

Neumeiers En Skærsommernatsdrøm

eller
Når en koreograf også
har musikalske visioner

af Kim Helweg (komponist, repetitør samt fagreferent og ansvarlig for MAD uddannelsen ved Statens Scenekunstscole)

Den første Neumeier ballet, jeg fik æren at stifte bekendtskab med, var *En Skærsommernatsdrøm*. Det var i begyndelsen af 80'erne under ombygningen af Det Kgl. Teater, hvor de fleste af teatrets balletforestillinger var henlagt til Tivolis koncertsal. Betegnende nok, for det blev vitterligt til en koncertoplevelse for mig, foruden at det var en ballet naturligvis. Og det var som om hele forestillingen på grund af bredden af scenen i koncertsalen udfoldede sig i widescreen som en anden Hollywood film. Koncertsalen indbød på en forunderlig måde til at opleve enten på koncertens eller filmens betingelser. Og det gjorde jeg så med denne moderne klassiker, der på en helt ny måde kombinerede scenarier med interagerende musikalske og koreografiske stilarter, en sand postmoderne injektion pakket



En Skærsommernatsdrøm. Den Kgl. Ballet, sæson 2010-2011. Dansere: Gregory Dean, Susanne Grinder. Foto: Costin Radu

ind i humor, sensualitet og poesi under det Shakespeareske farverige dramaturgiske banner.

Det første møde med forestillingen

Efter en prolog i en mere eller mindre traditionel balletstil, hvor man kunne nikke genkendende til Mendelssohns smukke ouverture og se smukke biedermeier kostumer i smuk scenografi, kommer overraskelsen, netop da Hippolyta lægger sig tankefuldt til at sove... Pludselig røg man ind i en ekstatiske drømmeverden.

Hvis man ledte efter de Mendelssohnske feer, ja, så kom de ikke.

I hvert fald ikke i den udgave, man havde forestillet sig. Nej, det lignede mere veltrimmede rumvæsener i stram trikot og med hætter på, der bevægede sig i et fascinerende nyt trinsprog. Og omkring dem det særeste landskab af dampende sumpe med træbuske i en blanding af Amazonas og varme islandske kilder.

Et urlandskab eller rettere et tidløst underbevidst drømmeunivers. Og hvad der tilfaldt både øje og øre var en uforlignelig koreomusikalsk oplevelse.

De temmelig sanselige rumvæsener bevægede sig nemlig over scenen i ganske stringente rytmer, som man slet ikke kunne finde belæg for i musikken, som var aldeles umetrisk. Og lyden var nærmest som støj eller elektroniske klange, selv om instrumentet var et orgel. En lyd af emmende og rygende sumpe. Musik der bevæger sig i mudderagtige ophobninger af toner, de såkaldte clusters, på en gang klingende som en improvisation og som en totalorganiseret lyd.

Et helt igennem imponerende opbud af gådefulde sammenhænge mellem koreografi og musik.

Det var mit første møde med Neumeier og hans brug af musik.

Og hvilket møde.

Østeuropæisk modernisme

Jo, der skete noget. Aldrig havde jeg set og hørt clusterakkorden brugt så poetisk. Clusterakkorden som fik en gevaldig udbredelse under det, som Karl Aage Rasmussen kalder Det Polske Forår, hvor komponister som blandt andre Penderecki hakkede hul i den østeuropæiske betonmur af stalinistiske direktiver om socialistisk realisme og musik for masserne, der jo lød som nationalromantisk musik men uden romantisk nerve, og som videreførte en fra den nye elektroniske musik inspireret idé om at skabe nye klange, men nu med traditionelle instrumenter.

Vi fik værker som *Anaklasis* (1959), *Klagesang til Hiroshimas Ofre* (1960) og *Polymorphia* (1961). Damstadtskolen havde fået sin polske forgrening med idealet om nie gehortes klange i udgave for symfoniorkester. Virkningen var formidabel, næsten skræmmende, hvad komponisten vel også var klar over med de nogen gange endnu mere skræmmende titler.

Hovedkonceptet var den fremstormende cluster. Noder sat ovenpå hinanden som klaser af giftige druer, så tæt at man måtte opfinde et nyt notationssystem. Noderne forsvandt og blev til sorte plamager på de traditionelle nodesider, hvor tit også selve nodesystemerne glimtvis kunne falde ud. Taktarterne blev til sekunder, og metrikken blev ikke hørbar. Symfoniorkesterets – og specielt strygernes lyd – blev forvandlet til støj, eller som en anmelder en del år senere konstaterede, så blev instrumenterne brugt til alt andet end det, de var skabt til. Pendereckis musik fik på grund af sin noget bombastiske brug af clusteren et øgenavn som plakatumusik, hvilket der jo heller ikke er noget galt i. Ligeti var også fascineret af clusteren men opfandt sin helt egen version i sit mikrotonale univers, hvor tilstedeværelsen af alle toner på én gang lyder

som en berigelse af musikken.

Et resultat af uendeligt mange samtidigt klingende stemmer.

Ligeti

Ligeti, som i sine tidlige værker dyrkede en Bartok-inspireret men konceptuelt noget mere pågående stil, flygtede fra Ungarn til vesten efter opstanden i 1956 og blev en af de vigtigste komponister i kølvandet på Darmstadt skolen. I sine tidlige klaverstykker, *Ricercata*, møder vi velkendt melodisk og harmonisk materiale udsat for en skånselsløs konceptuel bearbejdelse. Blandt andet et meget rytmisk stykke med kun en tone. En vals der hele tiden går i selvsving i skæve taktarter. En toccata, der går helt verrückt osv.

Efter hans ankomst til vesten står der imidlertid musikalsk modernisme på programmet à la Stockhausen og Boulez. Elektronisk musik bliver imidlertid til en kort erfaring, da Ligeti ligesom Penderecki mere fascineres af modernismens konsekvens for de klassiske og mere "ædle" instrumenter.

Volumina, som Neumeier bruger i sin helhed i *En Skærsommernatsdrøm*, hører til et af de tidlige hovedværker, hvor clusteren sendes gennem kirkeorglets mange registreringer og tonehøjder. Notationen er som hos Penderecki grafisk, og der er ingen metrisk forankring. Ligetis musik fra 60'erne vandt stor udbredelse ikke mindst efter gennembruddet i den berømte Stanley Kubrick film *Rumrejsen 2001*, hvor uddrag fra det senere *Requiem* i denne filmiske kontekst nærmest fik status af musikkens svar på relativitetsteorien.

Stilen var som Pendereckis særdeles effektiv i dramatisk henseende. Nærmest en intensivering af den filmmusik, som vi kender det fra samarbejdet mellem Hitchcock og hans komponist Herrmann. Katastrofens lyd udfoldede sig til sit maksimale omfang (volume) ligesom

filmens tematiske indhold.

Neumeiers anvendelse af Ligetis musik er danseverdenens pendant til Kubricks og Lynchs brug af næsten den samme musik. Alle arbejder de således, at musikkens egen kognitive kvaliteter og referencer tages i betragtning ved anvendelsen. Det er ikke kun lyden men også lydets betydning og historik, der arbejdes med.

Neumeier har sandsynligvis da også været inspireret af Kubricks anvendelse af Ligeti, men hos Neumeier er der en helt anden dagsorden og en helt anden tilgang til de store clusterklange.

Nok bruger Neumeier den dramatiske effekt af katastrofens lyd, men han nytolker den først og fremmest og lader sig ikke forføre af musikkens umiddelbare virkning på et gennemsnitspublikum. Og netop her ligger den kunstneriske ambition og nytænkningen, som jeg vil vende tilbage til.

Foruden hovedværket *Volumina* fra 1962 anvendes *Etude no. 1 for orgel 'harmonies'* (1967) *Continuum for cembalo* (1968) sammen med tvillingeværket *Etude nr. 2 for orgel 'Coulees'* (1969). Alle ret friske repertoireværker set i ly-

set af, at *En Skærsommernatsdrøm* havde sin verdenspremiere i 1977.

Mendelssohn

Ouverturen til *En skærsommernatsdrøm* blev skrevet af en 17-årig Mendelssohn i 1826. Den var ikke beregnet på at blive brugt i en scenisk sammenhæng, men var tænkt som en fantasiouverture eller et symfonisk digt, som det senere kom til at hedde. En genre som Tjaikovskij, Strauss og mange andre overtog og udviklede.

Resten af musikken kom så 16 år senere med de endnu mere kendte indslag som Scherzo, Intermezzo, Nocturne og hele verdens bryllupsmarch, nu som akkompagnement til en teateropførelse... og Ouverturen blev naturligvis genanvendt.

Oveni de kendte indslag var der melodramaer, en før tiden karakteristisk måde at få musikken til at drive den dramatiske udvikling, og man talte også over musikken som i vore dages musicals. Omfanget af denne musik var dog ikke stort nok til at tilfredsstille den koreografiske timing og disposition. Neumeier skulle bruge mere musik for at udfylde kravene til en helaftensudgave

af Shakespeares komedie.

Og Neumeier tyede til andre værker af Mendelssohn, blandt andre *Heimkehr aus der Fremde*, *Ouverture zu Ruy Blas*, *Meresstille und Glückliche Fahrt*, *Ouverture zu Athalia*.

Musik til skuespil var en vigtig del af Mendelssohns produktion, og musikken til *En Skærsommernatsdrøm* står vel sammen med Griegs musik til *Per Gynt* som de ypperste værker til skuespilscenen der i det 19. århundrede.

Stilpluralismen

De musikalske stilarter i *En Skærsommernatsdrøm* er tænkt som dækkende for de tre narrative lag:

Theseus og hans hof (Mendelssohn)

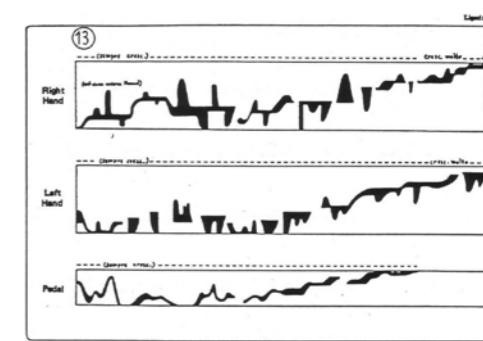
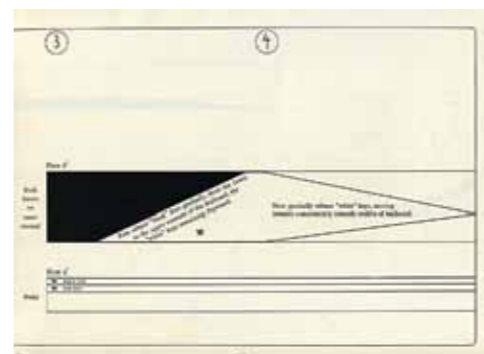
Oberons feverden (Ligeti)

Håndværkerne med Lirekasse (Lirekassemusik med blandt andet operamusik)

Med fuldt overlæg fremføres de to sidste lag som båndmusik, mens første varetages af et live orkester. Det tredje lag simuleres som kommende fra en lirekasse fra selve scenen, hvorved de tre lag har tre forskellige sceniske repræsentationer. Fra orkestergraven, som



En Skærsommernatsdrøm. Den Kgl. Ballet, sæson 2010-2011. Dansere: Marcin Kupinski, Diana Cuni, Nicolai Hansen. Foto: Costin Radu



den handlingsbærende musik kommer fra, fra scenen som den illustrerende musik kommer fra, og fra højtalerne, som her kan forstås som det mere abstrakte rum, hvor feverdenen udspiller sig. I det sidste ser vi ikke, hvorfra lyden kommer. Den er magisk som tågerne i felandskabet.

Ironisk udfyldes den verden, som vi tror, er den virkelige, af den ældste musik af Mendelssohn, mens lirekassemusikken er arrangementer af senere operaslagere (blandt andet Verdi), måske for at fortælle os, at afstanden mellem kunst og trash er mindre, end vi tror, eller for at give os to musikalske indfaldsvinkler til den samme tid, musikken i musikken, ligesom vi har teatret i teatret.

For mig er det 1. aktens sammenstød mellem Mendelssohn og Ligeti, der er det mest interessante. Så interessant at jeg ved førstegangs mødet med dette værk ikke kunne få ørerne væk fra musikken. Billedet kom bagefter. Jeg tror, det var en af mine første større koreomusikalske oplevelser, hvor musikken ikke kun er der som stemningsskaber, men som i sine konceptuelle udsagn skaber helt nye dramatiske rum. Mendelssohns ABA former og *Ouverturen*s sonateform op mod Ligetis Vasarely-agtige optiske illusioner i lydform, hvorimellem danserne kunne interagere mellem de to verdener og samtidigt bringe elementer med sig fra den ene til den anden.

De koreografiske mønstre og rytmiske tiltag i Ligetis umetriske *Volumina* er simpelthen så fascinerende, smukt, erotisk og meget mere. Neumeier har intet mere end formået at nyfortolke denne musik, som de fleste koreografer på den tid nok helst ville holde sig fra. Og vi får ikke den traditionelle Kubrickske fortolkning i *Horror* som i *The Shining*. Nej,

vi ser skønheden i de store clusters, mærker deres forføriske virkninger. Dette er ikke en klagesang til krigens ofre, dette er ikke en psykologisk gyser, men sanselig leg med trin og toner.

Og den plasticitet, som koreografien virtuost udvikler i denne musikalske interferens, er nok uden sidestykke. Man kan tænke på Cunninghams koreografiske udfoldelser, der ikke lægger sig fast på musikken, men fraserer hen over med sin egen timing og sin egen rytmik, mens et andet musikalsk forløb kører samtidigt, og man kan tænke på den traditionelle klassiske ballet, hvor musikken og trinnene er uadskillelige og går op i en højere enhed. Begge dele er til stede i 1. akten af Neumeiers *En Skærsommernatsdrøm*.

Kontrasten mellem det romantiske og det modernistiske lag er slående og fremsynet, et rent postmoderne tiltag. Er vi i et romantisk univers med et modernistisk parallelunivers eller omvendt.

Koreografens musikalske vision

Med brugen af Ligeti og Mendelssohn skaber Neumeier en præcedens for, at koreografer kan skabe deres egen virkningsfulde dramaturgi ved en kunstnerisk velgennemtænkt spænding mellem vidt forskellige stilarter. En arbejdsmåde, der i de forkerte hænder ofte fører til stilforvirring. Men her er der tale om et meget fast greb og stærkt musikalsk koncept, at en del moderne komponister vel godt kunne have tænkt sig at lægge navn til dette.

To vidt forskellige farver og to forskellige erkendelser. Hvor den ene er drøm og den anden virkeligheden – eller måske omvendt. Denne konceptuelle tænkning har inspireret mange kunst-

ner siden hen og har været flere komponisters livsværk (fx Schnittke, som Neumeier i øvrigt arbejdede sammen med). Modernismen og romantikken sættes overfor hinanden som ligeværdige størrelser. Nutid og fortid sættes overfor hinanden. Hvilken tid opstår så? Kan vi vælge? Kan vi bytte?

Vi får via Neumeiers iscenesættelse af virkeligheden som fortid passende til Mendelssohns historik og drømmen som en art fremtidigt urunivers, eller måske rettere et historieløst subjektivt univers, hvor drifterne har frit spil. Vi accepterer sammensmeltningen, netop fordi det aldrig bliver helt en sammensmeltning, men mere en leg mellem to planer (indre og ydre).

Harmoni og dissonans får herved også sin modsætnings egenskaber. Måske er Ligeti Mendelssohns drøm og Mendelssohn Ligetis underbevidsthed.

Neumeier er jo berømt for sin brug af høj kvalitets musik. Så derfor er vejen jo gået over alle de berømte komponister Bach, Mozart, Mahler, Strauss m.fl. Hans brug af musikken går jo heller ikke kun på dens umiddelbare dansekvalitet, men lige så meget, hvis ikke mere, på dens kontekst, historiske udsagn og musikhistoriske betydning. Og netop derfor må de psykoanalytiske og hermeneutiske muligheder hos Mahler have været uimodståelige for en koreograf som Neumeier. Og det var de.

Et værk som *En Skærsommernatsdrøm* kan nydes for det, det umiddelbart er. Men som altid hos Neumeier skader det ikke at kende de brugte elementers baggrundshistorie. Herved bliver oplevelsen endnu rigere, som i *En Skærsommernatsdrøm*, hvor han præsterer en postmodernistisk musikalsk vision af rang.