemme: ”We must not forget joy!”

Denne sangen fungerer som en introduksjon av de ulike karakterene. Vi forstår raskt settingen i scenen da Beethoven, som fremstår som en slags orkesterleder eller dirigent, ønsker velkommen til konsert, henvender seg til publikum og introduserer alle de andre karakterene ved navn. Det er ikke mye mer enn navnet til karakterene vi får vite i introduksjonen, men gjennom musikken vi blir likevel klar over deres relasjoner til hverandre. Når versene blir sunget, blir de nemlig sunget av de to karakterene som står nær hverandre i relasjon: Darwin og hans datter Annie synger første vers, Beethoven og Josephine det andre, Mandela og Winnie det tredje, og Turner det fjerde – før resten av sangen synges av alle. Den fysiske handlingen på scenen er også med på å understreke disse relasjonene, blant annet ut i fra karakterenes plasseringer og interaksjon med hverandre, men blir særlig tydelig når de synger sammen. Fremførelsen av musikken er dermed med på å beskrive hvem karakterene er i forhold til hverandre. I tillegg er musikken med på å etablere en stemning, i likhet med det visuelle. Scenen er helt dekket av hvitt papir, som gir inntrykk av noe rent. Også aktørene er kledd i hvitt. Dette hvite kan assosieres med renhet og uskyldighet. Samtidig er det også noe lyst og lekent over det. Dette er musikken med på å understreke: melodien som spilles er lett og leken, det brukes for eksempel mye fløytespill. Samtidig er sangteksten lystig, og aktørene synger om vår, natur og kjærlighet. At musikken skal være lystig blir også understreket når Beethoven blir sint på cellisten fordi han mener hun spiller toner som høres triste ut. Musikken skal uttrykke glede, og det er også denne stemningen som uttrykkes i samspillet mellom musikken, det visuelle og de fysiske handlingene. Musikken er lystig, aktørene er smilende, lekne og glade, og scenerommet er lyst og rent.

*I gotta gun (Symphony No. 5 In C Minor, 1. – Opus 67).*

Dette er den sjette sangen i første akt, og det er rett før denne starter at de første visuelle endringene i scenerommet skjer. Pianoet er skjøvet ut og Turner har malt ferdig bildet på veggen: et sort hav med bølger og båter, og en stor sol på himmelen. Han står nå på baksiden

av den hvite papirveggen, som er delvis lyst opp fra baksiden. Han fortsetter å male på den, i et skyggespill, nå med farger. Beethoven og Josephine har gått av scenen men Darwin, Annie, Mandela og Winnie står igjen sammen med musikerne. Idet de andre går sier Winnie til Mandela at de må gripe sjansen og tale til folkemassen. Hun og Annie griper hver sin høyttaler, hun tramper fire ganger med foten for å telle ned, og musikken starter med en tung trommerytme. Mandela griper en mikrofon som gir han en mørkere og fordreid stemme, den høres ut som en slags megafon, noe som gir inntrykk av at Mandela taler til mange mennesker. De to kvinnene fungerer som korister og danser i takt med musikken. De beveger seg ned fra scenen og går rundt blant publikum mens de holder på høytalerne for å spre Mandelas budskap. Når verset starter hysjer Mandela på el-gitaristen. Musikken fortsetter, men dempes og han synger lavere samtidig som alle setter seg på huk. Mandela synger at han vet at han er dømt, men at han ikke har noe valg, og at han må kjempe for det han tror på selv om han risikerer å bli fengslet. At musikken blir dempet og at de setter seg ned kan symbolisere at de må trå forsiktig, være stille, passe på hva de sier og gjør. Når refrenget starter blir øker volumet igjen.

Måten sangen blir sunget på er også med på å sette stemningen: Mandela snakker mer enn han synger - på en stakkato måte der han legger mye vekt på hver ord, og ikke på en melodios måte, men noen ganger nesten som i rapmusikk. Han snakker høyt og tydelig, og nærmest roper i engasjement – som i en politisk tale. Musikken inneholder mye elgitar og en tung trommerytme, noe som kan assosiere med en opprørske stemning. At han synger i en håndholdt mikrofon gir også musikken en ekstra intensitet, og er med på å understreke hans karakter som forkjemper. Teksten inneholder mange sterke ord som blir fremhevet i sangen, og han legger mye trykk på enkelte ord som ”hate”, ”freedom”, ”illegal”, ”die” osv. Mot slutten av sangen går alle karakterene av scenen mens musikerne står igjen. Mandela går ut til slutt mens han synger siste linje, med knyttneven i været. Musikken kan i denne scenen assosieres med kamp, politisk engasjement og opprør. Gjennom musikken er stemningen blitt annerledes – den er ikke lenger lystig, men signaliserer noe tøffere og mer konfliktfylt. Samtidig spiller den fortsatt på lag med det visuelle. Lyset på scenen er dempet og mer rødlig en tidligere. Maleriet som Turner maler på bakveggen har nå fått flere farger i blått, rødt og gult – og skyggene av han får også et eget uttrykk, fordi han ligner en graffitimaler, som igjen kan assosiere til et undergrunnsmiljø og en arena for politisk samfunnsengasjement og opprør.



*A pair of crows (Piano Sonata No. 12 In Ab, 3. "Funeral March" – Opus 26).*

Dette er den niende sangen i første akt, og det har nå skjedd flere endringer i scenerommet. Papiret på veggene og taket er delvis blitt revet ned, noe som gjør at scenerommet er blitt dypere. Veggene og gulvet som før var dekket av hvitt papir er sort. Scenen er mørklagt. Foran på høyre side av scenen henger et sort bur fra taket, det ligner et fuglebur, og inni sitter Mandela. Darwin løper rundt, leter og roper etter Annie, som i scenen før har falt om i en haug av papir. Musikken begynner å spille i bakgrunnen mens han leter: en akkord som blir spilt på noe som høres ut som en synthesizer, og som gradvis blir sterkere før den stoppes og gjentas. Lyden øker i intensitet og volum etter hvert som ropene til Darwin blir mer desperate.

Han stopper opp, og musikken går over i en støtvis pianoakkord som lager en rytme, før Annie starter å synge. Stemmen er svak og spinkel, mens hun starter verset med å synge "Oh my, everything went dark". Darwin synger neste vers, forteller at alt vil bli bra og at hun er en sterk jente. Lyset på scenen blir litt klarere, og en ser nå at Annie og Darwin står ved siden av hverandre bak på scenen, med de andre karakterene i bakgrunnen. De holder alle høyre hånd over hjertet, og beveger seg sakte, skritt for skritt fremover på scenen i takt med musikken. Samtidig slår de seg over hjertet med hånden, i takt med musikken – som kan minne om hjerteslag. Etter hver som de beveger seg lenger frem på scenen, kommer lyset gradvis mer på. Det er fortsatt dunkelt, men vi ser dem tydeligere jo lenger frem på scenen de kommer. Annie og Darwin forsetter å synge annen hvert vers, slik at teksten fungerer som en dialog mellom dem. Den ene sier noe i første vers, mens den andre svarer i neste. Når de er kommet helt frem på scenen stopper de opp, vender blikket mot et hvitt klede som ligger til venstre på scenen, og begynner å bevege seg bakover igjen. De beveger seg i samme takt som før, og når de er kommet bak, beveger seg fremover på scenen igjen. Når bridgen starter er gruppen kommet foran på scenen igjen. En av karakterene går frem og legger en sort slør over ansiktet til Annie, noe som kan assosieres med død, før de forsvinner bakover på scenen igjen i samme takt som før. Nå står Darwin igjen mens de andre forsvinner bakover. Når verset starter igjen, synger han: "Oh, my everything went dark". Han snur seg mot gruppen som er på vei bakover, løper bak til dem og bærer Annie frem igjen til scenekanten. I det samme sekundet som han setter henne ned på beina, går hun med sikre skritt bestemt tilbake til de andre. Dette gjentas flere ganger, i mens de mørke tonene i pianoet og svake trommer slår takten i bakgrunnen. Til slutt prøver han ikke flere ganger, gjemmer hodet i hendene og synker sammen foran på scenen – mens de andre forsvinner. Lyset går helt ned og musikken fader ut.

I denne scenen er musikken med på å understreke både redsel og sorg. Den økende intensiteten av akkordene i starten kan for eksempel assosieres både med en økende følelse av redsel og angst, og kan også symbolisere hjerteslagene til en far som engster seg for datteren sin. Vekslingen av hvem som synger versene fungerer som en samtale mellom far og datter, der datterens spinkle stemme kan signalisere en svakhet, mens farens mildhet kan assosieres med et ønske om å trøste. Når sløret legges over Annies kropp, er dette et visuelt tegn på død, og musikken går også her inn i en annen fase. Den går over i et mellomspill uten sang, der den for eksempel inneholder mye strykeinstrumenter som ofte kan assosieres med noe sørgelig og molstemt.

*Knock Knock (Symphony No. 5 In C Minor, 1. - Opus 67).*

Dette er den tolvte, og nest siste sangen i første akt. Nesten alt det hvite papiret er nå borte, men det ligger fortsatt noe igjen rundt på gulvet. Beethoven står i sitt hvite kostyme helt foran på scenen. Bak ham står en enorm konstruksjon med to store horn på hjul som han har hatt med seg inn på scenen. Dette fungerer som et høreapparat, og han må stille seg i midten av det slik at hornene er på høyde med ørene hans, for å kunne høre noe. Oppe til høyre i taket på scenen henger buret og Mandela sitter fortsatt inni. De andre karakterene, foruten Annie, står bak på scenen.

Når scenen begynner, starter lyset å blinke. Samtidig som lyset blinker, hører vi en ubehagelig, skjærende pipelyd. Beethoven holder seg til hodet, mens Josephine triller konstruksjonen fremover på scenen. Hun blir stående i midten av den, mens Darwin og Turner står på hver sin side av den, og trommer på hornene med trommestikker. De trommer kraftigere og hurtigere, og lyden øker i intensitet. Den skingrende lyden øker også i takt med trommingen, og Beethoven må til slutt vri seg i ubehag. På toppen av intensitetskurven stopper plutselig trommingen mens den ubehagelige skjærende lyden fortsetter, og en lys kommer på under buret til Mandela. Her står det et menneske med et så stort hode på seg, at kun beina kommer ut under. Hodet forestiller Beethoven, som en slags byste i stein. Darwin går bort til hodet, banker på det slik som en banker på en dør, men det er tydelig at hodet ikke hører noe. Karakteren Beethoven holder seg fortsatt for ørene. Når Darwin får øye på karakteren Beethoven, går han bort og klapper han på skulderen slik at han skvetter. Darwin forteller Beethoven nyheten om at Mandela sitter i fengsel, men Beethoven misforstår hva han sier fordi han hele tiden hører feil. I løpet av denne korte dialogen mellom Darwin og Beethoven har den ubehagelige lyden blitt enda sterkere og høyere, samtidig som musikerne har begynt å spille på instrumentene sine. De spiller både fløyte, gitar og piano samtidig, men

ingen spiller samme melodi eller rytme, og musikken fremstår derfor som svært disharmonisk.

Darwin henter det store hodet og setter det på karakteren Beethoven, og idet han setter det på øker musikken enda mer i både volum og intensitet. Lyset blinker hurtigere, Beethoven famler forvirret rundt på scenen. Musikken blander flere stilarter, og det virker som at hver av musikerne spiller ulike melodier. Blant annet hører en både en rolig pianomelodi, en fløytesolo og intens trommespill – samtidig med den svært ubehagelige skingrende lyden. Josephine går bort til Beethoven og banker på hodet hans. Idet hun banker på stopper musikken, det blir stille og lyset fokuserer på ham. Etter noen sekunder går hun bort igjen, mens Beethoven famler videre, forvirret, omkring. Pianomelodien vi har hørt i bakgrunnen blir nå tydeligere og den andre musikken forsvinner gradvis, mens de andre karakterene henter store steiner som de bærer frem på scenekanten. Plutselig blir alt stille. Scenen blir mørklagt, bortsett fra lyset på Beethoven. Han løfter sakte av seg hodet, og idet han ser opp spilles det intense toner, lyset kommer brått på og de andre karakterene holder seg for ørene. Musikken vi nå hører er de kjente tonene fra *Symphony No. 5 In C Minor, 1. - Opus 6* som er en av Beethovens mest kjente symfonier<sup>9</sup>. Han skriker og setter hodet på plass igjen slik at det blir stille. Etter noen sekunder titter han ut igjen, og det samme skjer. Han setter hodet på igjen. Denne gangen fortsetter pianomelodien lavt, men øker i intensitet. De andre bærer flere steiner før går bort til Beethoven og trommer på hodet hans. Intensiteten når sitt høyeste punkt og scenen går i svart.

Stemningen i denne scenen er uhyggelig, kaotisk og ubehagelig og kaotisk. Det er ikke noen vokal i denne scenen, kun musikken, de skjærende lydene og den korte dialogen mellom Beethoven og Darwin. Beethoven er nærmest døv, men likevel opplever han alle disse lydene som støy. Kanskje er det vi ser og hører slik det oppleves inni Beethovens hode, noe som også det store hodet kan være med å symbolisere. Beethoven har tidligere i forestillingen hatt funksjonen som dirigent, han har laget harmonisk musikk av de ulike instrumentene i forestillingen, og når han ikke lenger kan høre dem fremstår alt som et eneste disharmonisk kaos og støy. Musikken veksler i denne scenen i volum og intensitet, og bygger seg gradvis opp til det som fremstår som scenens høydepunkt. Dette høydepunktet er også den eneste gangen vi hører en ordentlig melodi i scenen, da alle lys og lydeffekter som har fremstått

---

<sup>9</sup> Også kjent som *Skjebnesymfonien*. Ludwig van Beethoven uttalte at de karakteristiske tonene i starten av denne symfonien skal forestille lyden av skjebnen som banker på døren. Dette kan også forklare hvorfor dette nummeret har fått navnet *Knock Knock*.

disharmonisk og kakofonisk samler seg i det kjente og dramatisk virkende tema fra Beethovens kanskje mest kjente symfoni.

*Blacker than Black (La Marmotte, 8 Lieder – Opus 52).*

Dette er første scene i andre akt. Det er helt mørkt på scenen, det sorte forteppet er nede, og det eneste vi ser er steinene som ligger igjen på scenekanten fra slutten av første akt. Scenen begynner med at cellisten kommer gående sakte og motløst over gulvet på scenekanten mens hun sleper celloen etter seg, noe som skaper en ubehagelig skrapelyd. Hun er helt kledd i sort, og bærer et sort slør over ansiktet. Hun setter seg ned og starter å spille en mørk og dyster melodi på celloen. Sceneteppeet går opp. Scenen er strippet for scenografi, den er sort og mørklagt.

Lyset treffet Turner. Han er fortsatt kledd i malerskjorte slik som i første akt, men nå er den sort og delvis dekket med hvite malingsflekker, og han har et sort bind foran øyene som symboliserer at han nå ikke kan se. Den lange malerkosten hans er satt på høykant på scenegulvet, og Turner sitter tilsynelatende på toppen av den, han klamrer seg fast med armer og ben. Han starter å synge, med mørk, rusten og dyster stemme. Idet han starter å synge blir malerkosten plutselig løftet opp av Darwin som står bak ham, kledd i sort kostyme med fjær som kan assosieres med kråkefjær. Han løfter kosten mens Turner, som er festet i vaier, klamrer seg fast på toppen. I de to første versene mens han klamrer seg fast er det den dype vokalen hans som preger sangen, kun ledsaget av et svakt spill fra celloen. Når tredje vers starter går sangen derimot inn i en ny fase. Turners stemme blir lysere og sterkere, og flere instrumenter, som trommer og gitar, spiller med. Her skjer det også en endring i fysisk handling fordi Turner begynner å balansere på malerkosten. Darwin holder den nå på tvers over hodet, slik at Turner som før klamret seg fast, nå balanserer på skaftet. Når Darwin setter malerkosten fra seg igjen, slik den sto i starten av sangen, kan Turner stå på toppen før han setter seg ned og klamrer seg fast slik han gjorde i begynnelsen. Kanskje kan disse handlingene være et symbol på at han er redd for å miste grepet eller kontrollen. Malingen er det viktigste han har, han har alltid hatt kontroll over malerkosten, men nå når han har mistet synet har den fått kontroll over han, og det tvinger ham til å klamre seg fast til den.

Denne stemningen er musikken også med på å understreke, fordi den er sår, tung og dyster. Den er laget på en slik måte at annen hvert vers spiller og synges forskjellig, fordi den handler om to ulike perioder. I første vers, og annen hvert vers gjennom sangen, synger Turner om hvordan ting var før: "I always said, I am what I see – the sunshine let me choose it". Disse

versene blir sunget med en sår, mild og trist stemme og musikken er mer dempet. Når neste vers starter synger han om hvordan tingene har blitt: ”But now me sight is darkening – If I had a mind, I would lose it”. Dette blir sunget på en annen måte: mer desperat med sinne og redsel i stemmen. Dette kan også være med på å symbolisere det samme som de fysiske handlingene: han klamrer seg til noe som har vært, og mister besinnelsen når han må tenke på den mørke fremtiden. Rent musikalsk tar musikken seg også opp i disse versene, både i volum, intensitet og i bruk av instrumenter som trommer og elgitar.

*Every Fall (Piano Concerto No 5. In Eb, 2. "Emperor" – Opus 73) og The Egmont Trio (Egmont Overture – Opus 84).*

Denne scenen inneholder to sanger som følger hverandre umiddelbart, og jeg velger derfor å skrive om begge to som ett musikknummer. Scenen begynner med at et kor starter å synge firstemt, ledsaget av celloen. Sangen kan minne om en salme, den er sørgelig og dempet. Når et svakt lys går opp står Beethoven foran på scenen på en krakk, med en løkke rundt halsen som er festet i taket. Bak han på scenen står Winnie, Turner, Darwin og Josephine i de sorte kostymene – det er disse fire som utgjør koret. Til venstre på scenen står et sort keyboard.

Koret synger: ”Now that the summers gone, why hold on? So let go [...] Dare or not you're dead”. Beethoven står stille, og det ser ut som at han samler mot til å henge seg. Vi forstår at de andre karakterene ikke egentlig er tilstede og står og ser på at han skal henge seg, men at de kanskje fungerer mer som stemmer i hodet hans – stemmer som sier han ikke lenger har noe å leve for. Når koret er ferdig å synge kaster Beethoven seg fra krakken, og den velter med et smell. Mens Beethoven henger fra taket er det helt stille. Nå blir Mandelas bur senket ned ved siden av ham. Det henger på skrå, døren er åpen og Mandela er borte. Når buret er på høyde med Beethoven begynner det å dingle, og lager dermed en skrikende lyd i hengslene. I det denne lyden oppstår begynner Beethoven å hoste. Han signaliserer med armer, ben og lyder at han vil ned, og de andre karakterene kommer strømmende til for å løsne løkken. Det er ikke lett å si om det er lydene buret laget som har fått ham til å skifte mening, men kanskje har han hørt litt av dem. En annen grunn kan være at han har sett at buret er tomt og at forstått at Mandela endelig er satt fri – noe som har gitt ham håp og nytt livsmot. Straks han blir satt ned kommer han til hektene igjen, han peker på buret, smiler og løper til keyboardet.

Scenen går nå raskt over i neste sang. Beethoven setter seg ved keyboardet, han får lys fra en spot i taket og han begynner å spille med stor innlevelse. De andre karakterene klapper idet Mandela kommer inn på scenen. Han er nå også kledd i sort med en hatt full av sort hår som

dekker ansiktet hans. Han bærer på en høytaler og har med seg mikrofon. Musikken minner om rock, med tydelig rytme fra det elektroniske keyboardet, trommene og elgitaren. Mandela synger versene på samme måte som han gjorde i *I gotta gun* i første akt: stakkato, engasjert og med særlig trykk på ordene. I refrenget går musikken over i en annen fase: Her er den helt dempet, og Josephine synger et rolig parti som minner mer om opera i formen. Hun står på krakken der Beethoven sto. Dette refrenget kommer to ganger i løpet av sangen, og formen skiftes hver gang mellom Mandelas vers og Josephines refreng, fra dempet og sørgelig opera til mektig rockemusikk. Beethoven spiller på keyboardet, og har igjen inntatt rollen som dirigent for de andre. Han gir hele tiden tydelige tegn til når de andre musikerne skal spille, og dirigerer Mandela og Josephine når de synger. I bridgen spilles en solo på keyboardet, og mens han spiller kommer teknikere og bærer det ut. Han fortsetter upåvirket av dette og spiller i luften mens han går frem på scenen. De andre karakterene er nå i bakgrunnen og Beethoven står alene foran spiller i luften mens han synger ”What good are ears? I feel instead. I’m writing symphonies inside my head. I’m made of music and loud is my art, I play the notes that pour out of my heart”. Musikken stopper, og Beethoven trer tilbake i mørket mens han overlater plassen foran på scenen til Mandela. Mandela avslutter med å si at han fant et kart i lommen da han satt i fengsel, og på det kartet sto det ”Just start”. Fra mørket hører en Beethoven si: ”Very nice, Mr. Mandela” før lyset går ned.

Stemningen forandrer seg mye i denne scenen, noe som også gjør at det er spennende å se på sangene som ett musikkopptrinn. Da den første sangen starter gir både musikken og det visuelle sceniske uttrykket et sørgelig inntrykk. Korsangen kan høres ut som en sørgelig begravelsessalme. Det er ekstra effektfullt når musikken er dempet slik at de ulike stemmene høres spesielt godt. Teksten er trist, og ordene som blir sunget oppfordrer Beethoven til å ta sitt eget liv. Når en snakker om at musikken er med på å underbygge en stemning, slik den gjennomgående gjør i denne forestillingen, kan fraværet av musikk slik vi opplever det i denne scenen være særdeles effektfullt. Når Beethoven kaster seg fra krakken spilles det en enkel og dempet melodi på pianoet som etter hvert slutter. Deretter er det en stund helt stille når Beethoven henger fra taket og buret stille senkes ned. Dette gjør også at lyden fra buret blir ekstra tydelig når hengslene begynner å hyle. Når Beethoven blir satt ned og neste sang starter, er det med en helt ny energi og spilleglede. Energien er påtakelig, og kontrasten mellom disse to sangene er stor. Dette er et interessant eksempel på musikkens dramaturgiske virkning. Fravær av musikk og kontraster mellom ulike typer av musikk gir energi til hverandre. Sang nummer to kunne ikke vært så full av energi dersom den første også var det –

og omvendt. Dette kommer blant annet til uttrykk gjennom hvordan karakterene synger: den første sangen som er trist og sår, mens den andre er mektig og røff.

*Family (Piano Sonata No. 8 In C Minor, 2. "Pathetique" – Opus 13) og Joyful (Symphony No. 9 In D Minor "Ode To Joy" - Opus 125).*

Dette er de to siste sangene i forestillingen, og i likhet med de forrige mener jeg det er naturlig å skrive om disse to sammen fordi de spilles umiddelbart etter hverandre i samme scene. Scenen starter i svart, og en hører en mannsstemme som synger uten musikk. Lyset kommer svakt på, og en ser at det er Darwin som synger. Han står på midten av scenen, og mens han synger tar han av seg hatten og legger den fra seg. Så tar han av seg den sorte kappen, mens lyset sakte kommer på bak ham. Lyset er svakt rødlig, og det stiger oppover. I det lyset kommer på ser vi også de andre karakterene og musikerne som står i bakgrunnen, men Darwin er likevel den eneste i fokus. Vi ser kun skyggene og konturene av de andre på scenen. De tar alle av seg klærne, plagg etter plagg. Lyset stiger enda, og Darwin synger, fremdeles uten musikk. I andre vers kommer de andre skuespillerne inn, de synger flerstemt – fortsatt uten musikk. I tredje vers begynner musikerne å spille, og vi hører særlig celloens underlag. Korsangen blir sterkere, både i volum og intensitet. De fleste aktørene er nå mer eller mindre avkledd, og kostymene dekker dem bare delvis: de fleste kvinnene har bare skuldre eller bein, og mennene har bar overkropp eller er kun dekket av instrumentene. Etter hvert som intensiteten i musikken øker, kommer karakterene sakte gående fremover på scenen, slik at disse etter hvert kommer i fokus sammen med Darwin. På siste vers forsvinner musikken igjen, men koret fortsetter, flerstemt og intenst før scenen går i svart.

Når neste sang starter kommer lyset på hele scenen. Lyset er hvitt, nesten grønnaktig, og for første gang i andre akt blir hele scenen lyst opp. Scenerommet bærer preg av at det har skjedd mye her. På gulvet ligger de sorte kostymene som aktørene har tatt av seg, steinene ligger rundt på scenekanten, og vi ser den matte glassveggen bak. Det hele minner om morgengry, der solen er ved å stå opp over et herjet område og dagslyset trenger inn gjennom den store glassveggen bak. Skuespillerne og musikerne ses tydelig nå, de er fortsatt delvis avkledd. Beethoven kommer fremover på scenen idet musikken starter, og begynner å synge: "Joyful all the sights before us, even those we cannot see (...) even in your darkest hour, joyful is a state of mind". Sangen er lett og lystig med gitarspill og munnsspill. Beethoven synger nå også på en annen måte en tidligere i andre akt, og stemmen er lettere og gladere. I det tredje verset stemmer de andre karakterene i, tostemt. De beveger seg rolig mot midten av scenen og stiller

seg bak Beethoven. I mellomspillet før neste vers stiller også musikerne seg bak dem. Nå står alle samlet på midten av scenen med Beethoven i spissen. Verset etter mellomspillet blir kun akkompagnert av tonene til celloen og en fløyte, slik at vokalen og fløyten kommer i fokus. Når refrenget begynner kommer de andre instrumentene inn igjen, noe som gjør at intensiteten og volumet øker igjen. Aktørene beveger seg nå sammen fremover mot scenekanten mens Beethoven synger: "Yeah there's trouble, we're on the bubble, War after war will break your heart, Every day's a new beginning, Joyful is a place to start". Når aktørene når frem til scenekanten, stiller de seg i to rader, før de alle sammen trer opp på hver sin stein. Lyset blir sterkere på dem mens de synger sangens siste linjer: "Yeah there's sorrows, awful tomorrows, More than enough to crush you so, Life is such a bumpy journey, Joyful is the way to go".

I likhet med de to forrige sangene i analysen vil også disse to fungere som en kontrast til hverandre, men ikke i like stor grad som de forrige. Disse to sangene spiller mer sammen, fordi den første sangen både i musikk, fysisk handling og visuelt uttrykk fungerer som en forløper til den siste sangen. Den er roligere og mer dempet, og vil være med på å bygge opp stemningen frem mot den siste sangen, som skal stå igjen som det siste vi ser i forestillingen. Den største forskjellen i musikken på disse to sangene er at den første synges med mindre musikalsk underlag enn den andre, noe som gjør at vokalen er i fokus. Sangen blir først og fremst sunget av Darwin, og handler om at han endelig tør å si hva han har ønsket å si så lenge: Vi er alle i familie. Alt liv på jorden er i slekt med hverandre, fordi vi er et produkt av den samme naturen. Denne tematikken blir symbolisert gjennom hvordan sangen fremføres: den blir sunget av hele ensemblet i et stort kor, som en stor familie. At sangen ikke blir akkompagnert av så mange instrumenter kan også være med å gi et inntrykk av noe naturlig, en synger med den stemmen en har, som er ens naturlige instrument. De andre virkemidlene i denne scenen er også med på å understreke dette. At aktørene kler av seg slik at vi ser deler av kroppene deres, og i tillegg at de lar klærne henge over en skulder eller kun dekker til de mest intime kroppsdelene vil for svært mange assosieres med det naturlige mennesket, og det vil hos mange også gi assosiasjoner til evolusjonsteorien om artenes utvikling. Samtidig vil det røde lyset som stiger gradvis på bakveggen kanskje for mange assosieres med en soloppgang, og gi inntrykk av en ny dag som gryr.

Det er mye av den samme stemningen som også preger bakgrunnen for forestillingens siste sang, *Joyful*. Lyset går ned etter forrige sang, og når det går opp igjen står aktørene i samme posisjon som i den forrige. Nå settes lyset for første gang i forestillingens andre akt fullt på,



og for første gang i forestillingen blir hele scenerommet lyst opp. Dette kan være med på å gi en følelse av at en nå ser alt i et nytt lys. Stemningen kan assosieres med stillheten etter en storm, noe som kan gi assosiasjoner til en ny dag med nye muligheter. Når dagen gryr ser en lettere på alt, og det som virket dystert i nattens mørke vil bli sett på i et nytt lys. Det er kanskje denne stemningen musikken også vil understreke. Musikken i denne sangen er nemlig annerledes enn den vi har hørt tidligere forestillingen, blant annet i instrumentbruken. Verset starter med akustisk gitarspill før de andre instrumentene kommer inn, og i mellomspillene mellom versene spilles det blant annet munnsspill og fløyte. Dette gir musikken et mye lettere og lystig preg, og med en helt annen energi enn før. Det er Beethoven som synger versene, og han synger også på en annen måte enn tidligere. Stemmen hans er lysere og gladere, og han virker mer avslappet og tilfreds. De andre karakterene korer i bakgrunnen på versene og synger med i refrenget. Når det kommer til sangteksten er også denne mer optimistisk. Sangen handler om at det *vil* oppstå vanskeligheter og mørke stunder i løpet av et liv men at det er da gleden er det viktigste å holde fast i. Dette kan også refereres til det som Beethoven sa i det første musikknummeret: ”We must not forget joy”.

#### **4.2.2 Forestillingens helhet**

Det er flere trekk i *Teaterkonsert Beethoven* som kan minne om en episk dramaturgi. For det første blir hele handlingen presentert allerede i forestillingens første sang. Denne sangen blir fremført av karakteren Annie som står alene på scenen. I *The König Quartet* oppsummerer hun hele forestillingens handling i løpet av fire vers. Første vers handler om en komponist som blir døv og ønsker å ta livet sitt, men finner ut at han vil komponere ved hjelp av lydene han hører i hodet sitt. Andre vers handler om en kunstner som mister nesten hele synet, men finner ut at han kan male lys istedenfor ting. Tredje vers handler om en advokat som blir fengslet i årevis, men bruker disse årene på å søke forsoning slik at han kan kjempe for menneskerettighetene med ord fremfor våpen når han blir løslatt. Siste verset handler om et geni som ikke tør å fortelle verden om oppdagelsene sine, helt til han mister datteren sin og velger å oppfylle hennes siste ønske som er at han skal opplyse folket om hva han vet. De fire versene handler altså om forestillingens fire mannlige karakterer: Beethoven, Turner, Mandela og Darwin, og sangen oppsummerer hele forestillingens handling allerede i første scene. Dette er et trekk som kan minne mye om musikkens funksjon i den episke dramaturgien, der sangene ofte ble brukt som et fortellende, kommenterende og fremmedgjørende element.

Et annet trekk i denne forestillingen som minner om en episk dramaturgi, er at en kan forstå hvert musikkopptrinn som selvstendige nummer eller tablå. Dermed blir helheten av forestillingen en montasje av flere tablåer, hvor sangene står for seg selv, og forteller egne historier. Til tross for at forestillingen ikke inneholder like mange tablåer som den inneholder sanger (enkelte tablåer inneholder flere sanger, for eksempel forestiller første tablå en slags konsertsituasjon og inneholder fem musikknumre), kan en forstå hver sang som et eget nummer, noe som er et typisk trekk i den episke dramaturgien. Selv om hver og en sang er viktig for helheten, hadde ikke handlingen blitt ulogisk dersom en av sangene hadde blitt fjernet fra forestillingen. Dette samsvarer også med hvordan Cederholm mener en teaterkonsert skiller seg fra musikalformen. Der en i musikalen kan risikere å gå glipp av viktig informasjon dersom en ikke hører en sang, vil en i teaterkonserten kunne fortsette å følge med selv om en av sangene ble tatt bort. Dette betyr imidlertid ikke at det ikke finnes en helhet i forestillingen. Det er for eksempel mange og tydelige antydninger av symbolske sammenhenger i forestillingen på samme måte som slike assosiative antydninger også finnes i den episke dramaturgien. For selv om numrene står for seg selv og forteller sin egen historie, antydes det både gjennom regien og utøverne mange sammenhenger og paralleller i forestillingen som det er opp til publikum å reflektere over. I denne forestillingen gjelder dette for eksempel sammensettingen av karakterer. Til tross for kausale sammenhenger knyttet til enkeltpersonene i forestillingen inneholder handlingen i *Teaterkonsert Beethoven* fire ulike historier som er forent i én forestilling. De fire hovedrollene i forestillingen er basert på faktiske personer, men disse levde verken på samme tid eller samme sted. En må som publikum derfor akseptere at disse karakterene opptre sammen i det fiktive universet som skapes i forestillingen, ikke bare parallelt, men at de også forholder seg til hverandre, selv om de ikke har direkte kausale forbindelser til hverandre. Fordi verken tid eller rom defineres i forestillingen er dette lettere å akseptere. Samtidig blir denne sammensettingen av karakterene kommentert når de introduseres i *Pastoral Overtures* idet de synger ”We’ll get along, well at least for today”, som forteller at de skal opptre sammen – i det minste for en stund – i forestillingens fiktive univers.

I forestillingen antydes flere sammenhenger mellom disse fire livshistoriene, noen konkrete og noen symbolske. En potensiell symbolsk sammenheng blir introdusert i forestillingens program, der regissør Nikolaj Cederholm har skrevet om forestillingen. Her forklarer han at tallet 27 er viktig i forestillingen. Cederholm forteller nemlig at det tok tjuesyv år fra Beethoven ble døv til han komponerte *Symphony No. 9 In D Minor ”Ode To Joy” - Opus 125*

(forestillingens siste sang, her under navnet *Joyful*). I likhet med dette tok det tjuesyv år fra Turner startet å miste synet og frem til han malte igjen. Mandela satt innesperret i fengselet i tjuesyv år og Darwin gikk og bar på sine vitenskapelige oppdagelser i hemmelighet i tjuesyv år (Cederholm 2013, s 3). Forestillingen starter dermed mens alt enda er fryd og vi følger de fire mennenes reise gjennom mørket og opp til lyset igjen hvor de finner mot til å godta sine skjebner. Det visuelle uttrykket understreker dette både gjennom lys, scenografi og kostymer. Første akt starter i lyset, der både scenografi og kostymer er hvite. Jo nærmere en kommer til andre akt blir de mer og mer sort – først scenerommet, deretter forsvinner lyset gradvis, og i siste sang før pause kommer Winnie, Mandelas kone, inn i sort kostyme. Andre akt starter i mørket, både scenerommet og kostymene er sorte. Slik fortsetter det helt frem til nest siste sang, *Family*, der Darwin starter å kle av seg, og lyset gradvis stiger opp på scenen. I siste sang kommer lyset på for fullt. Denne arketypiske fortellingen om en reise fra lys til mørk og tilbake til lys er en grunnstruktur både i de fleste eventyr og andre sjangre, og en av sammenhengene i forestillingen er at alle de fire karakterene gjennomgår en slik utvikling. En av musikkens funksjoner i denne forestillingen er derfor å vise denne utviklingen. For det første vises det til en utvikling i bruk av instrumenter – inkludert stemmebruk. I første del av forestillingen spilles det mye på fløyte og gitar, og stemmene er lyse og glade. Beethoven understreker også i første sang at celloen skal spille glade toner. Herfra blir musikken etter hvert mer dramatisk og sørgelig i uttrykket, melodiene og tonene blir mørkere i likhet med skuespillernes stemmer som blir mer desperate og såre. Også tekstene understreker denne dramaturgiske endringen idet skuespillerne slutter å synge om glede, vår og kjærlighet og etter hvert synger om at alt er mørkt. For eksempel synges det at ”We knew the night would have to fall”, ”everything went dark” og Winnies siste linje før første akt er over lyder ”And I see things, In black and white”. Musikken i starten av andre akt er enda mørkere, sårere og dypere enn i slutten av første. Dette uttrykkes i hver sang frem til sangen hvor Beethoven har prøvd å henge seg. Etter dette virker det som at det skjer en vending i musikken, og de neste sangene har mer energi som kan bære preg av livsmot og vilje til å kjempe. Særlig gjelder dette *The Egmont Trio*, men også i stor grad sangen *I Am Light*, der Turner synger en sang som minner om black-metal i formen. De to siste sangene er igjen lette og glade, men likevel på en annen måte en starten av forestillingen. På en måte er stemningen mer avslappet, og en forstår gjennom karakterene, men også musikken, at det har skjedd en utvikling i forestillingen og at en ikke er tilbake der den startet. I denne sangen spilles det igjen på fløyte, og ordet ”joyful” går igjen, noe som knytter denne sangen opp til den første.

Det er også andre symbolske sammenhenger med tanke på hvorfor akkurat disse fire personene er brakt sammen i forestillingen. Det er Beethoven og hans musikk som danner den overordnede rammen i forestillingen. Beethoven levde i en tid med store politiske samfunnsomveltninger, blant annet den franske revolusjonen og Napoleonskrigene. Beethovens musikk er blitt brukt i mange politiske sammenhenger, og blir av mange sett på som et uttrykk for moderne frihetstenking (Broch 2012). Kanskje representerer de tre andre karakterene ulike aspekter ved en slik moderne frihetstenkning? I vår tid er Nelson Mandela et viktig menneskelig symbol på frihet og menneskelig likeverd, Darwins tanker står igjen som en av de viktigste forutsetningene for den moderne opplysning og liberalisme, og J. M. William Turner var en viktig maler under romantikken der frihetstanken var sentral, og han regnes også som en av de tidligste impresjonister. I forestillingen er musikken og de visuelle elementene med på å antyde noen av disse symbolske sammenhengene mellom karakterene. Et eksempel på hvordan det visuelle er med på å antyde en slik sammenheng er i forestillingens sjette musikknummer som synges av Mandela mens Turner maler på bakveggen. Bildet som males kan minne om Turners kjente bilde *The Slave Ship* fra 1840, som forestiller et skip på et hav der slaver er kastet på sjøen og kjemper for sitt liv. Kanskje vil enkelte i publikum assosiere dette bildet med slavehandel, noe som igjen kan forbindes med frihetskamp og Mandelas kamp for menneskeverd og likeverd. Dette er et eksempel på hvordan en gjennom det visuelle i forestillingen antyder sammenhenger mellom karakterene og bevisst arbeider med symbolske assosiasjoner og konnotasjoner.

I likhet med *Sonny er Teaterkonsert Beethoven* en forestilling der en i stor grad arbeider med publikums assosiasjoner og konnotasjoner, noe som blant annet ligger i utpreget simultane trekk i dramaturgien. Beethovens musikk danner forestillingens overordnede ramme, og sammenhengene og parallellene i de fire historiene blir antydnet både fra regissørens og aktørenes side gjennom de musikalske og visuelle elementene. Publikums fortolkning av forestillingen vil derfor i stor grad basere seg på de assosiasjonene og konnotasjonene som disse antydningene i det musikalske og visuelle bringer frem. I teaterprogrammet til forestillingen skriver Cederholm at et bakenforliggende ordtak for *Teaterkonsert Beethoven* er: "Det er ikke så meget hvordan man har det, men mere hvordan man tar det" (Cederholm 2013, s. 3). Dette ordtaket kan ha flere betydninger i denne sammenhengen. For det første kan det gjenspeile forestillingens tema der de fire hovedkarakterene godtar sin skjebne og velger å gjøre det beste ut av den situasjonen de er havnet i. Men ordtaket kan også være med på å si noe sentralt om forestillingens dramaturgi. For forestillingen antyder hele tiden (gjennom

simultanitet) sammenhenger og paralleller gjennom det musikalske og de visuelle virkemidlene, og det er opp til publikum å skape sin egen oppfatning av forestillingens betydning. Dermed kan ordtaket si noe om at det viktigste med forestillingen er den betydningen hver enkelt danner seg ut i fra de mulige sammenhengene som forestillingen tilbyr.

## 5. Oppsummering av analysene

I dette kapitlet vil jeg oppsummere analysene og drøfte hvorvidt musikalen og teaterkonserten kan ses på som aristoteliske, episke eller postmoderne teaterformer. Det er viktig å understreke at det er de to forestillingene jeg har analysert som her skal representere og eksemplifisere de to ulike musikkteaterformer. Min oppsummering baserer seg således på resultatene av mine analyser satt i sammenheng med beskrivelsene av formenes typiske og generelle sjangertrekk i kapittel 2 og særlig kapittel 3.

### 5.1 Dramaturgiske strategier i musikalen

På bakgrunn av analysen og den forutgående historiske og teoretiske forståelsen mener jeg at musikalen kan karakteriseres som en typisk aristotelisk teaterform. Likevel kan en også finne postmoderne trekk i musikalen. Dette er det flere grunner til som jeg vil utdype i det følgende.

En musikal er en teaterform med veletablerte konvensjoner. De fleste musikaler inneholder en en-tydig handling. Men handlingsforløpet i musikalene er ofte en spinkel, og kanskje arketypisk fortelling som kan ha et melodramatisk preg. Fortellingen i musikalene har tydelige karakterer med gode eller dårlige egenskaper, slik at det tydelig fremstår hvem som er god og ond. Handlingen er ofte enkel men spennende og bygget opp rundt en tydelig konflikt. Den gode karakteren kjemper en kamp for rettferdighet og møter flere hindringer som må overvinnes for at fortellingen skal ende lykkelig. Dette er en fortelling som er typisk for melodramaet, men også grunnleggende og standardisert i veldig mange av dagens populære mediefortellinger, samt musikalene. Men typisk for melodramaet var at det tok utgangspunktet i dramaet og ledsaget dette med musikk, og det ble av mange derfor ikke regnet som en musikkteaterform (Gladsø 2005, s. 100). Det som skiller melodramaet fra musikalene er at musikalene tar utgangspunkt i musikken og ikke dramaet. Til tross for dette kan selve fortellingen i musikalen minne mye om melodramaets. Særlig kan kanskje musikaler som baseres på kjent musikk minne mye om melodramaets arketypiske og spinkle fortelling. Disse musikalene er skrevet på musikkens premisser, og handlingen er derfor tilpasset musikken og sangen. Dette er et trekk som er tydelig i *Sonny*, men også i andre kjente musikaler som *Mamma Mia!* og *We Will Rock You*. I disse musikalene er handlingen enkel, noe som ofte er tilfellet fordi at den skal tilpasses den eksisterende musikken og sangtekstene.

Det finnes også likheter i hva som er musikkens funksjon i melodramaet og musikalerne. I melodramaet skulle musikken særlig underbygge den følelsesmessige verdien og kom derfor ofte som et høydepunkt i scenene. Sangene ble lagt inn på det tidspunktet der karakterens følelser ble så sterke at det eneste som kunne beskrive dem var musikk. Dette hevder også Bent Rasmussen er et trekk i musikalen, og en ser ofte at musikken kommer som høydepunkt i scenene (Rasmussen 1990, s. 8).

Eigtved hevder at en av musikkens hovedfunksjoner i musikalen er at den skal eksternalisere følelser, ideer og tanker (Eigtved 2007c, s. 85). På denne måten bidrar musikken til å tilføre dimensjoner til karakterene – dimensjoner som ikke bare kan vises gjennom fysisk handling og dialog, men som kan uttrykkes langt bedre gjennom musikken og gjennom karakterens musikalske stemmebruk. Denne funksjonen kan forstås i lyset av hva Aristoteles mente musikkens funksjon i det antikke teateret var. Musikken ble i antikken sett på som en avbildning av karakter, noe som blant annet oppsto ut i fra ideen om at musikken hadde etiske kvaliteter, som da nødvendigvis var menneskelige egenskaper. En mente at musikken kunne assosieres med bestemte følelser eller ideer, og at forskjellige musikalske uttrykk kunne assosieres med ulike sinnsstemninger. Derfor kan en si at både med tanke på handlingsoppbygging og musikkens dramaturgiske funksjon kan musikalen ses på som en aristotelisk teaterform. Den har en tydelig, men relativ enkel handling som følger den standardiserte oppbyggingen som er et sentralt kjennetegn i den aristoteliske dramaturgien. Musikken og de visuelle virkemidlene organiseres så rundt denne handlingen og tilfører denne følelsesmessige og etiske kvaliteter.

Men til tross for at musikalerne har tydelige aristoteliske trekk, kan en også diskutere om dramaturgien i *Sonny* inneholder postmoderne trekk. Både musikken og de visuelle virkemidlene i en musikal kan fungere som symboler som blir presentert simultant med handlingen, som åpner for assosiasjoner og konnotasjoner hos publikum. Musikken er på denne måten med på å gi dimensjoner til en ellers spinkel handling, og gjennom assosiasjonene og konnotasjonene åpnes forestillingen for flere tolkninger. Likevel hevder Szatkowski at det alltid vil være en viss grad av simultanitet i en forestilling fordi virkemidlene i en teaterforestilling ofte opptrer samtidig. Han mener at det spesielle ved den simultane formen er at disse virkemidlene ikke kan forenes i en enhetsmessig dramaturgi. Det kan diskuteres hvorvidt dette er tilfellet i *Sonny*, for til tross for at virkemidlene tilbyr ulike tilleggsbetydninger som gjør at publikum kan fortolke forestillingen ut i fra egne assosiasjoner, inneholder forestillingene også en tydelig historie som legger føringer for

fortolkningen. Men musikken bidrar likevel til at publikum kommer i en friere posisjon til å fortolke fordi den tilbyr tilleggsbetydninger til handlingen.

I denne oppgaven har jeg skrevet om musikaler som er basert på kjent musikk. Ved å bruke kjent musikk i forestillingen vil publikumsfortolkningen bli stimulert både fordi publikum fortolker på bakgrunn av de assosiasjonene og konnotasjonene som oppstår gjennom musikken de allerede har et forhold til, og fordi den er blitt satt inn i en ny scenisk kontekst. Det kan også diskuteres om det kanskje kan sies at musikalerne som anvender kjent musikk beveger seg mer i retning av en mer performativ estetikk. Å lage forestillinger med utgangspunkt i eksisterende musikk er kanskje mer et uttrykk for et ønske om å fremføre musikken enn å formidle en fiktiv handling? En kan på denne måten også stille seg spørsmålet om den spinkle handlingen i musikalerne bare er, som Rasmussen sier om de gamle operettene, en ”unnskyldning” for å få spille musikken som publikum vil høre, enten det er Kaizers Orchestra, ABBA eller annen populær musikk. Om dette er tilfellet er ei, kan det uansett sies at musikalen som i utgangspunktet kan ses på som en teaterform med typiske aristoteliske trekk, har beveget seg mer i retning av en postmoderne performativ estetikk ved å benytte eksisterende og kjent musikk i forestillingene.

## **5.2 Dramaturgiske strategier i teaterkonserten**

På bakgrunn av analysen og de teaterhistoriske og teoretisk-estetiske forutsetningene som jeg har forsøkt å redegjøre for, mener jeg at teaterkonserten kan ses på som en typisk postmoderne teaterform. Dette er det flere grunner til som jeg vil utdype i det følgende.

Postmodernismen forklares ofte som et møtepunkt mellom flere ulike kunstsjangre der kunstpraksisen overskred sjangergrenser og ofte gjorde et poeng ut av å resirkulere tidligere kunstneriske og kulturelle uttrykk. Slike sjangeroverskridelser og tverrestetiske fenomen beskrives av Michael Eigtved som crossoverfenomener. Et av sjangertrekkene i teaterkonserten er i henhold til Mette Thomsen at teaterkonserten er ”en forestilling der teateret som metode blir anvendt på musikk”. Et annet sjangertypisk trekk hun fremhever er at ”musikken som anvendes i en teaterkonsert skal være eksisterende, altså et allerede etablert musikalsk verk fra en mer eller mindre kjent artist” (Thomsen 2011, s. 44). I teaterkonsertene vil en derfor for det første kombinere flere kunstsjangre gjennom at teaterets metoder blir anvendt på musikk, samtidig som det også gjøres et poeng ut av å resirkulere annet materiale gjennom bruken av eksisterende og kjent musikk i forestillingene. En kan derfor si at



teaterkonsertformen er et resultat av en slik postmoderne tverrestetisk og resirkulerende praksis.

Det postmoderne teateret kjennetegnes ofte ved at det hentes dramaturgiske virkemidler fra flere ulike sjangrer, tradisjoner og dramaturgiske modeller. Dette gjelder også for teaterkonserten. Som vi har sett i analysen arbeider en i teaterkonsertformen for eksempel med episke strategier. Dette viser seg først og fremst i forestillingenes dramaturgiske oppbygging der musikknumrene fremføres som selvstendige tablåer. I teaterkonserten fremstår hvert musikk- eller sangnummer som en egen historie, og forestillingens helhet består i en montasje av disse ulike numrene. Til tross for at hvert musikknummer forteller en egen historie, kan det som vi har sett i *Teaterkonsert Beethoven* antydes symbolske sammenhenger i forestillingens overordnede og helhetsmessige struktur, et trekk en også kan finne igjen i den episke dramaturgien. I tillegg til å arbeide med flere trekk fra den episke dramaturgien mener jeg også at en i teaterkonserten bruker aristoteliske virkemidler med tanke på anvendelsen av musikk. Teaterkonsertene inneholder aldri eller svært sjelden dialog, men en bruker i stedet musikken og de visuelle virkemidlene for å etablere og uttrykke karakterenes egenskaper og sinnsstemninger, situasjoner og miljøer. Dette kan musikken både uttrykke gjennom melodi, instrumentering, volum og sangstemme. I teaterkonsertformen arbeider en altså med flere dramaturgiske strategier, både fra den episke formen, blant annet i form av musikknumrene som ulike tablåer, men også fra den aristoteliske med tanke på hvordan musikken er med på å tilføre etiske og stemningsmessige dimensjoner til karakterer, miljøer osv. I tillegg mener jeg også at en i teaterkonsertformen i stor grad arbeider med simultane strategier, noe jeg vil utdype i det følgende. En kan derfor si at en i teaterkonserten ikke forholder seg til én bestemt dramaturgisk etablert modell, men bruker virkemidler fra flere, noe som er typisk for postmoderne teaterformer.

Ifølge teaterkonsertens sjangertrekk trenger ikke en forestilling nødvendigvis å inneholde noen handling, og dette har heller ikke vært tilfelle i flesteparten av de teaterkonsertene som er satt opp. Teaterkonsertene skal ikke inneholde dialog – kun sanger, og sangtekstene i forestillingen skal ikke samlet sett fortelle én historie (Thomsen 2011, s. 44). Teaterkonserten er derfor ikke basert på en enhetsmessig narrativ dramaturgi, og ved at den ikke inneholder dialog men kun sanger, kan teaterkonserten sies å være en teaterform der en har flyttet fokus vekk fra fiksjonelle handlingsforløp og over mot det performative eller selve fremføringen. Dette er noe som er typisk for det postdramatiske teateret. I det postdramatiske teateret er en gjerne opptatt av at dramaturgien skal prioritere den performative tilstedeværelsen, og at

helhetsforståelsen av forestillingen skal oppstå i samspillet mellom utøvere og publikum. På denne måten legges det også stor vekt på publikums rolle i forestillingen. Dette gjelder også for teaterkonserten. I teaterkonserten dannes nemlig betydningene i samspillet med hver enkelt publikummer. Gjennom det musikalske og de visuelle virkemidlene i teaterkonserten antydes mulige betydninger, men det er opp til publikum å fange opp antydningene og fortolke disse og på den måten skape en helhetlig forståelse. I teaterkonserten ønsker en å stimulere assosiasjoner og konnotasjoner hos publikum, og forestillingen inneholder derfor et mangfold av tegn og symboler som opptrer simultant – både gjennom musikken og i det visuelle. Cederholm har forklart at en teaterkonsert gjerne inneholder mange symboler, samtidig som publikum ikke skal bli fortalt hvordan de skal fortolke dette. I forbindelse med *Teaterkonsert Mozart* fra 2011 forklarte han for eksempel at vannet var et viktig scenografisk element fordi det fra hans side var et symbol på Mozarts musikk som er lett og lekent på overflaten men alvorlig under. Samtidig innebar vannet også en henvisning til den økende klimakrisen. Dette er et godt eksempel på hvordan det gjerne lages slike symbolske antydninger fra regissørens side, men han understreker også at han ikke forventer at publikum nødvendigvis skal fortolke symbolene i samme retning. Cederholm sier nemlig at det ikke gjør noe om publikum ikke oppdager disse og heller skaper sine egne sammenhenger, det er nemlig også noe av intensjonen med en teaterkonsert.

Fortolkningen må likevel skje innenfor visse rammer, og på grunn av denne samtidigheten av symboler i det musikalske og de visuelle virkemidlene kan en si at musikkens funksjon i en teaterkonsert er at den fungerer som en strukturering av et mangfoldig simultant scenisk univers, som uten en slik strukturering kanskje ville bli oppfattet som kakofoni eller kaos. Det er musikken som er den overordnede rammen og struktur i forestillingen, enten det er i form av Beatles, Gasolin eller Beethoven. Musikken skaper på denne måten et konsept, en helhet og en sammenheng i et teatralt univers preget av simultanitet. På denne måten kan en også si at en i teaterkonserten i stor grad arbeider bevisst med simultanitet, som jo er en typisk postmoderne dramaturgisk strategi. I tillegg har musikken en viktig funksjon når det kommer til å antyde betydningsmessige sammenhenger i forestillingen, slik som vi har sett i *Teaterkonsert Beethoven* der det musikalske danner sammenhenger i hvorfor akkurat de fire hovedpersonene er med.

## 6. Avslutning

I denne oppgaven har jeg gjennom mine analyser undersøkt musikkens dramaturgiske funksjon i to av musikkteaterets former, musikalen og teaterkonserten, for å finne ut om en i disse to teaterformene arbeider med aristoteliske, episke eller postmoderne dramaturgiske strategier. Jeg vil avslutningsvis kort oppsummere hva jeg har fått ut av analysene.

Som grunnlag og kontekst for analysene har oppgaven to historiske og teoretiske kapitler. I disse kapitlene har jeg forsøkt å legge et grunnlag for analysene ved å gjøre rede for musikkteaterfeltet, musikalen og teaterkonsertens sjangertrekk, dramaturgiske strategier i teateret og musikkens dramaturgiske funksjon i disse. I mine analyser har jeg som metode kombinert Janek Szatkowskis dramaturgiske forestillingsanalyse med deler av Michael Eigtveds musikkrelaterede forestillingsanalyse. På denne måten har jeg undersøkt forestillingene på to plan: et utvalg av de enkelte musikknumrene og forestillingens helhetsmessige dramaturgi.

Oppgavens problemstilling har utgangspunkt i to spørsmål. Det første spørsmålet var hva som er musikkens funksjon i musikalen og teaterkonserten. Gjennom analysene av de to forestillingene kom jeg frem til følgende resultat: Musikalen inneholder ofte en spinkel handling, og musikkens funksjon er derfor at den tilfører utdypende og utvidende dimensjoner til det rent handlingsmessige. En av de største forskjellene mellom en musikal og en teaterkonsert er at en teaterkonsert sjelden, eller aldri, har en handling i tradisjonell forstand slik som musikalerne har. I forestillinger der det ikke foreligger en tydelig logisk-kausalt handling, men er satt sammen av tablåer slik som teaterkonsertene er, vil derfor musikken ha en svært viktig funksjon når det kommer til å danne betydningsmessig sammenheng i forestillingene. Musikkens dramaturgiske funksjon i teaterkonsertene er derfor blant annet å fungere som et sammenbindende eller strukturerende element, blant annet ved å etablere et overordnet musikalsk konsept eller ramme i forestillingen.

Det andre spørsmålet som problemstillingen tok utgangspunkt i var hvilke dramaturgiske strategier en finner i disse to teaterformene. Analysene ble derfor laget med utgangspunkt i teaterets dramaturgiske modeller: den aristoteliske, den episke og postmoderne (med fokus på simultanitet og det postdramatiske), og hvilken funksjon musikken har i disse. Her kom jeg frem til følgende resultat: En musikal er en teaterform med tydelige aristoteliske trekk. Først og fremst med tanke på hvordan musikken underbygger en tydelig logisk-lineær handling, og hvordan fortolkningen av forestillingen ofte styres av en slik enhetsmessig dramaturgi. Men

musikaler som er basert på kjent musikk har likevel en økt fokusering mot det performative, og mot publikums aktive fortolkningsdeltakelse, og kan på denne måten også ha postmoderne trekk. En teaterkonsert kan derimot ses på som en typisk postmoderne teaterform. De inneholder aldri, eller sjelden, noen handling i tradisjonell forstand og flytter dermed fokuset til det performative aspektet i forestillingen. Teaterkonsertene inneholder også et mangfold av tegn og symboler. Gjennom dette mangfoldet kommer publikum i en friere posisjon til å fortolke, og det er dette frie samspillet med publikum som er typisk for teaterkonserten – noe som også er en karakterisk postmoderne, og da særlig postdramatisk strategi.

Målet for oppgaven min har vært å undersøke avgrensede deler av musikkteaterfeltet for å studere hvordan musikken bidrar til dramaturgiske ulikheter i musikkteaterformene. I min innledning viste jeg til et sitat av Geir Rakvaag som i en anmeldelse av forestillingen *Postkort fra Lillebjørn* skriver at grensene mellom de ulike musikkteaterformene er vage. Dette er en av vanskelighetene ved musikkteaterbegrepet. De uklare grensene mellom de ulike formene fører ofte til feil eller misvisende begrepsbruk. Forestillingen som Rakvaag skrev om var basert på Lillebjørn Nilsens musikk, og ble både fra teaterets side og i de fleste omtalene markedsført som en musical. Likevel skrev Rakvaag at forestillingen var ”uten en klar historie” og at ”her er det ingen som bryter ut i dialog mellom sangene. Det krever litt av tilskueren å konstruere en overordnet handling i sitt eget hode” (Rakvaag 2012). En annen nylig forestilling, *deLillos: Livet er en liten dings* som ble satt opp på Nationaltheatret i 2013, ble også markedsført som en musical. Til tross for dette skrev kritiker Ida Lou Larsen i sin anmeldelse av forestillingen: ”Konsert eller teater? Vanskelig å si nøyaktig hvor grensen går [...] forestillingen har ingen klassisk handling, og ingen roller i ordets egentlige forstand” (Larsen 2013). Ut i fra hva som ble skrevet i disse anmeldelsene kan en si at begge forestillingene kan minne mer om en teaterkonserts sjangertrekk enn en musical. Dette vitner kanskje om at det er for lite oppmerksomhet og kunnskap om hva som skiller de ulike formene fra hverandre rent dramaturgisk, noe som for eksempel kan skape vanskeligheter når en skal omtale og markedsføre forestillinger. Mange forestillinger blir derfor omtalt som musikaler, selv om forestillingen dramaturgisk kan minne mer om en teaterkonsert. En av grunnene til dette kan være at teaterkonserten er en form som fortsatt er relativt ukjent utenfor Danmark, noe som gjør at en kanskje ikke har nok kunnskap om den til å benytte betegnelsen. Da *Teaterkonsert Beethoven* ble satt opp i 2013 ble den omtalt som den første og eneste norskproduserte teaterkonserten. Til tross for dette vil jeg hevde at formen har begynt å

markere seg i norsk teater også utenom denne forestillingen, og at flere av forestillingene som blir markedsført som musikaler, faktisk kan kategoriseres som teaterkonserter.

## Litteratur

### Bøker og artikler

ARISTOTELES (2004). *Om diktekunsten*. Oversatt av Sam. Ledsaak. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.

BRECHT, Bertolt (1973). *Om tidens teater*. Gyldendals Uglebøger

BROCKETT, Oscar G. og Franklin J. Hildy (2008). *History of the Theatre - Tenth Edition*. Boston: Allyn and Bacon.

CEDERHOLM, Nikolaj (2013). "Det er ikke så meget hvordan man har det, det er mere hvordan man tar det" i *Teaterkonsert Beethoven*. Teaterprogram utgitt av Rogaland Teater.

DUNBAR, Zachary (2013). "Music theatre and musical theatre" i *The Cambridge Companion to Theatre History*, redigert av David Wiles og Christine Dymkowski. Cambridge: Cambridge University Press.

EIGTVED, Michael (2003a). *Det populære musikteater. Fra rockritual til popmelodrama 1968-93*. København: Multivers.

EIGTVED, Michael (2003b). *Forestillinger. Crossover på scenen*. København: Rosinante.

EIGTVED, Michael (2007a). "Musical" i *Gyldendals Teaterleksikon*, redigert av Alette Scavalius. København: Gyldendal.

EIGTVED, Michael (2007b). "Teaterkoncert" i *Gyldendals Teaterleksikon*, redigert av Alette Scavalius. København: Gyldendal.

EIGTVED, Michael (2007c). *Forestillingsanalyse. En Introduktion*. Frederiksberg C: Forlaget Samfundslitteratur.

ELKJÆR, Lisbeth (2007). "Musik på scenen" i *Gyldendals Teaterleksikon*, redigert av Alette Scavalius. København: Gyldendal.

- EVANS, Michael (2006). *Innføring i dramaturgi. Teater, film, fjernsyn*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- GLADSØ, Svein, Ellen K. Gjervan, Lise Hovik og Annabella Skagen (2005). *Dramaturgi. Forestillinger om teater*. Oslo: Universitetsforlaget.
- HEINER, Jørgen (2007). "Vaudeville" i *Gyldendals Teaterleksikon*, redigert av Alette Scavalius. København: Gyldendal.
- HODNE, Runar (2013). "Enquete: Hvilke tendenser er de viktigste i dagens teater" i *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift nr. 2/2013*: 4-5. Therese Bjørneboe, red. Oslo: Norsk Tidsskriftforening.
- HORN, Barbara Lee (1991). *The Age of Hair. Evolution and Impact of Broadway's First Rock Musical*. Westport: Greenwood Press.
- HVIDT, Erik (2007). "Varieté" i *Gyldendals Teaterleksikon*, redigert av Alette Scavalius. København: Gyldendal.
- JÄRLEBY, Anders (2009). *Innlevelse och distans. Bertolt Brecht – om dramaturgi och skådespeleri*. Skara: Pegasus Forlag.
- KOWALKE, Kim H. (1994). "Brecht and music: theory and practice" i *The Cambridge Companion to Brecht*, redigert av Peter Thomson og Glendyr Sacks. Cambridge: Cambridge University Press
- KVAM, Kela (2007). "Verfremdung". I *Gyldendals Teaterleksikon*, redigert av Alette Scavalius. København: Gyldendal.
- LANGSTED, Jørn (2007). "Gestus/gestik". I *Gyldendals Teaterleksikon*, redigert av Alette Scavalius. København: Gyldendal.
- LARSEN, Bente Rød (2002). *Musikkteater i kulturhistorisk perspektiv. Bind I: Antikken, Middelalderen og Renessansen*. HBO-rapport 06/2002. Bodø: Høgskolen i Bodø.
- LEDSAAC, SAM. (2004). "Innledning" i *Om Diktetkunsten*. Oversatt av Sam. Ledsaak. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- LEHMANN, Hans-Thies (2007). *Postdramatic Theatre*. New York: Routledge.

LEINSLIE, Elisabeth (2007). "Nye dramaturgiformer" i *Scenekunst nå: teaterscenen som arena for samtidskunsten*. Ine Therese Berg, Elin Høyland og Elisabeth Leinslie (2007). Oslo: Scandinavian Academic Press/Spartacus Forlag.

LID, Tore Vagn (2005). "Musicalization of the Non-Musical and Textualization of Music in the Musical theatre of Bertolt Brecht and Kurt Weill" i *Nordic Theatre Studies, Volume 17: Music Theatre: 50-71*, redigert av Michael Eigtved (2005). Bergen: Föreningen Nordiska Teaterforskare.

PRESTON, Katherine K. (2008). "American musical theatre before the twentieth century" i *The Cambridge Companion to the Musical*, redigert av William K. Everett og Paul R. Laird. Cambridge: Cambridge University Press.

RASMUSSEN, Bent (1990). *Musikteater – teater med musikk til*. Gråsten: Teaterforlaget Drama.

SCAVENIUS, Alette (2007). "Cederholm, Nikolaj" i *Gyldendals teaterleksikon*, redigert av Alette Scavenius. København: Gyldendal.

SZATKOWSKI, Jarek (1989). "Dramaturgiske modeller – om dramaturgisk tekstanalyse" i *Dramaturgisk analyse. En antologi*. Erik Exe Christoffersen, Torunn Kjølner og Janek Szatkowski (1989) Århus: Institutt for dramaturgi.

SÖRBOM, Göran (1994). "Aristotle on Music as Representation" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol 52, No. 1, The Philosophy of Music*. Wiley: The American Society for Aesthetics

THOMSEN, Mette (2011). *Teaterkoncert – definition av en ny genre?* Masteroppgave i dramaturgi. Universitetet i Aarhus.

WIINGAARD, Jytte (2007). "Denotation" i *Gyldendals Teaterleksikon*, redigert av Alette Scavelius. København: Gyldendal.

WIINGAARD, Jytte (2007). "Konnotation" i *Gyldendals Teaterleksikon*, redigert av Alette Scavelius. København: Gyldendal.

WIINGAARD, Jytte (2007). "Postmodernisme" i *Gyldendals Teaterleksikon*, redigert av Alette Scavelius. København: Gyldendal.



WILLETT, John (1964). *Brecht on theatre. The development of an aesthetic*. New York: Hill and Wang.

### **Elektroniske kilder**

BORCH, Christian (2012). "Konsertintroduksjon: Beethoven, politikken, ideene – og musikken", *Oslo Quartet Series*. Tilgjengelig fra <http://www.osloquartetseries.no/default.aspx?cmd=30&ID=53> Hentet 14.04.14

DR.DANTE (2014). "CV: Nikolaj Cederholm", *Dr. Dante Webmemorial*. Tilgjengelig fra <http://www.drdante.dk/index1.htm> Hentet 27.02.14

EDVARDESEN, Sverre (2013). "Opera" i *Store Norske Leksikon*. Tilgjengelig fra <http://snl.no/opera> Hentet 30.10.13

FOSSMO, Stein Roger (2009). "Kaizers-univers blir storsatsning" i *Rogalands Avis*. Tilgjengelig fra [http://rogalandsavis.no/index.php?page=vis\\_nyhet&NyhetID=51889&sok=1](http://rogalandsavis.no/index.php?page=vis_nyhet&NyhetID=51889&sok=1) Hentet 10.02.14

KJØLL, Georg (2014). "Assosiasjon" i *Store Norske Leksikon*. Tilgjengelig fra <http://snl.no/assosiasjon> Hentet 10.04.14

LARSEN, Ida Lou (2013). "Humor og vemod hånd i hånd. Nationalteatret, Hovedscenen: «deLillos: livet er en liten dings»" fra *Idalou*. Tilgjengelig fra <http://idalou.no/pub/idalou/kritikker/?aid=2491> Hentet 04.05.14

LENSE-MØLLER, Bjørn (2013). "Teaterkoncert" i *Den Store Danske: Gyldendals åbne Encyklopædi*. Tilgjengelig fra [http://www.denstoredanske.dk/Kunst\\_og\\_kultur/Teater/Teatergenrer/teaterkoncert](http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Teater/Teatergenrer/teaterkoncert) Hentet 17.10.13

NRK (2013). "Hovedscenen: Teaterkonsert Mozart" fra *NRK TV*. Tilgjengelig fra <http://tv.nrk.no/program/mkmf21014913/hovedscenen-teaterkonsert-mozart> Hentet 09.12.13.

PETTERSEN, Anette (2007). "Om hierarkiets fall i teateret" i *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*. Tilgjengelig fra <http://www.shakespearetidsskrift.no/arkiv/2-32007/anette-pettersen-hierarkiets-fall-i-teatret.html> Hentet 31.01.14

RAKVAAG, Geir (2012). "Postkort med fine bilder" i *Dagsavisen*. Tilgjengelig fra <http://www.dagsavisen.no/kultur/postkort-med-fine-bilder/> Hentet 23.04.14

STORE NORSKE LEKSIKON (2013). "Musikkteater" i *Store Norske Leksikon*. Tilgjengelig fra <http://snl.no/musikkteater> Hentet 14.10.13

STORE NORSKE LEKSIKON (2013). "Opéra Comique" i *Store Norske Leksikon*. Tilgjengelig fra [http://snl.no/opéra\\_comique](http://snl.no/opéra_comique) Hentet 18.11.13

STORE NORSKE LEKSIKON (2013). "Operette" i *Store Norske Leksikon*. Tilgjengelig fra <http://snl.no/operette> Hentet 07.11.13

#### **Annet kildemateriale**

CARLSEN, Bjørn Ravn (2011). *Sonny*. Videoopptak. Tilsendt digitalt fra Rogaland teater, 19.03.14.

CEDERHOLM, Nikolaj (2013). *Teaterkonsert Beethoven*. Videoopptak. Tilsendt digitalt fra Rogaland teater, 06.03.14.

FURIO, Neill Cardinal (2013). *Teaterkonsert Beethoven*. Manuskript. Tilsendt digitalt fra Rogaland teater, 11.11.13.

RENBORG, Tore (2011). *Sonny*. Manuskript. Tilsendt digitalt fra Rogaland teater, 04.10.13.