

LARS OLE BONDE

'Institutionen opera' i Danmark – 50 års udviklingshistorie

Introduktion, baggrund og formål

Denne artikel beskæftiger sig med operagenrens og operainstitutionens situation i Danmark i perioden 1969-2018, med særligt fokus på de sidste 30-35 år. Siden begyndelsen af 1980'erne har opera i Danmark nemlig gennemgået en rivende udvikling, både produktions-, genre- og institutionsmæssigt. Det er naturligvis ikke muligt på relativt få sider at give en detaljeret historisk redegørelse, så denne artikel fokuserer på (1) operaens krise i 1960'erne og 70'erne, (2) vigtige begivenheder og tendenser i perioden 1980-2017, (3) situationen her og nu, med udblik til fremtiden. – Artiklen handler altså ikke om vigtige værker eller særligt profilerede operakomponister, men om 'institutionen opera', dvs. ikke kun de faktiske institutioner, der i perioden har haft til opgave at producere musikdramatik (operakompagnier, konservatorier, public service-medier, festivaler), men også andre sider af det danske operaliv, ikke mindst det modtagende publikum, de udøvende, dagbladskritikken og den akademiske diskurs. Metodemæssigt er artiklen primært heuristisk, idet den er baseret på mine personlige oplevelser som agent i feltet, men den inddrager også mange forskellige primær- og sekundærkilder. Min interesse er ikke udelukkende historisk; i artiklen vil jeg gerne vise, at operainstitutionen i Danmark ikke bare har en mangfoldig historie i det 20. århundrede, men også at jeg tror, den har en kunstnerisk udfordrende og institutionelt spændende fremtid.

Da Bent Lorentzen – Danmarks mest produktive, nulevende operakomponist – fyldte 70 år, skrev jeg sammen med Sanne Krogh Groth et "Musikdramatisk manifest" (Bonde og Groth 2005), hvori vi i dialogform ("Manifest" og "Modmanifest") gav vores bud på musikteatrets fremtid. I denne artikels sammenhæng er det mest interessante nok, at vi fra hver vores synsvinkel og ud fra samtaler med komponister og andre aktører pegede på mulighederne for at bygge en bro over den eksisterende kløft mellem den traditionelle/moderne musical og den traditionelle/moderne opera. Inspiration til fornyelsen af musikteatret kan komme mange steder fra, f.eks. fra filmmusik, computergames, danseteater, performancekunst og hybridformer, der kombinerer musik og scenekunst. Både institutioner og udøvende kunstnere (sangere, danser, musikere, scenografer osv.) må have et udtalt ønske om at kommunikere musikdramatisk med nutidens publikum på nutidens præmisser. Det betyder for ældre værkers vedkommende en konstant udforskning af spændingsfeltet mellem historisk budskab og aktuel relevans. For nye værkers vedkommende en forpligtelse på tidens tegn og tendenser.

Som eksempler på komponister, der på hver sin måde har forsøgt at bygge den nævnte bro, kan jeg nævne Bent Lorentzen, Andy Pape, Lars Klit, John Frandsen og Paul Schwartz, og blandt operakompagnier kan jeg fremhæve Den Anden opera, Aarhus Sommeropera, Opera i Midten og Den Fynske Opera. Diskussionen om operaens fremtid i Danmark har primært udspillet sig i dagspressen, som løbende akkompagnement til økonomiske kriser og chefskifter, og i Operaens Venners medlemsblad *Ascolta*; den har stort set ikke fundet stedet i akademiske fora. Undtagelser fra dette er Den Anden Operas 10-års jubilæumsskrift (Lisbjerg 2005) og *Peripetis* temanummer om Musikteater (Parly og Bonde 2013) samt en kort debatartikel (Mo 2015).

I førstnævnte gennemgås fx den diskussion, der opstod i midten af 1990'erne i de små musikdramatiske gruppers kreds, da Den Anden Opera (DAO) fik opstartsmidler, mens andre grupper mistede deres tilskud. Det førte bl.a. til, at de små grupper dannede "Foreningen af Operaskabere i Danmark (FOD). Ret hurtigt stod det dog klart, at DAO snarere var en med- end en modspiller i udviklingen af ny dansk musikdramatik (Lisbjerg 2005). I *Peripetis* temanummer diskuteres ikke bare operaens, men "musikteatrets" nutid og fremtid meget bredt – med såvel samtidshistoriske og værkorienterede nedslag som genre- og stilanalyser og rapporter om performative forsøg (Bonde 2013, Eigtved 2013, Hodkinson 2013, Mielczarek og Tjørnhøj 2013, Parly 2013). Mest fremadrettede er nok Hodkinson, der beskriver udviklingen af helt nye IT-bårne genrer som chatopera og 'distributed opera', og Mielczarek og Tjørnhøj, der beretter om en international 'operaarena', koordineret af Aarhus Unge Tonekunstnere og med 'laboratoriet' som primær arbejdsform. Tjørnhøj har i 2018 modtaget Carl Nielsen-prisen for (især) sit nyskabende musikdramatiske arbejde, og hendes opera *Agony. An eating opera* (2017) går ad nye veje for at skabe dialog med publikum, som bl.a. får serveret den samme firerrettersmenu, som den samspilsramte familie på scenen indtager.

Der er med andre ord en vis opmærksomhed på og støtte til den eksperimenterende del af musikteaterscenen, samtidig med at der investeres stærkt i det populære musikteater og landets største operainstitution har store vanskeligheder. "Musikteater i Danmark" kan i disse år næppe bruges som en samlet betegnelse for noget stilistisk homogent; fremover må vi snarere tale om (genre- og stilbestemte) "musikteatre", med operaen som en blandt mange andre genrer. En historisk redegørelse vil gøre det tydeligere, hvorfor det er sådan.

Metode: et vidneudsagn tøjlet af kendsgerninger

Der er næsten ikke skrevet noget samlet om dansk operahistorie fra 1975 til i dag. I 1975 slutter nemlig Gerhard Schepelerns oversigtsværk *Operaen i Danmark* (Schepelern 1995). Bogen rummer ganske vist et kapitel ("Afsluttende aktuelle betragtninger") om perioden 1975-95, men det er en stærkt polemisk tekst, hvor Schepelern især problematiserer nye tendenser på Det Kongelige Teater (instruktørernes dominans, overgangen fra at synge på dansk til på originalsprog med overtekster, stagione-princippet) – og fremhæver Den Jyske Opera som modbillede.

Brincker og Sørensen (1998, 327-352) skriver i oversigtsværket *Musik i Norden om Musikdramatik efter andra världskriget*. I afsnittet om Danmark (334-42) behandles perioden 1960-95 med fokus på ny dansk musikdramatik. Der gøres mest ud af Per Nørgårds fire operaer, men også TV-Operaens og Den Jyske Operas (DJO) indsats for ny musikdramatik omtales. Operaen på Det Kgl. Teater (DKT) kritiseres for sin restriktive holdning til ny (dansk) opera: Bortset fra "værkstedsopførelser uden for teaterhuset" og en opsætning i 1987 af Nørgårds *Siddharta* (som blev uropført i Stockholm 1983 og opført koncertant i Danmarks Radio året efter) var Lorentzens *Den stundesløse* i 1995 den første danske uropførelse i 25 år på DKT. Nationalscenen misrøgtede efter disse forfatteres mening en kerneopgave:

Det saknas helt enkelt den röda tråd som en nationalopera med en ansvarsmedveten repertoarpolitik kan utgöra. I gengäld bildar enskilda tonsättare eller mer långvarig engagement i dansk opera ett nätverk som er svårt att följa men som erbjuder en rad mötespunkter och kollisioner, spännande att utforska. (Brincker og Sørensen 1998, 335)

I *Historien om Vor tids musik* (Andersen 2009, 295-314) gennemgår tidligere musikchef i DR, Mogens Andersen, bl.a. TV-Operaens historie fra 1960-90 (med samlet oversigt over de i alt 53 udsendte operaer s. 312-13). Der blev gennemsnitligt produceret tre større operaer om året 1965-78, "derefter halvanden indtil 1990". 34 af operaerne tilhørte samtidstidsrepertoiret. Fiaskoen med Henning Christiansens "operakrimi" i 4 afsnit, *Den otteøjede skorpion*, i 1979 blev startskuddet til en 10 år lang nedgangsperiode, hvor der mest blev sendt TV-bearbejdede transmissioner, mens egenproduktionerne blev færre og færre.

Der er publiceret historiske fremsillinger om enkelte operakompagnier (Birch og Kaltoft 2012, Bonde 1997, Lisbjerg 2005, Pihl 2017), og kompagniernes profil og selvforståelse kan også til en vis grad studeres gennem deres eksisterende hjemmesider og programhæfter gennem årene. Der er også skrevet enkelte genre- og værkanalyser (mest i form af universitetsspecialer), men den videnskabelige litteratur er forbløffende sparsom (Brincker 2017; Brincker og Sørensen 1998; Lorentzen 2012; Parly og Bonde 2013; Schepelern 1995). I arbejdet med artiklen har jeg derfor også konsulteret tilgængelig statistik om forestillingerne på Det Kgl. Teater og Den Jyske Opera, simpelthen for at få et mere officielt bud på operaproduktionens omfang og udvikling i de to største kompagnier. Men grundlæggende har jeg valgt at stole på min egen hukommelse og mit eget arkiv, og samtidig at basere fremstillingen på mit arbejde som musik-/operahistoriker i Danmark.

Min personlige baggrund er, at jeg som operaelsker og musikhistoriker med bopæl i Aarhus har fulgt Den Jyske Opera i det meste af perioden. Jeg var redaktør af DJO's 50-års jubilæumsbog (Bonde 1997) og har desuden været operaproducer og -producent i DR (1986-93). I en længere periode har jeg været bestyrelsesformand for (og i korte perioder også medkunstnerisk leder af) Aarhus Sommeropera (1993-2005), jeg har skrevet et par librettoer og produceret nogle få operaopsætninger i årene efter 2005. Jeg har regelmæssigt – fra slutningen af 1970'erne – set forestillinger produceret af alle landets kompagnier, og med særlig interesse har jeg fulgt Under-

grunden, der er det eneste uafhængige kompagni, som har eksisteret i næsten hele perioden (1977-2013). Som forsker har jeg især arbejdet med Wagners musikdrama (Bonde 1993) og med Bent Lorentzens operaer, som jeg har skrevet en del om (Bonde 2005, 2009, 2013; Lorentzen 2012). Lorentzens operaer dækker hele den beskrevne periode, og en undersøgelse af udviklingen i hans operaproduktion kunne have været en alternativ, stærkt fokuseret indfaldsvinkel til dette narrativ. Jeg kunne også have valgt en mere receptionshistorisk indfaldsvinkel, bl.a. med inddragelse af operaanmeldelser gennem årene. Det ville dog have overskredet mine muligheder i denne kontekst; i øvrigt har jeg både som tilskuer og anmelder gennem årene følt mig på linje med anmeldere som John Christiansen (*Jyllands-Posten*, senere privat blog) og Thomas Michelsen (*Politiken*). Men jeg har altså her valgt den bredere og personlige vinkel, og fremstillingen vil derfor i høj grad bære præg af mit førstepersonsforhold til den historie, jeg fortæller. Det vil naturligvis præge en del af mine udsagn og vurderinger. Men samtidig vil jeg selvsagt forholde mig til objektive kendsgerninger, i det omfang jeg kan fremlægge dem på grundlag af de nævnte kilder. Jeg håber ikke læseren vil opfatte teksten som et rent subjektivt partsindlæg, men gerne som et vidneudsagn: personligt, til en vis grad involveret, men forpligtet på kendsgerningerne.

Operademonstrationen i Aarhus 1969 – og dansk opera i 1970'erne og 80'erne

Der skete noget enestående i Aarhus Teater 22.2.1969. Den Jyske Operas opførelse af to nyskrevne enaktere: Erling Brenes *Besøgeren* og Sv. S. Schultz' *Bryllupsrejse* blev afbrudt af en gruppe unge kunstnere og musikentusiaster, der krævede fornyelse af både operaens repertoire og organisationsform. "Operademonstrationen" – den første og foreløbig sidste af sin slags i dansk musikhistorie – førte til længere tids avispolemik, som dog mest hæftede sig ved det provokerende, ikke ved det faglige indhold af kritikken: at Aarhus hverken havde en egnet koncertsal til symfonisk musik eller en opera med en tidssvarende styreform og et kvalificeret forhold til ny musik i Danmark og resten af verden. "Vi troede faktisk ikke på, at operaen ville overleve som kunstart", forklarede en af deltagerne, komponisten Bent Lorentzen senere (Bonde 1997, 176). Instruktøren og operachefen Kasper Holten formulerer det samme problem således:

"Mange komponister havde det, groft sagt, svært med at skrive opera i 60'erne, 70'erne og 80'erne. Det var en periode, hvor operaens patos og sentimentalitet og store formelle apparat stod i modsætning til det antihierarkiske og dekonstruerede, der dyrkedes i tiden. Komponisterne havde måske nok lyst til at arbejde med det store apparat, som kun operaen tilbyder dem, men de opfattede sig også som modstandere af netop dette apparat, af borgerskabets institutioner. Når de skrev opera, blev det derfor – med nogle få undtagelser – ... ofte skrevet som en slags antiopera. Operaen skulle bære dekonstruktionen af selve operaen i sig, værkerne var mistroiske over for deres egen identitet som opera og de institutioner, som komponisterne havde brug for at arbejde med for at realisere deres værker." (Holten 2018, 170-71).

Problemet var altså ikke specifikt dansk, men internationalt. Pierre Boulez havde allerede i 1967, i et interview i *Der Spiegel*, formuleret sit berømte retoriske spørgsmål, om man ikke skulle løse operaens problem ved at sprænge alle operahuse i luften?¹, og Karl Aage Rasmussen sagde i 1997 om 70'erne og de tidlige 80'ere, at "man som komponist af ny musikdramatik kun tøvende kaldte et værk for en opera, fordi allerede ordet virkede afskrækkende på det nye, yngre teaterpublikum, man gerne ville have i tale" (Rasmussen 1997, 163). I sin bog *Operaens historie i Danmark* kaldte Gerhard Schepelern (1995) kapitlet om perioden 1966-1975 på DKT "Opløsningens tid". Brincker og Sørensen (1998) forlænger som nævnt ovenfor kritikken langt ind i 90'erne. TV-Operaen, som havde stået for en lang række danske urpremierer og et stort antal produktioner og transmissioner af både gammel og ny musikdramatik, lukkede og slukkede i 1990 (Andersen 2009). Så uanset synsvinklen var operaens situation i denne periode meget problematisk.

Op gennem 1970'erne, da jeg var ung musikstuderende, senere kandidat i musikvidenskab og (lidt på tværs af tidens musikvidenskabelige politisering) operaelsker, oplevede jeg netop dette dilemma fra publikumssiden: Det var vanskeligt som ungt musik- og teaterinteresseret menneske at mobilisere megen begejstring for tingenes tilstand, for der var ikke sket meget på de to institutioner siden operademonstrationen i Aarhus. DKT og DJO var stort set de eneste egenproducenter på feltet. Turnerende, mest østeuropæiske, operakompagniers meget traditionelle opsætninger af kendte operaer kunne af og til opleves i de etablerede kulturhuse. Repertoiret på operaen i Kbh. var meget traditionelt; det musikalske niveau kunne næppe kaldes internationalt, og der blev færre og færre nyproduktioner (Schepelern 1995). Ny dansk musikdramatik blev slet ikke produceret, bortset fra den nævnte opførelse af *Siddharta*. DJO havde været igennem flere økonomiske og ledelsesmæssige kriser, og ingen af de nye danske operaer, som havde været kompagniets fremtidspant, havde givet megen fremdrift eller håb (Bonde 1997). Det mest levende alternativ, jeg oplevede i den periode, var det mere eller mindre anarkistiske foretagende, der gik under navnet *Undergrunden*. Dette uafhængige "kompagni" (Pihl 2017) havde udspring i den meget aktive Sangfaggruppe på Det Jyske Musikkonservatorium (DJM), som specielt i Tage Niensens rektortid (1963-83), med professor Peer Birch og pianisten Erik Kaltoft som drivende kræfter, skabte et stærkt og innovativt miljø for musikdramatik, ikke mindst ny dansk og udenlandsk opera, i en del af årene i tæt samarbejde med tidens førende ny musik-festival NUMUS (Birch og Kaltoft 2012). I den nævnte periode på godt 20 år stod DJM's sangfaggruppe/Undergrunden for ikke mindre end 39 komplette operaproduktioner, heraf 3 uropførelser, en del danske førsteopførelser og flere TV-produktioner. Det imponerende produktionstal holdt sig op gennem 80'erne og 90'erne, og scenisk opførelse af en opera blev skrevet ind i konservatoriets resultatkontrakt. DJM producerer fortsat bemærkelsesværdige operaproduktioner, fx i 2016 en uropførelse af Lorentzens *Der Steppenwolf*. – Også *Det Unge Tonekunstnerselskab* (DUT) i København arbejdede med musikdramatik, i en lang periode i samarbejde med ny musik-festivalen *Lerchenborg Musikdage* (1963-94), hvor mange unge komponister fik deres første erfaringer med genren.

1 <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46353389.html> - *Der Spiegel* 29.9.1967

Hvis man ikke ville "nøjes med" disse uddannelsesproduktioner, men ville se operaens hovedværker i moderne, professionelle fortolkninger, kunne man selvfølgelig individuelt reagere, som jeg selv gjorde: ved at rejse udenlands og opleve opera i fx Hamburg, München og Bayreuth. Men det satte sådan set kun den hjemlige situation i relief.

Operainstitutionen i Danmark i de sidste 30 år

Udviklingen vendte imidlertid i løbet af 80'erne og første halvdel af 90'erne, og jeg vil pege på tre elementer af afgørende betydning for dette: ansættelsen af Francesco Cristofoli som chef på DJO i 1981, ansættelsen af Elaine Padmore som operachef på DKT i 1993 og udviklingen af flere og flere små, uafhængige operakompagnier rundt om i landet. Som jeg ser det, er det altså især en historie om nogle faglige nøglepersoner med visioner for operaen som kunstart, indflydelsesrige mennesker og ildsjæle, som – med Karl Aage Rasmussens ord – fandt "sammenkoblingen af ord, musik, billeder og scenekunst uafrystelig tiltrækkende" (Rasmussen 1997, 163). Jeg vil også nævne 100-års udgaven af Wagners *Ring* i Bayreuth (1976-80). Tetralogien blev TV-transmitteret og bidrog uden tvivl til den internationalisering af kunstarten, som nok også er en væsentlig del af forklaringen på operaens revival. Jubilæums-*Ring*en var en del af den samtidige nye bølge af det, der snart kom til at hedde "regiteater", en anden vigtig udenlandsk påvirkningsfaktor, som jeg vil diskutere senere i artiklen.

Cristofolis 'vision' om en dansk *Ring* i det nye musikhus i Aarhus er velkendt, og det var en præstation uden sidestykke i dansk operahistorie, at det lykkedes Cristofoli at virkeliggøre ikke bare én, men to samlede *Ring*-cyklusser i Aarhus (1983-87 og 1993-96, den sidste fastholdt på video af DR).² Cristofoli var en erfaren dirigent og havde i perioden 1972-78 været tilknyttet DJO som dirigent og kunstnerisk konsulent. Han udviklede sig til en dygtig administrator og stod også bag udviklingen af DJO's turnerende virksomhed til den form, den har i dag, og med det fremsynede indkøb af en transportabel "scene-rig" (til lys og scenografi, opfundet til store rockkoncerter) i 1987 blev det muligt at lave kvalitetsopsætninger ikke bare i de nye musikteatre, der skød op i hele landet i 90'erne, men også i sportshaller og på andre mere ydmyge steder i provinsen (Møller Rasmussen 1997). Cristofoli fortsatte også arbejdet med at udvikle ny dansk musikdramatik, vel vidende at et sådant "væksthus" var en nødvendighed, hvis operaen skulle overleve: i hans "regeringstid" blev der uropført ikke mindre end 14 danske operaer på DJO, heriblandt flere "nyklassikere" (Bonde 1997).

Elaine Padmore blev ansat på DKT i 1993. Hun var operaproducer, festivalleder og kom fra en post som kunstnerisk leder af Opera Ireland, og hun var en meget vigtig faktor i forvandlingen af Den Kgl. Opera fra en noget støvet og svagt profileret provinsopera i Europas udkant til en moderne institution med kunstneriske ambitioner

2 TV-Operaen ophørte som nævnt allerede i 1990, parallelt med TV-Teatret. I de sidste 30 år har dansk TV og radio således næsten kun sendt (TV-bearbejdede) operatransmissioner. I de sidste 10 år er transmissioner fra danske scener blevet sjældne, de fleste hentes via EBU-aftaler og de (af andre) sponsorerede Metropolitan-transmissioner.

på internationalt niveau. Repertoiret blev udvidet, nye instruktører og scenografer kom til, og der kom endelig gang i bestillingen og produktionen af ny dansk musikdramatik. Den internationale succes med Poul Ruders' *Tjenerindens fortælling* (2000) er et monument over det bedste i denne udvikling. Ruders var ikke nybegynder; hans første opera *Tycho* var en pæn succes på DJO (1987).

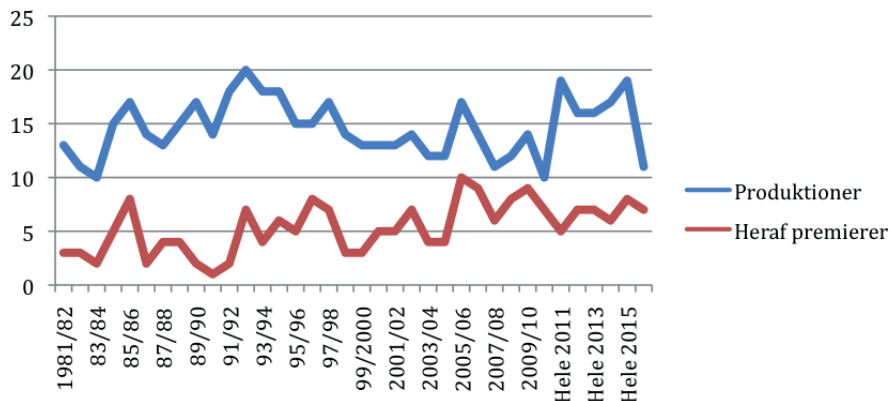
Tabel 1 og 2 viser udviklingen i antallet af operaproduktioner og årlige premierer på hhv. DKT og DJO i perioden 1981-2016. Som det ses af tabel 2, har Den Jyske Opera haft et forholdsvis stabilt budget gennem mange år (ca. 39 millioner om året siden 2009), og det afspejles i en stabilitet i produktionsniveauet. Den årlige norm er to turnéforestillinger, en stor, stationær sommerforestilling samt en opera for børn og/eller en anden mindre forestilling (stort set alle forestillinger hvert år er premierer) plus Den Jyske Operas Kors selvstændige produktioner. Tabel 1 viser, at DKT's operaproduktion toppede i 1990'erne, mens antallet af premierer toppede i de første år på Dokøen (2005-10). Siden da er såvel antallet af produktioner som premierer og forestillinger gået ned, men ikke så voldsomt, som kritikerne af og til hævder.

Tabel 1 bør naturligvis ses i forhold til institutionens årlige operabudgetter, men det har ikke været muligt at få pålidelige tal på udviklingen i disse i hele perioden. Det står dog klart, at DKT som helhed længe har været inde i en ganske voldsom spareperiode. Årsrapporten fra 2016, 66, nævner følgende regnskabstal for operaen i årene 2014-2015-2016: 200,5 – 203,5 – 175,3 mill. kr.

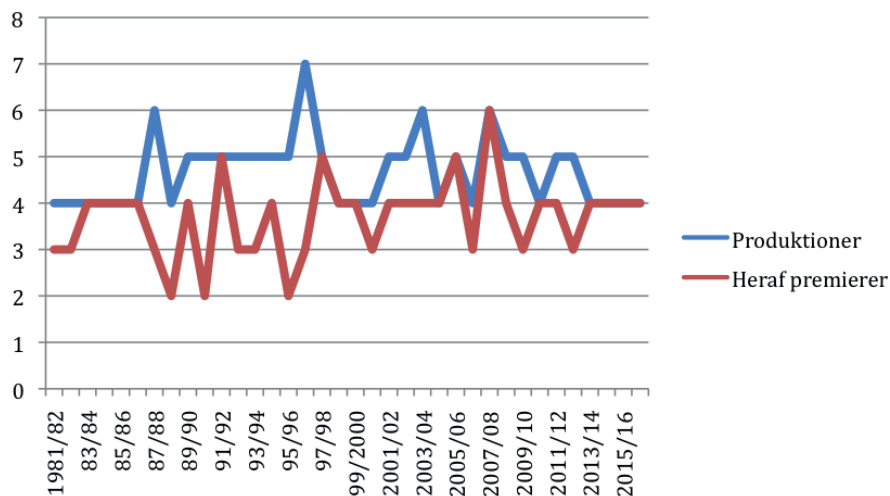
I 2016 var det samlede antal forestillinger 102, hvortil kom 18 aftener med gæstespil. Til sammenligning lå antallet af mellem 1980 og 1990 stabilt på lidt over 120 forestillinger pr. sæson (+ gæstespil og turnéer). Tendensen er utvivlsomt nedadgående. Et internationalt evalueringspanel gjorde allerede i 2010 (hvor DKT's samlede årsbudget var 777,5 mill.) opmærksom på, at de løbende, pålagte besparelser overskred de ekstramidler, der var blevet bevilget for at matche de stigende huslejudgifter, og at problemet med de stigende bygningsudgifter var meget alvorligt. Besparelserne i de efterfølgende år (jf. forskellen på 28 millioner i operaregnskaberne 2015 og 2016) har bl.a. ført til store besparelser på kor, orkester og solistensemblet – og (som tabellerne viser) et lavere antal produktioner, premierer og forestillinger. Som nævnt ovenfor har DJO ikke været udsat for tilsvarende besparelser i perioden, budgettet har været stabilt og forudsigeligt i mange år.

Sideløbende med denne udvikling dukkede små, uafhængige kompagnier op over hele landet. København havde længe haft Studenterooperaen/*Musikdramatisk teater* (fra 1963), som i 2004 flyttede til Holstebro og blev egnsteater³ (for kommunerne Struer, Holstebro, Herning og Ikast-Brandø); i 2009 blev kompagniet omdøbt til *Operaen i Midten*. Senere kom *Holland House* (1988) og *Den Anden Opera* (1994) til, den sidste omdøbt til PLEX i 2006 og igen i 2009 til *Københavns Musikteater*. Sidstnævnte omdefinerede senere sin opgave til at producere "musikdramatiske forestillinger og scenekunstoplevelser for københavnere under 30 år" (hjemmeside), men kompagnier

3 Et egnsteater er et professionelt producerende teater uden for de store byer, finansieret af en eller flere kommuner og med en vis statsstøtte. Der er i øjeblikket en snes godkendte egnsteatre i Danmark, heraf 4 operakompagnier.



Tabel 1. Antal operaproduktioner og premierer på Det Kongelige Teater 1981-2016 (Kilder: Danmarks Statistik og Det Kongelige Teaters årsrapporter 1981-1990 og 2011-16). Note: Der er en vis usikkerhed omkring tallene. I Det Kgl. Teaters årsrapporter er aktivitetstallene højere end i tallene fra Danmarks Statistik, fx angives der i årsrapporten 2015, 63, følgende tal for værktitler/premierer i årene 2011-2015: 2011: 19/5 – 2012: 16/7 – 2013: 16/7 – 2014: 17/6 – 2015: 19/8. – Oversigten over operaforestillinger 2015 viser 14 titler (egne produktioner) og 5 gæstespil – så medregning af gæstespil er nok forklaringen på de relativt høje tal fra 2011 og frem.



Tabel 2. Antal operaproduktioner og premierer på Den Jyske Opera 1981-2016 (Kilder: Danmarks Statistik, Den Jyske Operas årsoversigter (Bonde 1997 + sæsonoversigter 1998-2016)).

niet måtte lukke i 2018, bl.a. som følge af stærkt faldende bevillinger. Hver sommer siden 2002 er der blevet opført opera udendørs i *Teater Hedeland*, en tidligere grusgrav ombygget til Danmarks største udendørscene (amfiteater). Også *Hotel Pro Forma* (1986) og *Odin Teatret* (1964, permanent 1984) bør nævnes i denne sammenhæng, fordi begge disse eksperimenterende teatre har udviklet helt særlige musikteaterformer (Exe Christoffersen 2012; Lønstrup 2004). Små teaterkompagnier bidrager fort-

sat til udviklingen med kammeropera-produktioner nu og da. I Jylland startede sangeren og instruktøren Niels Pihl *Den Jyske Undergrund* (senere omdøbt til *Musikteatret Undergrunden*) i 1977. *Aarhus Sommeropera* dukkede op i 1989, fulgt af *Det Nordjyske Operakompagni* (1993-2009), *Den Fynske Opera* i Odense (1996) og *Den Ny Opera* i Esbjerg (1999). Endelig skal nævnes *Skjern Operaen*, der med opførelsen af Hornemanns *Aladdin* i 1990 viste, at opera også kunne være kernen i et stort folkeligt fællesskab, bekræftet i 1995 med *Carmen* og i 2006 med *Samson og Dalila*. *NordicOpera* har siden 2008 produceret 3 store, nyskrevne operaer som nordiske samarbejdsprojekter. *Operanord (nu Ope-N)* har siden 2005 produceret 5 store, genresprængende produktioner på forskellige lokationer. *Figura Ensemblet* har i sine 24 års levetid jævnligt produceret bemærkelsesværdige musikteaterforestillinger for børn såvel som voksne. Derudover findes flere mindre kompagnier og ensembler, som producerer små og mellemstore forestillinger, fx *Home Opera*, der har specialiseret sig i 'pop op'-forestillinger i private hjem (se faktaboks for en oversigt over aktive operakompagnier). De fleste af de nævnte kompagnier har sammen med landets klassiske orkestre og basisensembler for nylig dannet organisationen *Danske Orkestre, Ensembler og Operakompagnier* (DEOO).

De små kompagnier har haft forskellig skæbne. *Den Anden Operas* ret turbulente transformationer er allerede nævnt. *Undergrunden* har haft en omskiftelig tilværelse, både som basisensemble på Fyn 1992-1995 og som stationært, opsøgende teater (og til sidst egnteater) i Nordsjælland/Furesø Kommune 1996-2014 (Pihl 2017). *Det Nordjyske Operakompagni* blev professionaliseret i 2001, med ansat ledelse og status som egnteater, men måtte indstille virksomheden igen i 2009. *Den Fynske Opera* (DFO) lever i bedste velgående, men var igennem et omdiskuteret chefskifte i 2016. *Aarhus Sommeropera* har haft 30 meget stabile år med et repertoire, der veksler mellem wienerklassisk opera og nyskreven dansk musikdramatik. *Den Ny Opera* har udviklet sig ekspansivt og spænder i dag fra barok (kammeropera) til *Nibelungens Ring*. *Operaen i Midten* præsenterer et bredt repertoire, inklusive ny dansk musikdramatik. I de senere år har kompagniet stået for en fokuseret indsats for opera for og med børn og unge.

To operafestivaler er opstået og har vist sig levedygtige: *Aalborg Operafestival* (fra 2001) og *Copenhagen Opera Festival* (fra 2009), som begge profilerer sig på at bringe operaen ud til folket på mangfoldige måder. Sidste skud på festivalstammen er børneoperafestivalen *GrowOp!* (2017), som er udviklet i et samarbejde mellem Operaen i Midten, Børnekulturhuset, *Figura Ensemblet* og *Den Jyske Opera*.

Den "folkelige operaopdragelse", som er foregået siden 1980'erne på folkeuniversiteterne, på højskoler og i Foreningen Operaens Venners regi, skal også nævnes. Det er ganske tankevækkende, at opera i mere end 20 år har været et kommercielt bæredygtigt produkt for mange højskoler og rejsebureauer. I modsætning til i Sverige findes der ikke noget professionelt operablad i Danmark. Operaens Venner har udgivet medlemsbladet *Ascolta* i 37 år, drevet af frivillige ildsjæle. Med musikhistorikeren Peter Wang fik *Ascolta* i 2015 for første gang en faguddannet redaktør, og det har højnet det faglige niveau mærkbart. Magasinet *KLASSISK* har jævnligt interviews med eller portrætter af sangere og (opera) dirigenter, men dækker ikke området systematisk. Det er kun i *Politiken*, *Berlingske* og *Weekendavisen*, at operanmeldelser optræder regelmæssigt.

To af landets mest erfarne operaanmeldere har – efter at de stoppede som dagbladsanmeldere – udviklet hver deres (meget læste) blogs: John Christiansen og Gregers Dirckinck-Holmfeld. En meget dygtig formidler af operaens kunst er Henrik Engelbrecht, som i bøger såvel som radioudsendelser/podcasts når ud til et stort publikum (Engelbrecht 2004, 2008, 2017, 2018 a og b).

I den anden ende af det genremæssige spektrum, som musikteatret dækker over, skete der store ændringer i perioden. Operetten afgik (næsten) ved døden som produktionsområde, symbolsk markeret allerede da Kay Abrahamsen måtte lukke sit turnerende operetteater i 1973. Som 'rejsende landsdelsscene' overtog DJO ganske vist operetteforpligtelsen, og spilleplanen indeholdt helt frem til årtusindskiftet en årlig operette (meget bredt forstået – inkl. værker som Bernsteins *West Side Story* og *Candide*), men bortset fra lejlighedsvis produktioner af *Flagermusen* og *Den glade enke* er operetten stort set forsvundet fra de etablerede operakompagniers repertoire, ikke mindst fordi DJO's forpligtelse forsvandt i 00'erne. Undergrunden har dog gennem en stor del af sin levetid haft "musikalske lystspil", mest bearbejdelser af Offenbachs operetter, på plakaten (Pihl 2017), og der findes i dag to levende operettekompagnier, *Polyhymnia*, som i en snes år har opført danske og udenlandske operetter – en om året – på Hofteatret i København, og *Operettekompagniet*, som også bruger Hofteatret men i øvrigt turnerer over hele landet med sine forestillinger og operakoncerter. Til gengæld præsenterer provinsteatre og -kulturhuse et stort udvalg af – især udenlandske – musicals, ligesom egnsspil (ofte med nykomponeret musik) har været folkeligt og populært musikteater gennem årtier. På musicalområdet har den vigtigste institutionelle og kunstneriske nyskabelse uden tvivl været *Fredericia Teater*, som siden 2011 har markeret sig som producent af store internationale musicals, der også vises i København. Udviklingen af musicalproduktionen i Fredericia hænger tæt sammen med oprettelsen af *Det Danske Musicalakademi* i samme by (2000, med Erik Kaltoft som bestyrelsesformand i 15 år) – en uddannelse, som hurtigt blev SU-berettiget og fra 2015 en del af statens *Den Danske Scenekunsthøjskole*, som med afdelinger i Aarhus, Odense, Fredericia, Odsherred og København samler en række forskellige scenekunstudannelser. *Det Ny Teater* i København og Tivoli har i mange år produceret musicals uden statstilskud, og i 2019 – med "Lyset over Skagen" – åbner Falconer Scenen som Danmarks største musicalteater.

Events med kendte sangere i kendt repertoire i smukke udendørs omgivelser er fortsat i høj kurs. Kritikerne kalder det ofte en "Pavarottisering" af musikteaterlivet – selvfølgelig opkaldt efter koncertsuccesen med "De Tre Tenorer" (Pavarotti, Carreras og Domingo) i Caracallas termer i Rom 1990. Musicalinstitutionen/-produktionen har det særlige problem, at de eksisterende værker er omfattet af ophavsret på næsten alle punkter, hvorfor der sjældent bliver tale om nyfortolkninger, men snarere om replika, altså genopsætninger af en på forhånd fastlagt grundversion. Michael Eigtved ser i sin bog om *Det populære musikteater* (2003) to hovedtendenser fra midten af 90'erne: dels en "Disneyficering" af musicalområdet, hvor "en relativt tandløs, noget konservativ og massiv markedsført kulturproduktion er kendetegnet", dels en konsolidering af en bestemt musikalsk "elaboreret popstil", som kendetegner det store flertal af nyere musicals. Fornylse har med andre ord meget vanskelige vilkår inden for dette område, hvilket er ærgerligt, fordi musicals

AKTIVE MUSIKDRAMATISKE KOMPAGNIER 2018

KOMPAGNI	Operachef/Kunstnerisk leder
Operaen DKT	John Fulljames / Musikchef Aleksandr Vedernikov
Den Jyske Opera	Philipp Kochheim begge funktioner Musikchef Tecwyn Evans
Undergrunden	Anders Ahnfeldt-Rønne
Den Fynske Opera	Thomas Storm
Den Ny Opera	Lars Ole Mathiassen
Operaen i Midten	Flemming Vistisen
Aarhus Sommeropera	David Riddell
Københavns Musikteater	Allan Klie (NB: LUKKET 30.6.2018)
Home Opera	Hetna Regitze Bruun
Operaakademiet	Anne Margrethe Dahl
Nordic Opera	Merete Sveistrup
Figura Ensemblet	Helene Gjerris/kollektiv
Cumulus Teatret	Birgitte Øigaard
Efterklang	Mads Brauer, Casper Clausen og Rasmus Stolberg
Hotel Pro Forma	Kirsten Dehlholm
Opera Hedeland	Claus Lynge
Opera på Grænsen	Erik Kaltoft
Figaros	Hans Dueholm
guidOpera	Guido Paevatalu
Helsingør Kammeropera	Camilla Illeborg
Operettekompagniet	Thomas Peter Koppel
Polyhymnia	Jacob Beck

Aktive danske opera- og operettekompagnier 2017-18 – og deres kunstneriske ledere eller bestyrelsesformænd. Herudover producerer musikkonservatorierne, operafestivalerne og enkelt andre aktører også musikdramatik. *Kilder: Ascolta og kompagniernes hjemmesider.*

– når de er bedst – forener det populære og det kunstneriske og "tager temperaturen på deres samtid og øjeblikkeligt skriver recepten ud" (Eigtved 1995, 12).

De såkaldte 'Teaterkoncerter' fra midten af 1990'erne har nok været en af de vigtigste fornyelser inden for det populære musikteater. Kendte sange fortolkes på nye måder inden for en dramatisk ramme, som ikke kræver et sammenhængende narrativ, men som til gengæld giver publikum mulighed for at være medskabende, altså performativt engageret i narrativerne, netop fordi det præsenterede univers er åbent og tvetydigt (Eigtved 2013).

Opera i Danmark anno 2017-18: En institution i udvikling?

På flere måder kan den danske operaelskers situation lige nu godt ligne det rene slaraffenland. Faktaboksen ovenfor viser, at mere end en snes kompagnier er aktive. Mangfoldigheden i stilarter og repertoire er stor, hvilket også kan dokumenteres med et tilfældigt nedslag i "Operakalenderen 2017" (tabel 3):

Kompagni/ Scene	Komponist/Titel	Antal opførelser	Nyproduktion (N) Genoptagelse (G)	Bemærkninger
Operaen/DKT	Heggie: Dead man walking	5	N	
	Opera2Go	2	N?	
	Puccini: La Boheme	4	N	
	Weill: Mahagonny	5	N	
	Rossini: Rejsen til Reims	10	G	
	Offenbach: Hoffmanns eventyr	12	N	
	Verdi: Macbeth	7	G	
	i alt 45			
Takkelloftet (DKT's intimszene)	Frandsen: Martyriet	3	N (urpremiere)	Prod. Cumulus Teatret
	Britten: Rape of Lucretia	3	N	Prod. Opera-Akademiet
Den Jyske Opera	Bruce: Intet 70 års opera	3 13	N (urpremiere) N (kavalkade)	
Den Fynske Opera	Nielsen: Maskarade	9	N	
Den Ny Opera	Mestersangerne på Møllegaarden	10	N (collage)	Turnéforestilling
Home Opera	Udvalgte scener fra kendte operaer	3	?	Surprise opera i private hjem
Efterklang	Fundal: Leaves	1	G	Bestilt af Copenhagen Opera Festival 2016. Opført i VEGA som start på europæisk turné
Nordic Opera	Gudmundsson: Hamlet in Absentia	4	G	Gæstespil i Odense
I alt 9 kompagnier	I alt 15 værker	I alt 94 opførelser	I alt 10 N	

Tabel 3. Operaopførelser i Danmark 1.2.-10.6. 2017 (Kilde: *Ascolta* 35(4)). *Ascoltas* kalender medtager desuden operatransmissioner i radio og TV. I perioden sendte Sveriges Radios P2 16 transmissioner. DR's operatransmissioner er ikke medtaget, men "Lørdagsopera" er for tiden DR's bud på opera-radio.

Kvalitetsniveauet er ofte højt. Inden for det seneste år (forår 2017-forår 2018) har jeg personligt haft fornøjelsen af at anmelde fire meget forskellige, men glimrende fore-

stillinger produceret af såvel store som små kompagnier: Offenbachs *Hoffmanns eventyr* på Operaen, Wagners *Valkyrien* på Den Ny Opera i Esbjerg, Alenius' *Silent zone* under Copenhagen Opera Festival, *Orfeus og Eurydike* i Dansekapellet og Ades' *The exterminating angel* på Operaen (Bonde 2017a, 2017b, 2017c). Anmeldelserne kan læses i tidsskrifterne *Peripeti* og *Kulturkapellet*, der begge er digitale platforme med plads til grundige anmeldelser af musikdramatik). – Som vist i afsnit 4 har institutionen opera i Danmark gennemgået en rivende udvikling, men der er ikke tale om noget ensartet billede: Nogle kompagnier kæmper med skrantende økonomi og kunstnerisk krise; andre har fremgang og plads til fornyelse og eksperimenter. Lad os se nærmere på den aktuelle situation og tydelige udviklingstendenser ved igen at fokusere på henholdsvis Det Kongelige Teater, Den Jyske Opera og andre kompagnier.

Det Kongelige Teater

Udviklingen af Det Kgl. Teaters opera kan beskrives på mange måder. Man kan fx kaste et blik på foreningstidsskriftet *Ascolta*, som gennem fire årtier har præsenteret og kommenteret operativet i Danmark, specielt i København. Foreningen Operaens Venner og dets tidsskrift startede bl.a. i protest mod udviklingen på DKT – den ovenfor omtalte stagnation i repertoire og kvalitet i 1980'erne. Men efter indvielsen af Operaen på Holmen i 2005 (overdragelsen fandt sted 1.10.2004) talte de kritiske røster i bladet mest om dårlige tilkørsels- og p-forhold på Holmen, om vanskeligheden ved at skaffe ekstrabilletter og om Operaens kaffepriser og manglende sans for publikums medbragte mad. Det vil føre for vidt at komme ind på forhistorien om byggeriet og om de kulturpolitiske problemer med, at Det Kongelige Teater på få år gik fra at have ét til tre huse. Lad os nøjes med Kasper Holtens tilbageblik:

... det har været en skuffelse at de forudsætninger som dengang blev aftalt – at der også skulle være penge til at lave *kunst* på højt niveau i to operahuse – er blevet undermineret i en grad, så der i dag er færre penge tilbage til kunst end da man kun havde det ene af dem." [Men Danmark fik – med det, mange københavnere kalder 'Hr. Møllers opera'] – "et fantastisk teaterhus, hvor musikdramatikken kan folde sig ud i både stort og lille format (Holten 2018, 59-60).

Takkelloftet er en glimrende scene (black box) med en god akustik, velegnet til mange slags musikteater, hvilket udnyttes af mange kompagnier på gæstespil. Og så er der jo stadig Gamle Scene til operaerne fra Mozarts tid og bagud. De tre scener har betydet, at DKT's repertoire nu er stort og bredt, og også barokopera – der i Danmark kun kunne opleves som en sjældenhed indtil for 10 år siden – kan nu opleves regelmæssigt og på højt niveau (ofte med Concerto Copenhagen og Lars Ulrik Mortensen som musikalsk ansvarlige), og også den klassiske bel canto-opera er vendt tilbage til spilleplanen. Musical og operette har været forsøgt, men er igen forsvundet ud af repertoire. Til sammenligning satser operaen i Malmø på såvel opera som musical og ny musikdramatik, men med langt færre årlige produktioner end operaen i København.

Ensemblet på operaen var i 00'erne af høj kvalitet, koret gennemgik en foryn-

gelseskur, kapellet spillede (og spiller stadig) på gode dage og med gode dirigenter fantastisk, og repertoiret var og er en passende blanding af kendte og mindre kendte værker, instruktører, scenografer og sangere. Det var især Kasper Bech Holtens og Michael Schönwandts fortjeneste; i deres chefår (2000-2011) ikke bare fuldførte de det arbejde, Padmore begyndte, de skabte også en indiskutabelt international scene med bravour, fantasi, kyndighed og stor sans for medieformidling – godt hjulpet af rimelige bevillinger i den nye operabygnings første år. I sine sidste chefår brugte Holten den gammeltestamentlige fortælling om "de 7 fede og de 7 magre år" som billede på Operaens fremtid. Man må desværre konstatere, at billedet har vist sig i hvert fald delvist korrekt: antallet af årlige forestillinger og produktioner er gået ned (jf. tabel 1), og Operaen producerer sjældent selv forestillinger på Takkelloftet. Opera- og musikchefer har de sidste 10 år måttet kæmpe med reducerede budgetter, og det har bl.a. medført, at 1) koret i 2012 blev reduceret fra 60 til 40 fastansatte sangere, 2) solistensemblet er reduceret og mange af de bedste sangere har søgt udenlands, 3) kapellet er reduceret til godt 100 fastansatte musikere, som har måttet acceptere "frivillig lønreduktion", 4) kerneaktiviteterne er reduceret så meget, at det store, flotte hus står tomt en stor del af tiden (når det ikke er lejet ud til andre formål end opera). Den nyansatte operachef John Fulljames, som (med baggrund i fem år som Kasper Holtens assistent på Royal Opera Covent Garden) i 2017 afløste Sven Müller, udtaler:

Fremtidens operapublikum vil ikke definere sig selv som 'operagængere'... Opera kommer til at være én prioritet ud af mange lige gyldige. Vi er nødt til at tænke over formaterne og de måder, vi præsenterer opera på. Det, der sker inden for den ramme, vi har deroppe på scenen, er kun en del af det. Den sociale dimension betyder også enormt meget, og den kan vi udvikle. *Politiken* 29.11.2017

Udsagnets praktiske implikationer er ikke helt klare, men det falder fint i tråd med, at DKT siden 2015 har været vært for forskningsprojektet "A Suitcase of Methods", som fokuserer på publikums oplevelse og de forskellige forestillingsformaters betydning herfor – fremfor på selve repertoiret. Hvis belægningsprocenten skal hæves, er der uden tvivl behov for en gentænkning af den performative relation, fx om/hvordan DKT skal række ud til moderne børnefamilier (børn såvel som voksne). Udviklingsprojektet "Ung i operaen" – målrettet mod unge mellem 15 og 30 år – og "Publikumsorkestret", hvor gamle og unge, øvede og mindre øvede amatører spiller sammen under instruktion af musikere fra Det Kongelige Kapel – er også en del af denne gentækningsproces.

Den Jyske Opera

Den Jyske Opera fik efter Cristofolis afsked (pga. sygdom) operasangeren og instruktøren Troels Kold som chef (1997). Kold, der havde stået i spidsen for Aarhus Sommeropera siden 1993, videreførte traditionen med spektakulære, stationære sommerforestillinger i Musikhuset med en vellykket serie Richard Strauss-operaer, og det lykkedes ham at få stjerneparret Gheorghiu/Alagna til at medvirke i *La Bohème* – nok den mest spektakulære enkelte forestilling nogensinde på DJO (2003). Han be-

stilte nye danske operaer og styrkede arbejdet med opera for børn. Giordano Bellincampi overtog ledelsen (2005-2013), og profilen blev i hans cheftid tegnet af solide turnéudgaver af standardværker, børneoperaer af høj kvalitet, særforestillinger med store stjerner og ny dansk musikdramatik (Reumert-prisen for bedste opera i 2007 gik til Niels Marthinsens *Skriftestolen*). En anden bemærkelsesværdig nyskabelse var Thomas Agerfeldt Olesens 'koreografiske opera' *The Picture of Dorian Gray* i 2013 (med dansere på scenen og sangere i orkestergraven). Som noget nyt på DJO afprøvede Bellincampi også samproduktion med udenlandske kompagnier. Med Annilese Miskimmon (fra 2017 chef på Den Norske Opera) fik DJO sin første udenlandske operachef (2013-17). Miskimmon indførte mange nye tiltag: Stagione-princippet (dvs. at sangere hyres fra produktion til produktion) blev rendyrket, hvilket bl.a. bragte mange nye og ukendte udenlandske sangere til Danmark, og repertoire blev fornyet med i Danmark næsten ukendte operaer, bl.a. nogle af Janáček's mesterværker (*Jenufa*, *Katja Kabanova*) og Mascagnis *L'amico Fritz*, som også blev sendt på turné. Det opsøgende arbejde blev intensiveret, bl.a. med programmer for unge ("Operajomfruer") og med forarbejdet til børneoperafestivalen *GrowOp!*. I 2017 blev Philipp Kochheim udnævnt til ny chef for DJO. Han har meldt ud, at han vil producere en serie "glemte danske operaer" (begyndende med August Ennas *Kleopatra*), og han har fastansat fem unge sangere (heraf én dansker), som over en årrække skal prøve kræfter med helt store partier, så publikum kan følge deres udvikling.

Andre kompagnier

Bortset fra *Rialto Teatret*, som havde skabt sin helt egen niche med kammerudgaver af operaens standardværker, og *Det Nordjyske Operakompagni*, som ikke nåede den nødvendige konsolidering i lokalområdet, lever de fleste af de små, uafhængige kompagnier fra 80'erne og 90'erne stadig, og nye små kompagnier er kommet til (jf. faktaboksen). 'Flagskibet' i 90'erne, *Den Anden Opera*, overlevede ikke transformationen til PLEX, og PLEX – som ellers på de daværende præmisser lignede et helt nødvendigt musikdramatisk eksperimentarium med domicil i hovedstaden – måtte efter få år transformeres til *Københavns Musikteater*, som i skrivende stund har annonceret sin lukning pr. 30.6. 2018 – efter et par år på en Ydre Nørrebro-adresse, i et gammelt industri-kvarter vest for Lyngbyvej. Ifølge pressemeddelelsen har KMT's bestyrelse "valgt at give stafetten videre til fire netværksorganisationer, der alle arbejder professionelt inden for feltet scenekunst, musik/lyd og kultursociale aktiviteter med publikumsudvikling i fokus." Det er med andre ord en meget problematisk situation, det eksperimenterende musikteater befinder sig i i hovedstaden. Som det er nu, indbefatter de store institutioners resultatkontrakter nemlig ikke, at de skal gøre en helhjertet og samtidig økonomisk risikofyldt indsats – med karakter af grundforskning – i nutidige multimedie-performancetyper og deres fremtidige muligheder. Men hvem skal så gøre det?

Det ældste uafhængige operakompagni hedder i dag *Egnsteatret Undergrunden* og holder til i Værløse, under ledelse af Anders Ahnfeldt-Rønne (tidligere leder af Rialto), som i 2014 afløste grundlæggerne Niels og Kaja Pihl. Nu som før arbejder kompagniet

med en meget bred vifte af musikdramatiske forestillinger og projekter, selvom Pihl og Pihls pionerarbejde med børneopera, ikke mindst det unikke dukkeopera-koncept, tilsyneladende ikke bliver videreført. *Aarhus Sommeropera* har siden 2000 haft dirigenten David Riddell som kunstnerisk leder, i et fast samarbejde med basisensemblet Randers Kammerorkester. Det stabile koncept har fra midten af 1990'erne været, at der hvert år opføres enten en opera fra det (wiener)klassiske repertoire eller en nyskrevet dansk opera. Senest er barokopera føjet til viften. Det historiske Helsingør Theater i Den Gamle By er centrum for virksomheden, men der spilles også i byrum og på gæstepil. *Den Fynske Opera* har en historie, der går helt tilbage til 1948 (Schepele 1995). Siden 1996 har DFO haft hjemsted i Odense, først med Undergrunden som egnteater, senere med DFO som leverandør af både klassiske operaer og ny dansk musikdramatik (med en Reumert-pris 2015 for Andy Pape/Rasmus Zwickis *Andre Bygninger*). Scenen på Filsofgangen byder i indeværende sæson på en meget blandet menu, som både indeholder klassisk opera, operette og performanceteater.

Den Ny Opera i Esbjerg har siden 1999 som egnteater produceret to turnerende voksenforestillinger og en børneopera om året – en bred operablanding, ofte i samarbejde med enten Sønderjyllands Symfoniorkester eller Syddansk Musikkonservatorium, spændende fra barokopera med orkester på historiske instrumenter, over børne- og skoleopera til nykomponeret dansk opera – plus det helt særlige projekt: Wagners *Nibelungens Ring*.

Også *Operaen i Midten* (OiM) er velkonsolideret som egnteater. Kompagniet har en ambitiøs vision: "at være Danmarks førende operainstitution i udviklingen af opera såvel kunstnerisk som teknologisk med speciel opmærksomhed på børn og unge" (hjemmeside). Midlerne er uhøjtidelige og let tilgængelige opsætninger af klassiske og nye værker, og ikke mindst satsningen på at involvere børn og unge aktivt i produktionerne, senest med børn/familie/kirkeoperaen *Er Gud hjemme?* og Paul Schwartz' *Snehvide*, hvor solisterne kommer fra *Musikdramatisk Teaterskoles* Talentlinje. Man kunne håbe på, at OiM ville videreføre Undergrundens særlige tradition med dukkeopera.

Aktuelle udfordringer

I dette afsnit vil jeg – som basis for et afsluttende, diskuterende afsnit om operainstitutionens fremtid i Danmark – se på to af de udfordringer, institutionen står over for: (1) den ofte fremførte kritik af det såkaldte "regiteater" og instruktørernes mere eller mindre forståelige "moderniseringer" af det klassiske operarepertoire, (2) publikums-sammensætningen, som nødvendiggør såkaldte "outreach-programmer" for at få yngre målgrupper i tale.

Regiteatret og kritikken af "operamoderniseringer" – med *Nibelungens Ring* som eksempel

Det indholdsmæssige kritikpunkt, der oftest dukker op i de sidste 20 års operadebat (fx i *Ascolta*, se Benny Welinders festtale, gengivet i *Ascolta* 2007/6) er kritikken af "regiteatret". For det meste er der tale om en kritik af, hvad mange oplever som operainstruktører-

nes enevoldsherredømme på operascenerne og af deres 'maltrakteringer' af nye og især gamle, elskede værker. Jeg mener denne kritik er forfejlet – uanset at en instruktør af og til begår overgreb på en forsvarsløs, gammel opera. Opera er som scenekunst ikke fundamentalt anderledes stillet end talt dramatik (eller for den sags skyld prosafiktion): Et værk skal til enhver tid fortolkes, dvs. sættes i relation til både sin egen tid og vores tid. En iscenesættelse skal ikke bare naivt fortælle "en historie", som komponist og tekstforfatter (måske) engang forestillede sig den; den skal helst kunne besvare to spørgsmål: (1) "Hvad ville komponist og tekstforfatter med dette værk i deres egen tid?" (Har det et budskab eller en morale?) og (2) "Hvad har dette værk at sige os i dag?" (Er historien eller budskabet relevant?). De fleste af operaens standardværker har ud over deres tidsbundne hensigt og budskab og noget god musik desuden nogle dybere psykologiske og musikalske lag, som gør dem relevante for et stort publikum hinsides tid og sted. Det gælder alle Mozarts store operaer (også seriaerne), mange af Verdis og næsten alle Wagners. Men såmænd også en del barokoperaer og Monteverdis fantastiske musikfortællinger. Jeg er meget på linje med Kasper Holten (Holten 2018), der slår fast, at

den oprindelige forestilling" [eksisterer ikke] "i en ren form, upåvirket af tidens tand ... Vi kan kun fortolke, vi kan kun forsøge at fortælle historien påny, og hvordan vi fortæller den, er et valg af form, som afhænger af både værk og kontekst ... Scenekunst og musik findes kun som døde noder på et papir, som partitur, og bliver først levende når vi spiller den og fortolker den igen og igen ... (Holten 2018, 126).

Wagners "Ring" som eksempel

Instruktører med sans for denne dobbelthed har eksisteret siden tidligt i forrige århundrede (Adolphe Appia), men det var med den moderne Wagner-bølge, først "Neo-Bayreuth" i 50'erne, derefter 70'ernes 'aktualiseringer', der for alvor skete noget. *Ringens* historie i Danmark illustrerer problematikken udmærket. Opførelserne på DKT i begyndelsen af det 20. århundrede tilhørte den naturalistiske tradition, som Cosima Wagner kolporterede, og som nok stadig gav mening i et samfund (stort set) uden moderne medier (Schepelern 1988). DJO's første og anden *Ring* i 80'erne var ægte moderne "regiteater", signeret Klaus Hoffmeier, Lars Juhl (og Francesco Cristofoli). Værkets nutidige relevans – og teatret i teatret – blev markeret, så det kunne både ses og høres. Denne produktion voksede til højt internationalt niveau (Bonde 1993, 1997).

Den første Esbjerg-*Ring* (2003-8) valgte at tackle problemet ved at lade fire forskellige instruktører give hver sit bud på en af tetralogiens dele. Der var altså – på bedste postmodernistiske vis – ingen sammenhængende tolkning eller vision. En af de fire instruktører var Kasper Wilton, som nu har fået til opgave at skabe en hel *Ring*. Begyndelsen med *Valkyrien* i 2017 er meget lovende – og interessant, fordi den ikke forsøger at aktualisere myten eksplicit. Tolkningen er på flere punkter tæt på Wieland Wagners (i efterkrigstiden revolutionerende) eksistentielle teater uden 'forstyrrende scenografi'. Musikken får på den baggrund lov til at folde sig ud, ikke mindst i en ny, overdækket orkestergrav i Musikhuset Esbjerg, inspireret af Wagners eget teater i Bayreuth (Bonde

2017b). I Odense har Aleksander Vedernikov som chefsdirigent stået for noget så sjældent som en koncertant produktion af *Ring* (2015-17) – og selvom Vedernikov nu er blevet musikchef på operaen i København, bliver projektet i skrivende stund fuldent med en scenisk opførelse i det nye koncert- og teaterhus Odeon, forsommeren 2018. At dømme efter Thomas Michelsens anmeldelse af *Siegfried* og *Ragnarok* (*Politiken* 29. maj 2018) har der ikke været nogen markant samlende idé bag denne produktion, som primært har været båret af Odense Symfoniorkestrets ambition om at markere sig i det musikalske landskab.

Kasper Holten & co. (ikke mindst Steffen Årfing, Marie í Dali og Michael Schönwandt og Kapellet) skabte for første gang i næsten 100 år en *Ring* i København, med alt, hvad det nye operahus kunne trække (heldigvis forevigt på DVD). Efter min mening var det et kunstnerisk fuldtonende og gyldigt bud på en fortolkning til det 21. århundredes mennesker. Slægtshistorien havde måske en enkelt logisk brist i Brünnhildes "graviditet over flere årtier", men som helhed blev Wagners historie om (bl.a.) magt og afmagt i det 19. århundredes Centraleuropa spejlet uforglemmeligt i det 20. århundredes blodige, tragiske og måske alligevel løfterige historie (Bonde 2008).

Ring er også blevet fortolket i mini-format: Undergrunden opførte som tidligere nævnt Wagners mammutværk for børn og unge på 1-2 timer (Pihl 2017), og dirigenten Niels Borksand og sangeren/instruktøren Stig Fogh Andersen stod bag en semi-scenisk, "slanket og forkortet" produktion i Christianskirken i Kbh. i 2013 – 200-året for Wagners fødsel.

Disse opsætninger er gode eksempler på, at der altid findes mange mulige og på et givet tidspunkt mange meningsfulde og gyldige fortolkninger af et værk. En sådan kræver svar på begge de ovenfor formulerede spørgsmål, og det må i hvert fald være en del af de danske operainstitutioners forpligtelse, at deres produktioner også kan svare på spørgsmål (2). Et problem er så, at man ikke uden videre kan byde 'nye tilskuere' en tolkning, som afviger markant fra, hvad man kan læse i en operafører eller se på video. Der er blevet langt mellem de traditionelle turnéproduktioner med udenlandske kompagnier med deres ukontroversielle, nærmest "bibeltro" udgaver af standardværkerne – opsætninger, som slet ikke eller ikke nævneværdigt interesserer sig for spørgsmål (2). Så hvor skal et nyt publikum få deres grunderfaring fra? Måske kan det tidligere nævnte forskningsprojekt "A Suitcase of Methods" give kvalificerede svar på dette vanskelige spørgsmål, som især trænger sig på for de to store kompagnier, DKT og DJO.

Publikumsprofiler og outreach

Den traditionelle opera skal såmænd nok klare sig i de kommende årtier – og til en vis grad forny sig, ikke mindst fordi de to operafestivaler ser det som deres opgave både at bevare og forny. *Aalborg Operafestival* var fra starten repertoiremæssigt ganske traditionel, men eksperimenterede til gengæld meget med former og steder, og den udvider stadig sit blik for genrens muligheder. *Copenhagen Opera Festival* (COF) udvider hvert år sit aktivitetsområde, og især de opsøgende aktiviteter (fx "cykelopera", "pop op-opera") er vellykkede. Man kan undre sig over, at samarbejdet med Operaen på Dokøen/DKT er minimalt – til gengæld fungerer samarbejdet med Malmø-operaen

godt, og COF's Michael Bojesen er da også i 2017 blevet chef der (og er på COF blevet afløst af tenoren Peter Lodahl). *Opera Hedeland* har vist mod til at skifte mellem kendte og mindre kendte værker – og til at invitere mindre kendte (danske og udenlandske) sangere og instruktører til at give deres bud på opera for et bredt publikum – under åben himmel.

Den del af publikum, som helst vil se traditionelle operaopsætninger, har fået det svært, fordi hverken store eller små kompagnier ser nogen pointe i at opføre "stå-opera" i klassiske kulisser. Måske er det mest et alders- eller generationsproblem: Det er bedsteforældregenerationen, "det grå guld", der har tid og råd/kulturel kapital nok til at gå ofte i operaen. Den største udfordring er snarere at gøre operaen tiltrækkende for det midaldrende og unge publikum. Heldigvis har både DKT og DJO markante og velgennemtænkte outreach-programmer med forskellige målgrupper, og flere af de små kompagnier gør også en stor indsats på den pædagogisk-formidlende front: DKT med *Ung i Operaen* og DJO ikke bare med børneoperaer (og festivalen *GrowOp!*), men også med et fornemt pædagogisk arbejde i folkeskolen og med *Talent-U*, et talentudviklingsprogram for unge sangere. Operaen i Midtens særlige uddannelsesprogram for unge sangere er nævnt tidligere.

Men som Francesco Cristofoli engang sagde det, er det måske ikke afgørende, om de 20-40-årige kommer i operaen en gang imellem. Det afgørende er, at mennesker har mødt kunstarten, før de går ind i den travleste del af deres liv. Hvis mødet har været stærkt, kommer de tilbage, når de har tid og overskud. Fordi de engang har oplevet, at opera er noget eventyrligt – også for voksne (Bonde 1997, 1997a). Netop derfor er outreach-programmer, uddannelsesinitiativer og performative projekter så vigtige, især til børn og unge, og disse står for tiden godt.

Fremtidens opera – musikteater med mere?

For mange operagængere kan tablet-opera, performanceinstallationer, koncertforestillinger, lydkunst og chatopera måske forekomme at have meget lidt med opera at gøre. Men hvordan var det nu lige operaen opstod som genre? Operetten? Reformatorer som Monteverdi, Gluck, Mozart, Offenbach og Wagner genopfandt i hver sin generation den overleverede genre ved at lade sig inspirere af nye udtryksmidler og muligheder i deres samtid og ud fra overvejelser over, hvad operaens/operettens opgave skulle være i forhold til sam- og eftertidens publikum.

Som nævnt i indledningen har jeg i de sidste 20 år forsket i komponisten Bent Lorentzens musik, ikke mindst hans mange operaer. Lorentzens operaer (fra *Mette*, 1963, til *Jeppe*, 2009) gennemgår en udvikling fra det modernistisk-dekonstruerende til det postmodernistisk-folkelige (Bonde 2013), som på flere måder er karakteristisk for den udvikling, jeg har forsøgt at tegne et billede af i artiklen indtil nu.

Et afgørende spørgsmål i forhold til operaens fremtid som genre er, om og hvordan operainstitutionerne skal være forpligtet på den historiske arv og derfor fastholde 'opera' som en genkendelig, klassisk orienteret størrelse – eller om operaen må (og komponisterne vil) lade sig inspirere af de moderne multimedier og en mere performativ

og dialogisk forståelse af musikteateroplevelsen? Anne-Brit Gran (2004) har argumenteret for, at vi lever i en "teatral tid", og at operaens relativt ekstreme og måske i positiv forstand anakronistiske udtryksform passer bedre til en tid med computergames, fantasy-film, rollespil osv. Et andet afgørende spørgsmål er, om opera og musical kan og vil nærme sig hinanden. Det er et spørgsmål, som ikke kun handler om komponisternes valg af stil, men også i høj grad om musikteaterkompagniernes profil og om musikpolitik (hvem skal have støttekronerne og med hvilken begrundelse?).

Hvis operafornyelse skal finde sted, må den støttes aktivt af danske opera- og teaterinstitutioner, komponistforeningerne med flere – det kan være i form af bestillinger, workshops, pædagogiske projekter osv., og initiativerne kunne følges op af mange slags forskere, som kan bidrage med relevant viden og orientering om komponisternes/ tekstforfatternes/billedmagernes/producenternes idéer og vilkår og om publikums oplevelser og behov. Præmissen (for alt andet end rene genre- og stileksperimenter, som imidlertid også er nødvendige) må være, at der skal præsenteres en problemstilling eller fortælles en god historie, som er relevant for et nutidigt publikum. Den skal fortælles 'a la opera', fordi dette er det bedst egnede medie, og selvfølgelig skal tidens musikalske, dramaturgiske og performancetekniske trends udnyttes.

Der kan nævnes mange eksempler på forestillinger og projekter, som er optaget af denne dagsorden. Lad mig til slut blot nævne nogle meget forskellige, nyskabende værker (opera for voksne), alle situeret i forskellige institutionelle og performative kontekster, som gennem årene har gjort stort indtryk på mig selv:

John Frandsen: *Trilogien Tugt og utugt i mellemtiden* (Aarhus Sommeropera 1996-2004). – Omsætning af et dansk litterært hovedværk (Svend Åge Madsens roman) til en seriøs men samtidig let tilgængelig samtidsopera.

Svend Hvidtfeldt Nielsen: *De profundis* (Undergrunden 2010-11). – Én sanger fortæller syngende en psykiatrisk patients smertelige historie til komponistens elektroniske båndmusik. Værket fungerede godt også som debatoplæg i psykiatriske institutioner.

Thomas Agerfeldt Olesen: *The Picture of Dorian Gray* (Den Jyske Opera 2013). En overraskende genremæssig nyskabelse: danse-opera med udelukkende dansere på scenen; sangerne var placeret i orkestergraven.

Louise Alenius: *Silent zone* (Copenhagen Opera Festival 2017). – Dybt alvorlig opera om incestramt familie – iscenesat, så publikum blev placeret som voyeurer.

Gluck/Jerome Baur: *Orfeus og Eurydike* (Meridiano Teatret, Nordic Opera, Den Fynske Opera i samarbejde med Uppercut Danseteater 2018). – Klassisk opera møder moderne danseteater og fortæller en eviggyldig historie på en ny måde.

Ades: *The exterminating angel* (Det Kongelige Teater 2018). Postmodernistisk opera for fuld udblæsning – måske den store professionelle operascenes bud på "opera 2.0" (jf. Trimarchi og Carbone 2012).

På hver sin måde peger disse værker mod en musikdramatisk fremtid, hvor der er plads til og behov for mange forskellige udtryk og oplevelsesmuligheder, ikke kun for kendere af traditionel opera, men også for børn, unge og voksne, der er vokset op med musik, sang, dans og billeder i alle mulige konstellationer.

Coda

Det sungne drama har nu over 400 år på bagen, og med sine mange forskellige fremtrædelsesformer kan operaen stadig på urimelig og næsten absurd vis forekomme tæt på virkeligheden. Alt teater leger legen 'Hvad nu hvis ...?' Musikteatret leger en på en gang mere enkel og mere kompliceret leg: 'Hvordan ville det føles, hvis nu ...?' Det er en ældgammel leg. Og musikken hjælper os med at lukke op – til eventyret, komedien og tragedien. Operaen er et paradoks: en overlevende dinosaur. Men som Kasper Holten siger det (Holten 2018, 139), kan vi ved at lytte til musikken og prøve at sætte os ind i dramaet også møde "vores egen (tids) intuition om, hvor det brænder på. Det er det, de geniale komponister kan; de giver os ikke bare et maleri, men et spejl."

Referencer

- Andersen, Mogens. 2009. *Historien om Vor tids musik*, redigeret af Finn Gravesen og Agneta Mei Hytten. København: Edition Wilhelm Hansen.
- Birch, Peer og Erik Kaltoft. 2012. *Det Jyske Musikkonservatorium. Sangfaggruppen gennem 45 år (1959-2004)*. Aarhus: Det Jyske Musikkonservatorium.
- Bonde, Lars Ole. 1993. *Rundt om "Ringen". Veje til Wagners Verdensteater*. København: Danmarks Radio.
- Bonde, Lars Ole., red. 1997. *Fra Århusopera til Landsopera. Den jyske Opera gennem 50 år. 1947-1997*. Aarhus: Den jyske Opera.
- Bonde, Lars Ole. 1997a. "Operaen er død, operaen leve! Interview med Bent Lorentzen". In *Fra Århusopera til landsopera. Den jyske opera gennem 50 år 1947-1997*, redigeret af Lars Ole Bonde, 175-82. Aarhus: Den jyske Opera.
- Bonde, Lars Ole. 1997b. "Operaens børn – fra Jette Tikjøb til Bent Lorentzen". In *Fra Århusopera til landsopera. Den jyske opera gennem 50 år 1947-1997*, redigeret af Lars Ole Bonde, 203-14. Aarhus, Den jyske Opera.
- Bonde, Lars Ole. 2005. "Den folkelige avantgardist. Om lyd, vitalitet og humor i Bent Lorentzens musikalske univers". In *Skriftfest. Bent Lorentzen og hans musik*, 9-20.
- Bonde, Lars Ole. 2008. "Familiesaga med kvindelig udgang". Anmeldelse af Wagner: Nibelungens Ring (DVD fra Operaen i København). www.kulturkapellet.dk
- Bonde, Lars Ole. 2009. "Fra en alkoholikers fantasi: Jeppe på Bjerget som opera". *Klassisk*, 2009(12), 70-74.
- Bonde, Lars Ole. 2013. "Ej blot til lyst – eller trøst? Tragisk og komisk opera af Bent Lorentzen". *Peripeti*, 20, 56-68.

- Bonde, Lars Ole. 2013a. *Bent Lorentzen. Værklister og Bibliografi*. København: Edition Wilhelm Hansen.
- Bonde, Lars Ole. 2017a. "Et åbent mesterværk. Anmeldelse af Offenbach "Hoffmanns Eventyr" på Operaen". *Peripeti, Homepage*. Hentet 290518 fra <http://www.peripeti.dk/2017/05/02/offenbach-hoffmanns-eventyr-det-kongelige-operakor-og-det-kongelige-kapel/>
- Bonde, Lars Ole. 2017b. "Valkyrien – smuk begyndelse på en ny "ring."" *Peripeti, homepage*. Hentet 290518 fra <http://www.peripeti.dk/2017/09/12/valkyrien-den-ny-opera/>
- Bonde, Lars Ole. 2017c. "Det, der ikke kan tales om...." *Peripeti, homepage*. Hentet 290518 fra: <http://www.peripeti.dk/2017/09/15/silent-zone-opera-af-louise-alenius-understationen/>
- Bonde, Lars Ole og Sanne Krogh Groth. 2005. "Musikdramatisk manifest". In: *Skriftfest. Bent Lorentzen og hans musik*, 59-64. København: [Koncert & Koncert].
- Brincker, Jens. 2017. *Ib Nørholm. Komponisten, musikken, tiden*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Brincker, Jens og Søren Møller Sørensen. 1998. "Musikdramatik efter andra världskriget". In *Musik i Norden*, 327-352. Trelleborg: Kungl. Musikaliska akademien.
- Eigtved, Michael. 1995. *Musicals. Storbyscene og drømmerum*. København: Museum Tusulanum.
- Eigtved, Michael. 2003. *Det populære musikteater. Fra rockritual til popmelodrama 1968-93*. København: Multivers.
- Eigtved, Michael. 2013. "Teaterkoncerter: Kunstnerisk columbusæg eller cool kalkule?" *Peripeti*, 20, 89-93.
- Engelbrecht, Henrik. 2004. *Operaen – dengang – nu – altid*. København: Politikens Forlag.
- Engelbrecht, Henrik. 2008. *Opera i øjenhøjde: en grundbog i 3 akter for entusiaster og begyndere*. København: Gyldendal.
- Engelbrecht, Henrik. 2017. *Opera i guldalderens København*. København: Gyldendal.
- Engelbrecht, Henrik. 2018a. *Opera for alle*. København: Forlaget henrikengelbrecht.dk
- Engelbrecht, Henrik. 2018b. *Ramaskrig! Da italienerne væltede Hofteatret*. København: Teatermuseet i Hofteatret.
- Exe Christoffersen, Erik. 2012. *Odin teatret: Et dansk verdensteater*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Gran, Anne-Brit. 2004. *Vår teatrale tid*. Oslo: Dinamo forlag.
- Hodkinson, Juliana. 2013. "Distributed Opera: new stagings new roles". *Peripeti*, 20, 29-42.
- Holten, Kasper. 2018. *En lille bog om opera*. København: Lindhardt og Ringhof.
- Lisbjerg, Britt. 2005. "En anden historie om ny musikdramatik". In *Den Anden Opera 10 År – Og Hvad Så?* redigeret af Britt Lisbjerg, 6-17. København: Den Anden Opera.
- Lorentzen, Bent. 2012. *Musikdramaturgi. Bent Lorentzen om opera som teater*, redigeret af Lars Ole Bonde. København: Edition Wilhelm Hansen.
- Lützhøft, Jesper. 2005. "De første år". In *Den Anden Opera 10 År – Og Hvad Så?* redigeret af Britt Lisbjerg, 28-33. København: Den Anden Opera.

- Lønstrup, Ansa. 2004. *Stemmen og øret – studier i vokalitet og auditiv kultur*. Aarhus: KLIM.
- Mielczarek, Andrea Michaelo, og Line Tjørnhøj. 2013. "coOPERATION". *Peripeti*, 20, 105-110.
- Mo, Ingeborg Fangel. 2015. "Hvem er bange for moderne opera?" *Teater1*, (170), 50-51.
- Møller Rasmussen, Lars. 1997. "Den rejsende opera". In *Fra Århusopera til Landsopera. Den jyske Opera gennem 50 år. 1947-1997*, 45-60. Aarhus: Den jyske Opera.
- Parly, Nila. 2013. "Wagner's Rheingold i vridemaskinen. Et eksperiment med Kasper Holten". *Peripeti*, 20, 42-55.
- Parly, Nila og Lars Ole Bonde. 2013. "Musikteater". *Peripeti*, 20. www.peripeti.dk
- Pihl, Niels (2017). *Bogen om Undergrunden*. København: Undergrunden.
- Rasmussen, Karl Aage. 1997. "Pardans med en ældre dame – eller tyve års samliv med Den jyske Opera". In *Fra Århusopera til Landsopera. Den jyske Opera gennem 50 år. 1947-1997*, 163-174. Aarhus: Den jyske Opera.
- Schepelern, Gerhard. 1988. *Wagners operaer i Danmark: Et dansk Wagner-Lexikon*. København: Amadeus.
- Schepelern, Gerhard. 1995. *Operaens historie i Danmark 1634-1975*. København: Munksgaard-Rosinante.
- Trimarchi, Michele og Alessandra Carbone. 2012. "Opera 2.0: Crowdsourcing the Stage". In *Cultural commons: a new perspective on the production and evolution of cultures*, redigeret af Enrico Bertacchini, Giangiacomo Bravo, Massimo Marrelli og Walter Santagata. Cheltenham: Edward Elgar
- Welinder, Benny (2007). "Debatindlæg om regi-teatret". *Ascolta* 26(6).