

Aarhus Teater/Store Scene

præsenterer Michael Bennett's



A CHORUS LINE

musik
Marvin
Hamlisch

tekst
James Kirkwood
Nicholas Dante

sange
Edward
Kleban

Aarhus Teater
præsenterer:

A CHORUS LINE



Efter original-opsætning i New York:

Idé, koreografi
og iscenesættelse:
MICHAEL BENNETT

Musik:
MARVIN HAMLISCH

Tekst:
JAMES KIRKWOOD &
NICHOLAS DANTE

Sangtekster:
EDWARD KLEBAN

Dekoration:
ROBIN WAGNER

Kostumer:
THEONI V. ALDREDGE

Assisterende koreograf:
BOB AVIAN

Orkestrering:
BILL BYERS,
HERSHY KAY &
JONATHAN TUNICK

Vokalarrangementer:
DON PIPPIN

Lysdesign:
THARON MUSSER

Lyddesign:
ABE JACOBS

DER ER IKKE PAUSE I FORESTILLINGEN



For Aarhus Teater:

Isenesættelse og
koreografi:
GENE FOOTE

Med-koreograf:
GARY SULLIVAN

Musikalsk ledelse:
FINI HØSTRUP
SØREN HANSEN

Kapelmester:
SØREN HANSEN

Dekoration:
JØRN WALDØE

Kostumer:
HANNE GISSEL

Dialog-indstudering:
HANS ROSENQUIST

Koreografass.:
CHRIS BLACKWELL

Lysdesign:
NIELS EMIL LARSEN

Lyddesign:
JENS RAVN

Oversættelse:
JAN MAAGAARD

De medvirkende

(i alfabetisk rækkefølge)

Richie	DONALD ANDERSEN
Al	ANDERS BAGGESEN
Roy	THOMAS BENDIXEN
Larry	CHRIS BLACKWELL
Cassie	SUSANNE BREUNING
Connie	NELLIE CRUMP
Tricia	RYLE DINSEN
Kristine	HANNE GELVER
Diana	ANN HJORT
Val	BIRGIT THØT JENSEN
Mike	THOMAS KIRK
Mark	KENNETH KREUTZMANN
Sheila	LINDA LAURSEN

Bebe	ANNE-DORTE LERTOFT
Paul	RUNI LEWERISSA
Butch	SØREN PLOUG
Frank	JENS ROED
Greg	NIELS SLEIMANN
Vicki	HELLE SPANGGAARD
Tom	OLE STEFFENSEN
Don	KLAUS TANGE
Lois	MARIE BROLIN TANI
Judy	BENTE TAUSTRUP
Bobby	NIELS ANDERS THORN
Zach	NIELS VIGILD
Maggie	EVA MARIA ZACHO

Orkester:

SVEND MEULENGRACHT

fløjte, piccolofløjte, altfløjte, sopransax, altsax, tenorsax

ROBIN WATSON

altsax, klarinet, basklarinet, fløjte, piccolofløjte

ALBERT P. GRØN

klarinet, sopransax, tenorsax

FINN ODDERSKOV

barytonsax, basklarinet, fløjte, klarinet

KNUD ERIK NØRGAARD

trompet, piccolotrompet, flygelhorn

BENT GRAVERSEN

trompet, piccolotrompet, flygelhorn

KNUD SCHWANER

trombone

POUL MILTERSEN

trombone

JOOST SCHELLING

harpe

UFFE STEEN JENSEN

guitar, banjo

BJØRN PETERSEN

bas, fender elbas

BENT LUNDGÅRD

flygel, synthesizer

SØREN HANSEN

flygel, synthesizer

POUL POULSEN

trommer

SINDRE LINDAL

percussion

Regi: Eva Dahl og Bruno Nielsen-Boreas

Suffli: Anette Walsøe

Repetitører: Bent Lundgård, Carl Erik Munk Andersen, Søren Hansen

Lydass.: Kim Engelbrecht og Kurt Bøje

Lysass.: Knud Jacobsen og Orla Pind

Belysningsmester: Niels Emil Larsen

Tonemester: Jens Ravn

Scenemester: Kai Johansen

Malersal: Jens Anker Olsen

Skræddersal: Hanne Gissel og Mehmet Hilmi

Modist: Erna Broholt

Frisør: Joan Gylling

Rekvisitør: Viggo Bay

Foto fra afsluttende prøver: Rolf Linder

Programforside og plakat: Finn Hjemøe

Produktionsleder: Jørn Walsøe

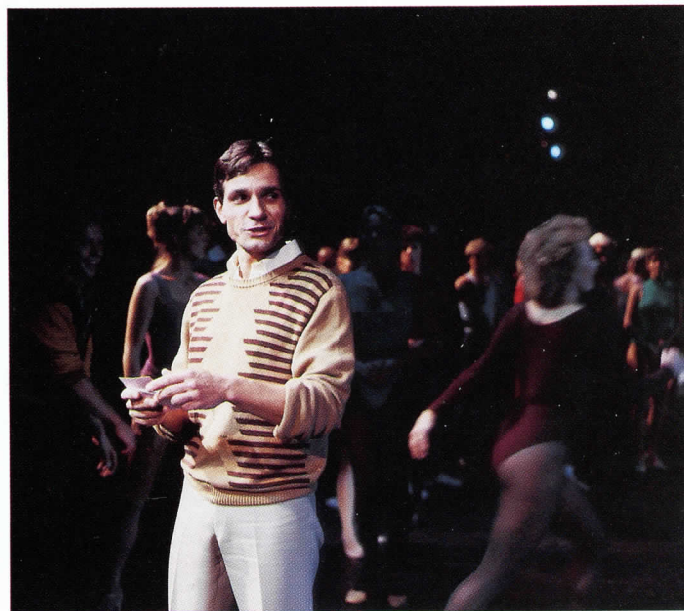
Overregissør: Max Hansen

Programredaktion: Steen Mourier

Tryk: Kannike Tryk, Århus



I forgrunden Niels Anders Thorn, Anne-Dorte Lertoft og Ann Hjort



Niels Vigild

**Teaterforlag: Nordiska Teaterförlaget
Edition Wilhelm Hansen, København**

Teaterchef: Jacob Kielland

Danmarkspremiere:

31. august 1985

Opføres frem til 2. november 1985

Aarhus Teater Store Scene



Anne-Dorte Lertoft



Nellie Crump



Linda Laursen

Fra fransk operette til amerikansk musical

af Jørgen Heiner, dramaturg v. Aarhus Teater

Operetten blev skabt i Frankrig i midten af 1800-tallet som en form for lystspilbetonet musikdramatik, men dens aner er mange og går tilbage til 1700-tallets komiske operaer i Italien (opera buffa), til de franske vaudeviller og syngespil (opera-comique), til tyske og østrigske syngespil og til den engelske ballad-opera (bl. *The Beggar's Opera* – forlægget for *Laser og Pjalter*).

Frankrig

Under det 2. kejserdømme i Frankrig, hvor behovet for teaterunderholdning, fester og dans var store, skabte komponisterne Jacques Offenbach og Hervé forskellige musikalske 1-aktere, som de fremførte på egne teatre. Karakteren af disse stykker var ofte satirisk, romantisk eller burlesk, som f.eks. Offenbachs *Oyaie*, der handler om en skibbruden kontrabassist, der driver i land hos menneskeædere. Øens dronning forelsker sig lidenskabeligt i musikeren, men nærer samtidig en ubændig lyst til at spise ham. Overskrævs på sin kontrabas lykkes det ham dog at undslippe.

I 1855 åbnede Offenbach, i et træskur på Champs-Élysées, sit eget teater – Bouffes Parisiens – senere flyttede han til mere elegante omgivelser. Teatret slog straks an og hele Paris og gæsterne fra Verdensudstillingen mødte op. Offenbach blev hurtigt berømt i og uden for Frankrig, og forfattere som Tolstoj og Thackeray udtrykte sig begge i begejstrede vendinger om hans fremtidsmuligheder inden for denne ironisk-satiriske genre.

Offenbach var yderst ødsel og luksuriøs i sit forhold til publikum. Intet var godt nok, og i 1858 var han tvunget til at skabe en kæmpesucces for at tilfredsstille sine kreditorer.

Det blev operettehistoriens første helafteens-værk – *Orfeus i Underverdenen* – i en overdådig opsætning. Frivoliteten, charmen, den iøjrefaldende musik og den let forklædte satire over det parisiske borgerskab og Napole-

on III's erotiske eskapader faldt i publikums smag, og teatret var reddet.

I 1860-årene fulgte en lang række Offenbach-iader, bl.a. *Den skønne Helene* (1864), *Pariserliv* (1866) og *Røverne* (1869), der sikrede komponisten hæder og berømmelse i hele Europa.

Offenbach i udlandet

I England var viktorianerne chokerede. De fandt Offenbach umoralsk, og kunne ikke genemskue, at f.eks. *Den skønne Helene* mere end antydede de opløsningstendenser i det franske kejserrige, der få år senere skulle føre frem til Pariserkommunen og kejserdømmets fald.

Til gengæld fik englænderne deres egen operette-genre med parret Gilbert & Sullivan, der gennem 20 år skrev en lang række populære værker som *Pinafore* (1878) og *Mikadoen* (1885). Den Offenbachske satire gik igen, men de erotiske antydninger var udeladt.

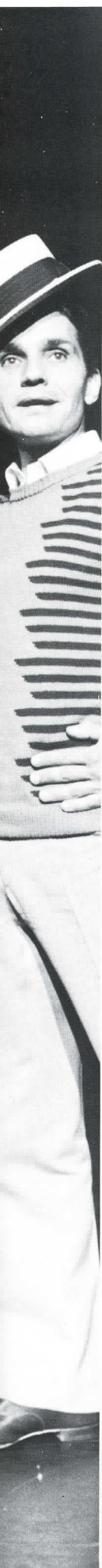
Anderledes gik det i Wien, hvor Offenbach blev modtaget med begejstring. Hans operetter inspirerede Wiens egne komponister til forsøg i den nye genre, og dermed opstod den klassiske wiener-operette – først og fremmest udformet af valsekongen Johan Strauss d.y., som med *Flagermusen* (1874) skabte et af operettehistoriens store mesterværker.

Med større og mindre held skrev Strauss 16 operetter, bl.a. *En Nat i Venedig* (1883) og *Zigøjnerbaronen* (1885), og han blev efterfulgt af komponister som Millöcker (*Tiggerstudenten*, 1882), Karl Zeller (*Fuglekammeren*, 1891) og Richard Heuberger (*Operaballet*, 1898).

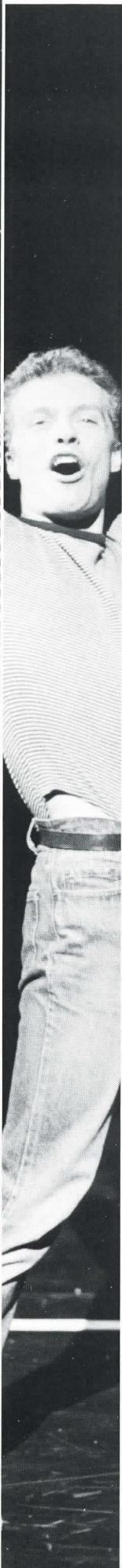
Specielt karakteristisk for wiener-operetten er dansen, gemytligheden, livsglæden – og wienerstemningen, der lå langt fra Offenbachs mere kølige ironiske form og politiske satire.

Den sidste trediedel af 1800-tallet blev en guldalder for operetten i Wien. Ikke alene musikteatrene spillede operetter, men ef-

Zach
NIELS
VIGILD



Don
KLAUS
TANGE



Maggie
EVA MARIA
ZACHO



Mike
THOMAS
KIRK



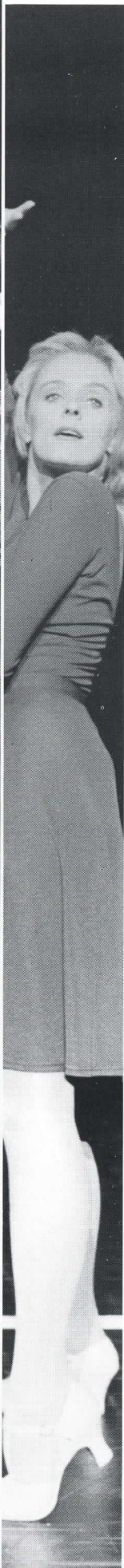
Connie
NELLIE
CRUMP



Greg
NIELS
SLEIMANN



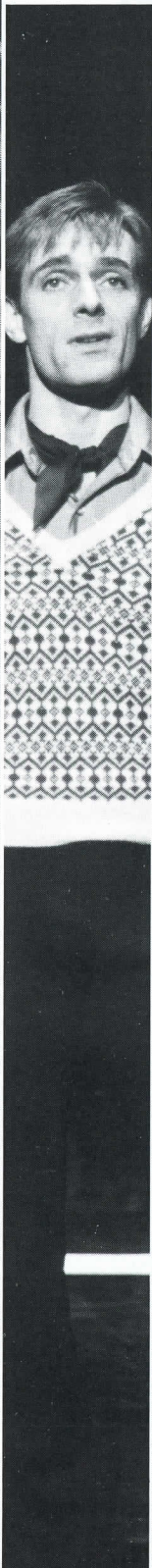
Cassie
SUSANNE
BREUNING



Sheila
LINDA
LAURSEN



Bobby
NIELS ANDERS
THORN



Bebe
ANNE-DORTE
LERTOFT



Judy
BENTE
TAUSTRUP

Richie
DONALD
ANDERSEN

Al
ANDERS
BAGGESEN

Kristine
HANNE
GELVER

Val
BIRGIT
THØT JENSEN

Mark
KENNETH
KREUTZMANN

Paul
RUNI
LEWERISSA

Diana
ANN
HJORT

Larry
CHRIS
BLACKWELL



terhånden fulgte også de traditionelle talescener efter. Publikum var umætteligt, skønt operetten, kvalitetsmæssigt, var på retur i 1890-årene.

I det ti-år opstod i England en variant af operetten under betegnelsen musical comedy. Den var dels påvirket af Gilbert & Sullivan og dels af music-hall-traditionen. Det var en art farceoperette med enkel handling og fritstående sang- og dansenumre uden særlig sammenhæng. Denne genre udviklede sig gennem årene til mere helstøbte former, og efter 1. Verdenskrig var det teaterfolk som Noel Coward og Ivor Novello, der satte deres præg på udviklingen og skabte musikalske værker af høj kvalitet.

Wieneroperetten

I begyndelsen af 1900-tallet fik wiener-operetten en ny og markant opblussen. Handling og miljø rykkede frem til nutiden, ofte med karakter af en vis mondænitet. Musikken fik en elegance og erotisk farve, som blev epokeskabende.

Med *Den glade Enke* (1905) skrev Franz Lehár en verdenssucces af dimensioner. Begyndelsen havde imidlertid ikke været let for Lehár. Kun få troede på værkets gennemslagskraft – den wieneriske tone var erstattet af en mere parisisk og slavisk, og det konservative publikum savnede stilen fra Strauss og Millöcker.

Efter 50 opførelser forsvandt den fra repertoiret, men kun en måned senere dukkede den atter op – denne gang på et af Wiens mange forstadsteatre. Snart sang og dansedes den til succes, og enkevalsen fejede over de europæiske scener under stor begejstring.

Det var vanskeligt for Lehár at leve op til denne enorme succes, men det lykkedes efter flere tilløb. Inden for fire måneder i sæsonen 1909-10 havde tre ledende operetteteatre i Wien hver sin Lehár-premiere – *Fyrstebarnet*, *Grev af Luxemburg* og *Zigøjnerblod*. Senere fulgte bl.a. *Eva* (1911), der i sit samtidige miljø – et fabrikskontor med syngende og skrivende kontordamer – havde mindelser om den senere amerikanske musical.

Efter 1. Verdenskrig og indtil 1934 var Lehár fortsat produktiv, og som 55-årig indledte han en ny skaberperiode, der indgik i operettens sidste blomstring fra 1920-38.

Med det lyrisk-dramatiske værk *Paganini* (1925) forlod han den moderne danseoperette til fordel for en romantisk operette, som blander historiske kendsgerninger med fantasi.

Samtidig indledte han et nært samarbejde med sangeren Richard Tauber, bl.a. i *Zarewitch* (1927), *Friederike* (1928), *Smilets Land* (1929) og det sidste værk *Guiditta*, hvor operette- og opera-elementer blandes.

Lehár skrev også musik til flere sang- og operettefilm, ligesom mange af hans sceneværker blev filmatiseret.

Af Lehárs samtidige kolleger lykkedes det Leo Fall at slå igennem med *Dollarprinsessen* (1907) og Oscar Straus med *Valsedrømme* (s.å.).

Disse danseoperetter gik deres sejrsgang over hele verden, og var medvirkende til at placere Wien som det dominerende operettecentrum.

Hertil bidrog også ungaren Emmerich Kálmán, der, som den første komponist, for alvor og med konsekvens indførte den ungarske folkemusik i forestillingerne. Foreningen af zigøjnermusik og wienervals dominerer hans største succes *Czardasfyrstinden* (1915), der ligesom *Den glade Enke* hører til verdens mest spillede operetter.

Også *Bajaderen* (1921), *Grevinde Mariza* (1924) og *Cirkusprinsessen* (1926) blev store succeser, og flere af Kálmáns værker kom til opførelse på Broadway. Men Kálmán holdt sig ikke alene til zigøjnermusikken, selv om det er den, han er mest berømt for. I flere af de senere operetter forsøgte han sig med held i de moderne danserytmer som charleston, slow-fox, black-bottom og shimmy.

Berlin i 1910-årene

Ved siden af Wien fik også Berlin en vis indflydelse på operettens udvikling – og mere i show- og revy-retningen. Jean Gilberts *Den kyske Susanna* (1910) og *Filmdronningen* (1913) – farcebetonede operetter med schlagermusik og store danseoptrin – fik en ikke ringe europæisk udbredelse. Ikke mindst *Filmdronningen*, der flirtede med det nye filmmediums popularitet. Ikke alene var hovedpersonen en stumfilmstjerne, men man indarbejdede også filmsekvenser i teaterforestillingen.

Med tonefilmens sejr omkring

1930 blev konkurrencen mellem teater og film for alvor skærpet. Nye og gamle operetter fandt snart vej til det magiske lærred, og det i pragtopsætninger, som teatrene ikke havde chance for at præstere.

I 1930-årene var den nazistiske fremmarch yderligere med til at afslutte operettens sidste glansperiode. Jødeforfølgelserne tvang mange komponister og librettister i landflygtighed eller i koncentrationslejre.

Amerika importerer operetten

Amerikansk teater var under tidlig påvirkning fra Europa. Mange operetter blev importeret fra Paris, Wien og London og blandede sig med mere oprindelige former som burleske og parodiske sangspil og mere spektakulære shows med sensationelle sceniske effekter.

Et tidligt og populært eksempel på en original amerikansk musikforestilling var *The Black Crook* (1866), der sammenfattede melodramaets ingredienser med fantastiske balletter. Musikker hertil var af forskellige komponister, gammelt og nyt blev blandet, og karakteren var nærmest det, vi ville kalde en vaudeville i stort format.

I 1874 anvendte amerikansk teater for første gang betegnelsen musical comedy om denne genre. Forestillingen hed *Evangelina*. Den adskilte sig på et væsentligt punkt fra de tidligere stykker ved at have original musik af en enkelt komponist.

Men det var først og fremmest indvandrede europæere, der i starten af 1900-tallet for alvor lagde grunden til det amerikanske musikteater, og efterhånden skabte den originale amerikanske operette-musical.

Især irlanderens Victor Herbert blev pioneren inden for genren og fik langtrækkende betydning for udviklingen. Herbert fik sin første store succes med *The Wizard of the Nile* (1895), hvori handlingen er henlagt til det gamle Ægypten. Som den første amerikanske operette blev den eksporteret til Europa, hvor den blev opført i Wien.

Blandt Victor Herberts markante operetter er også *Babes in Toyland* (1903) med den kendte legetøjsmarch. *The Red Mill* (1906) var hans store Broadway-succes og *Naughty Marietta* (1910)

blev et af hans bedste værker. Den blev i 1935 filmatiseret med det store amerikanske operettepar Nelson Eddy og Jeannette MacDonald.

Af den udvandrede tjekke Rudolf Frimls operetter bør nævnes *Rose-Marie* (1924), som ikke alene blev en af de mest populære i Amerika og Europa, men tillige nåede et verdenspublikum gennem i alt tre filmatiseringer.

Også *The Vagabond King* (1925) og *The Three Musketeers* (1928) hører til Frimls bedste værker. Til *Musketererne* allierede han sig med Broadways store showkonge Florenz Ziegfeld, og skabte operette i den store overdådige stil, der skulle blive Ziegfelds kendetegn.

Sigmund Romberg, der kom til USA fra Ungarn, blev inden for den romantiske og noget virkelighedsfjerne operette en af Herberts betydeligste efterfølgere. Hans *Maytime* (1917) skabte teaterhistorie, idet producenten p.g.a. den overvældende publikumstilstrømning, måtte doble forestillingen med helt nye medvirkende på et andet teater.

Blossom Time (1921) var en amerikansk version af *Jomfruburet* med Schuberts musik i Rombergs arrangement. Denne operette blev ufattelig elsket af amerikanerne, og samme år som dens Broadway-premiere fandt sted, rejste ikke mindre end fire turnerende selskaber rundt i hele Nordamerika med forestillingen. Adskillige store succeser fulgte, bl.a. *Ørkensangen* (1926) i samarbejde med Oscar Hammerstein II og *New Moon* med den kendte melodi *Lover come back to me*. I *Rosalie* (1928) samarbejdede Romberg med den af jazzen inspirerede George Gershwin.

Fornyelsen af amerikansk musical

I løbet af 1930-årene mistede Friml og Romberg den store popularitet – nye toner, nye rytmer og nye miljøer fængede hos publikum, og musical-teatrene blev overtaget af mere tidssvarende historier og musik. Broadway-teatrene fremviser et uhyre brøget billede i perioden 1900 til 1924. Over for de nævnte komponister i den romantiske operette står nye folk som Jerome Kern, Vincent Youmans, George Gershwin, Richard Rodgers, Irving Berlin og Cole Porter. Nævnes skal også den dristige showmand

George M. Cohan, der med sine tidstypiske musicalcomedies og enkle slående melodier i vaudevillistil skabte den første, nye fase i den videre udvikling af den moderne musical. Cohans værker er i dag ikke særlig kendt, men en af hans største melodisuccesser kendes til gengæld af mange – den fløjtes især – det er *Over There* fra krigsåret 1917.

De samtidsmiljøer, som Cohan introducerede, blev i første omgang videreført af Jerome Kern.

Jerome Kern

Jerome Kern er en skelsættende skikkelse i den moderne amerikanske musical – først og fremmest p.g.a. hans fornyende arbejde med selve forestillingshelheden. Som ægte teatermand lagde han vægt på handlingens, dialogens og karakterernes samholdighed. Sangene skulle passe ind i den givne dramatiske sammenhæng og føre handlingen videre. Disse krav var et særsyn i tiden, og Kern skabte en række små, men helstøbte forestillinger i samarbejde med librettisterne Guy Bolton og englænderen P. G. Wodehouse, inden han definitivt slog igennem på det kunstneriske plan, han tilstræbte.

Det blev med verdenssuccessen *Show Boat* (1927) efter Edna Ferbers roman om tabuemnet race-mødsætninger.

Opsætningen havde kostet producenten Florenz Ziegfeld formuer – til gengæld gik forestillingen i to år.

En ny og afgørende æra i den amerikanske musicals historie var hermed begyndt.

Show Boat baner vejen

Show Boat beredte vejen for andre musicals med usædvanlige emner, bl.a. Gershwins politiske satire over en præsidentkampagne – *Of Thee I Sing* (1931); den første musical der fik tildelt den eftertragtede litterære udmærkelse Pulitzer-prisen.

Gershwin hørte til blandt de nye, begavede komponister, der følte en ægte samholdighed med den fremrykkende jazzmusik. Sammen med sin bror Ira Gershwin skrev han, fra begyndelsen af 1920-årene, en række bemærkelsesværdige og meningsfulde musicals, hvorfra mange melodier hører til blandt de bedste fra tiden, og som til stadighed findes på store sangeres og entertaineres repertoire – bl.a. *The Man I*

Love og *Fascinatin' Rhythm* – begge fra *Lady, be Good*, 1924, samme år som hans *Rhapsody in Blue*.

Også Richard Rodgers tilhørte den unge generation af teaterfolk og komponister, der ihærdigt arbejdede på at forny genren – først i samarbejde med libretti-

sten Lorenz Hart, og siden med Oscar Hammerstein II.

Rodgers og Hart skabte en række sofistikerede og intelligente værker med sange, der hurtigt blev verdenskendte evergreens.

Fornyende var, blandt mange af deres musicals, *On Your Toes* (1936), hvori store passager var

bygget op på både moderne og klassisk dans – i George Balanchines koreografi. Den pegede utvetydigt frem mod danse-musicalen, der mere og mere markant slog igennem efter 2. verdenskrig.

Men også i fornyelse af emner og figurer viste Rodgers og Hart nye



veje. I *Pal Joey* (1940) er personerne f.eks. ikke just sympatiske. Hovedpersonen Joey er nærmest en snylter, der udnytter sine omgivelser til personlig fordel og karriere. En blakket helt som central figur chokerede ikke så lidt.

Det blev imidlertid med folkemu-

sicalen *Oklahoma* (1943), at Rodgers i samarbejde med Hammerstein II stod for udviklingen efter verdenskrigen. Den amerikanske musical fik nu for alvor indpas på verdens teatre.

Jerome Kern havde arbejdet på at integrere sangene i en meningsfuld helhed – Rodgers fik,

sammen med koreografen Agnes de Mille, gjort dansene sammenhængende med handlingsforløbet.

Fra starten var komponist og librettist enige om, at hvert eneste element i handlingen skulle underordnes helheden. Intet måtte virke påklistret eller tilfældigt.

Trods mange ledende teaterfolks skepsis over for *Oklahomas* brud med traditionerne, blev forestillingen en af de største teatersuccesser på Broadway – med 2.248 opførelser, efterfulgt af et års tourné. Et andet teaterselskab rejste rundt i ti år med *Oklahoma* på repertoire, og på Drury Lane-teatret i London gik den i fire år.

Oklahomas ægte oplevede miljø og de træfsikkert tegnede karakterer fra århundredskiftet faldt umiddelbart i publikums smag. Amerikanerne oplevede forestillingen som et billede på deres egen historie og kulturelle rødder.

Efter 2. Verdenskrig

Den amerikanske musical-produktion tog voldsom fart efter 1945 – emnerne, ideerne og handlingerne blev hentet allevegne fra, og bestræbelserne på at skabe en sammenhængende dramatisk enhedsform ud fra de enkelte forestillingselementer blev mere og mere afgørende og vellykkede.

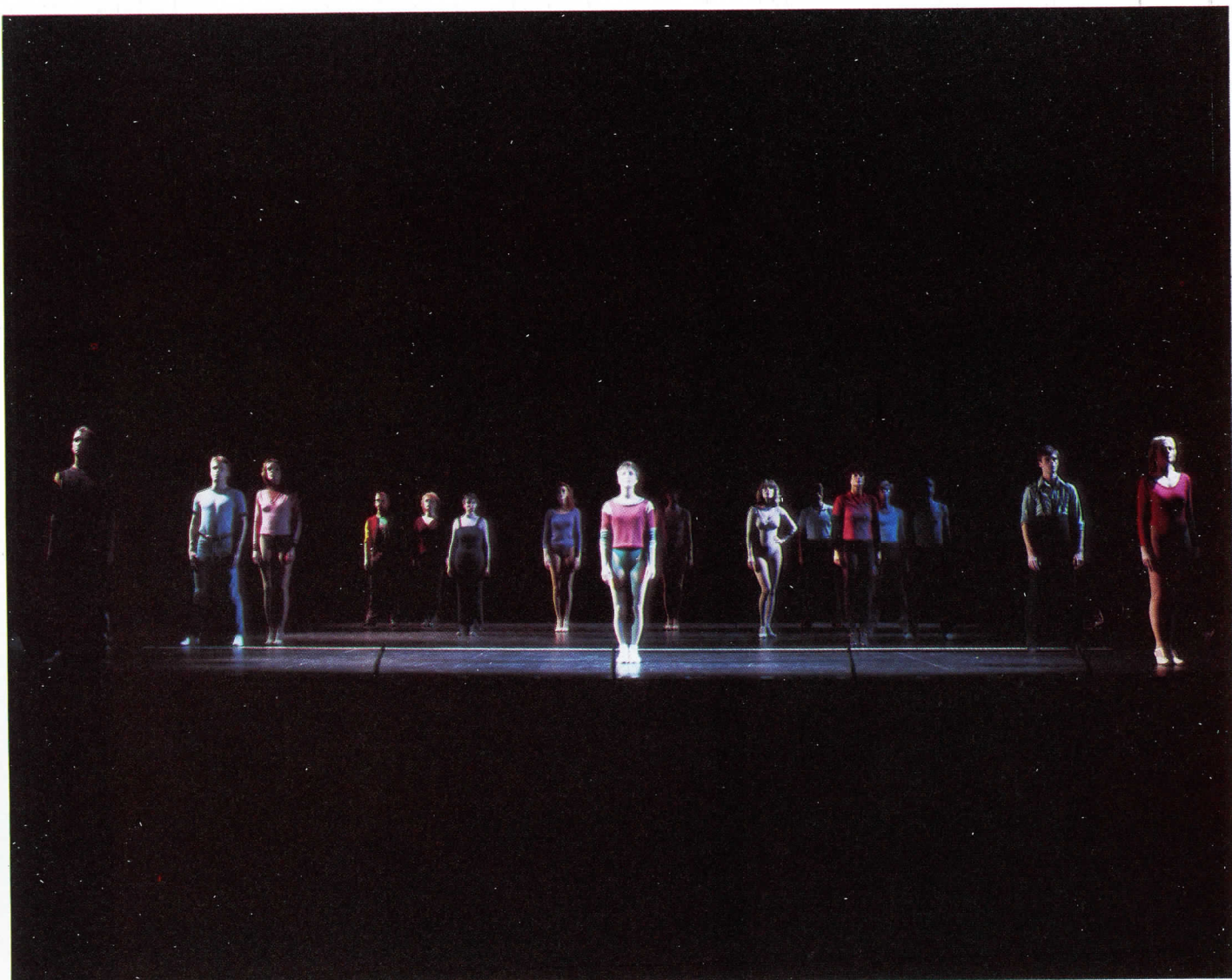
Fra 1950-årene er *My Fair Lady* (1956) af Frederick Loewe og A. J. Lerner efter Shaws skuespil *Pygmalion* og Leonard Bernsteins og Jerome Robbins *West Side Story* (1957) efter Shakespeare, på hver sin vidt forskellige måde væsentlige eksempler derpå.

My Fair Lady anviser en dramatisk linie, byggende på god skuespilkunst og kongenial musik, og *West Side Story* peger på dansen som dramatisk udtryksmiddel. Hos komponister som Frank Loesser og senere Stephen Sondheim eksperimenteres med musikalske former, der ofte får karakter af opera, hvilket også er tanker bag englænderen Andrew Lloyd Webbers arbejder – bl.a. *Cats* (1981).

Musicalens emnevalg og temaer undergår en radikal forandring i 1960-årene, jvf. bl.a. *Spillemand på en Tagryg* (1964), der omhandler den jødiske befolkning i en russisk by ved århundredskiftet; *Cabaret* (1966) skildrer den gryende nazisme i Berlin, og *Chicago* (1975) bygger på et autentisk morddrama i gangsterbyen i 1920-årene.

Også det musikalske udtryk har ændret sig med den rytmiske musiks voksende indflydelse. Der eksperimenteres i alle musikformer, stilarter og udtryk – afhængig af hvilken historie man ønsker at fortælle. Den almindelige handlingsopbygning med veks-





I forgrunden Ann Hjort.

På nederste billede:

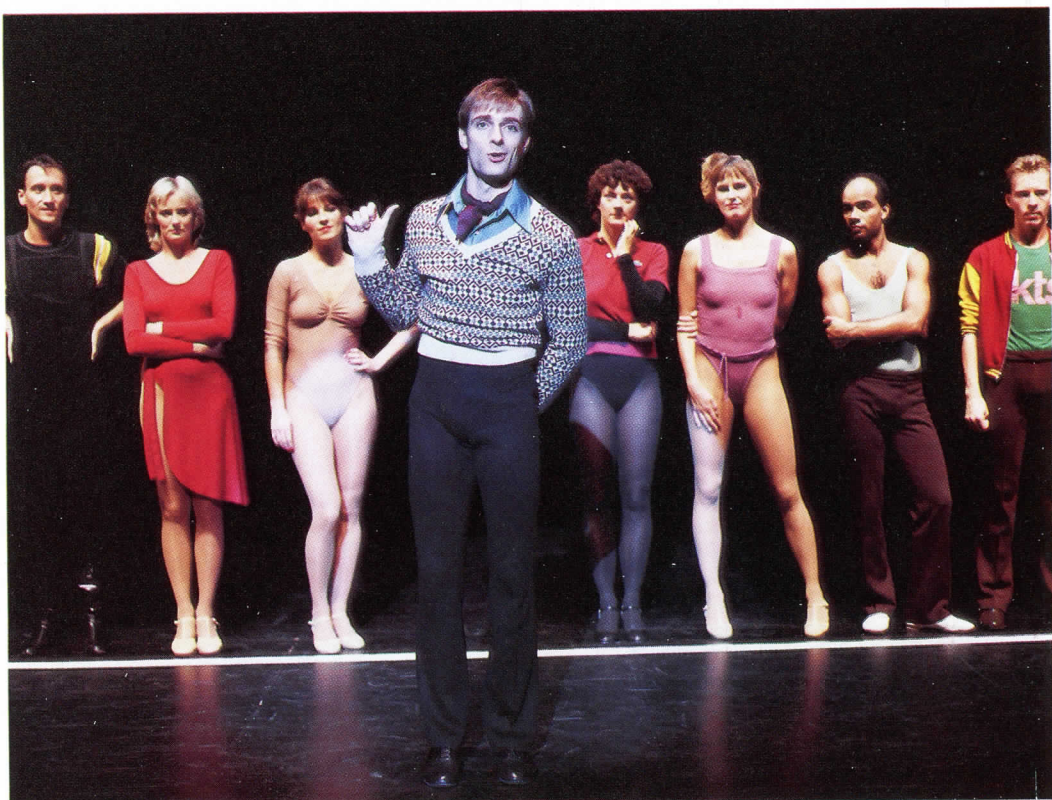
Niels Sleimann, Susanne Breuning, Linda Laursen, Niels Anders Thorn, Anne-Dorte Lertoft, Bente Taustруп, Donald Andersen og Anders Baggesen

lende tale-, sang- og dansenumre må ofte vige pladsen for en mere utraditionel brug af rum og tid. Her er *Pippin* (1972) og *Chicago* (1975) – begge i Bob Fosse's nyskabende iscenesættelse og koreografi – centrale eksempler på disse fornyelser, ligesom også *A Chorus Line* (1975) er karakteristisk for den seneste udvikling inden for genren.

Dansen, bevægelsen og rytmen er blevet en uløselig og ubrydelig del af det musikdramatiske udtryk.

De mange vellykkede bestræbelser på at etablere musicalen som selvstændig og fuldgyldig kunstform på linie med andre musikdramatiske genrer har båret værdifuld frugt og givet imponerende resultater til glæde for elskere af teaterkunsten.

Men vejen frem – fornyelsen – og den afgørende nyskabelse? – hvor kommer den fra? – Amerika eller Europa eller et helt tredje sted?



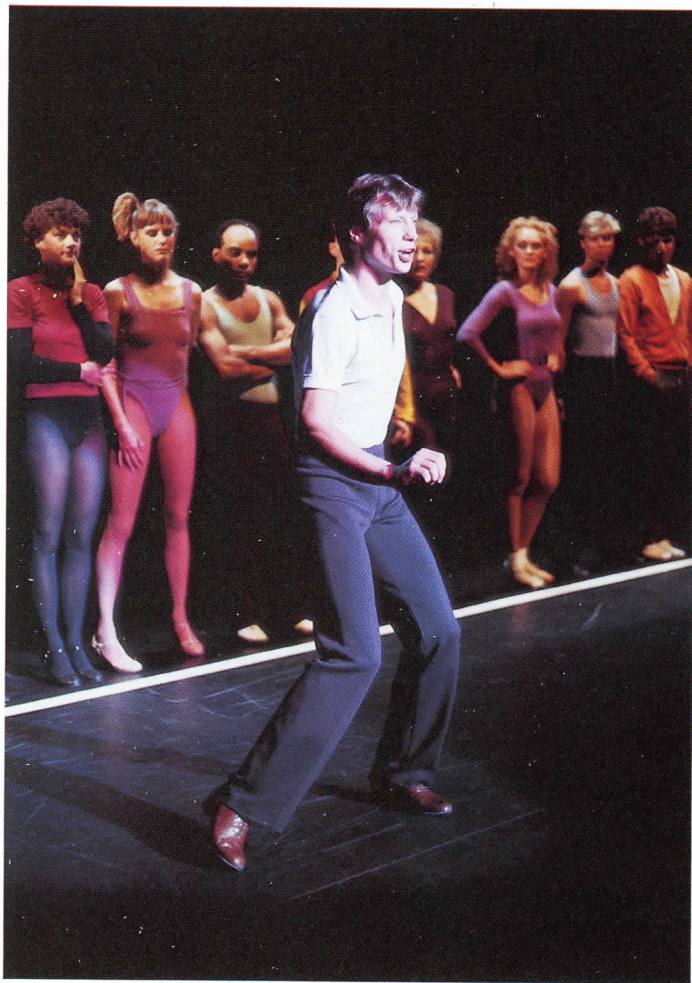


Musikalske numre:

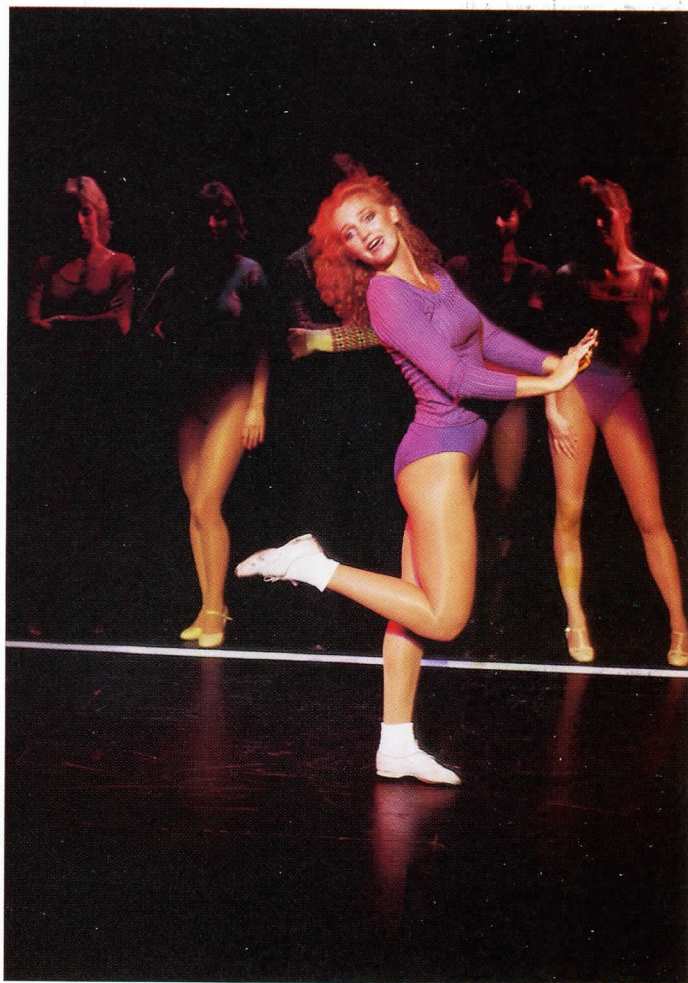
Gid jeg får det	Ensemblet
Det er da let	Mike (<i>Thomas Kirk</i>)
Og	Richie (<i>Donald Andersen</i>)
	Bobby (<i>Niels Anders Thorn</i>)
	Val (<i>Birgit Thøt Jensen</i>)
	Judy (<i>Bente Tastrup</i>)
I en ballet	Sheila (<i>Linda Laursen</i>)
	<i>Bebe</i> (<i>Anne-Dorte Lertoft</i>)
	Maggie (<i>Eva Maria Zacho</i>)
Syng!	Kristine (<i>Hanne Gelver</i>)
	Al (<i>Anders Baggesen</i>)
Dav, dav tolv	Ensemblet
Intet	Diana (<i>Ann Hjort</i>)
Dans:10, krop:3 ...	Val (<i>Birgit Thøt Jensen</i>)
Spejlet og musikken	Cassie (<i>Susanne Breuning</i>)
En	Ensemblet
Steppe-kombinationen	Ensemblet
Al min kærlighed .	Diana (<i>Ann Hjort</i>)
	og ensemblet
En: reprise	Ensemblet



Susanne Breuning



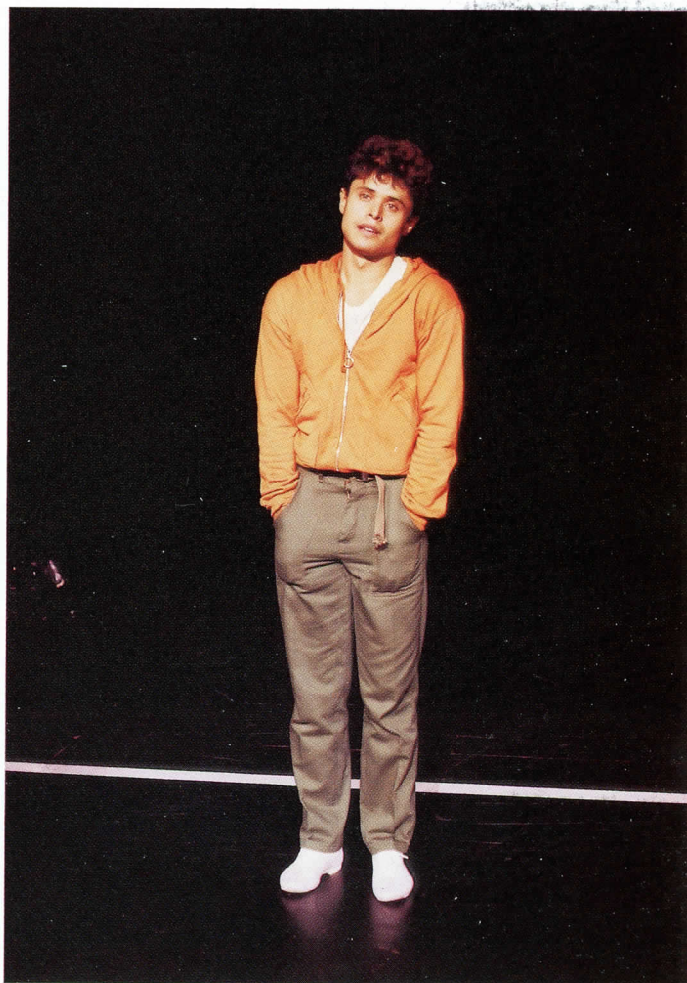
Thomas Kirk



Birgit Thøt Jensen

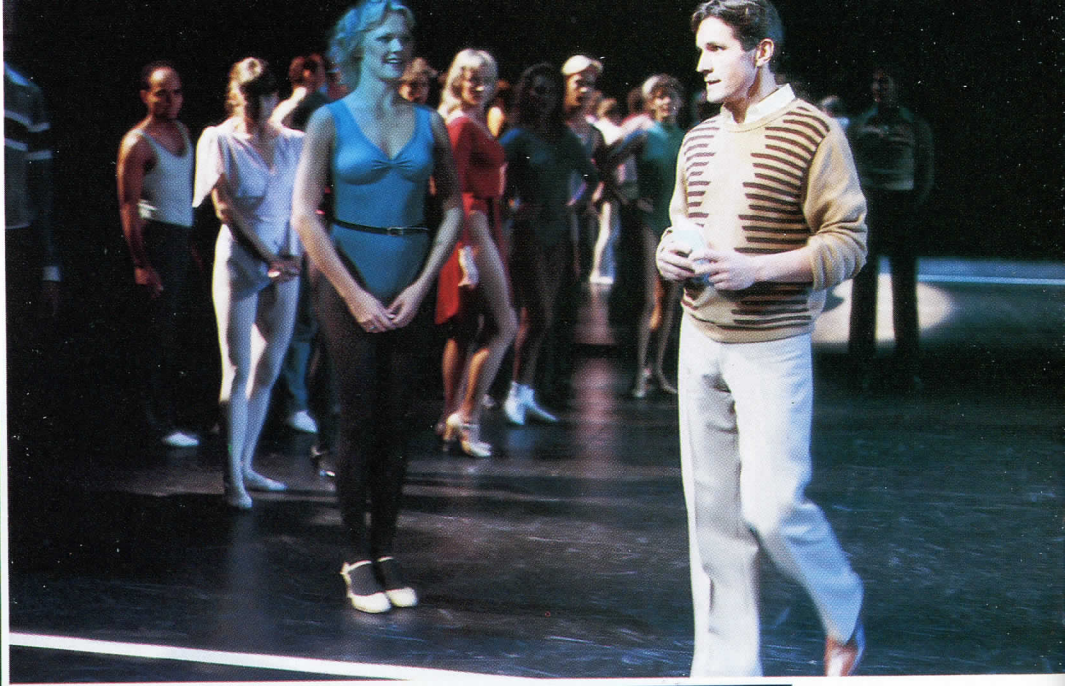


Anders Baggesen og Hanne Gelver



Runi Lewerissa

*Øverst Ryle Dinsen og Niels Vigild
Nederst Donald Andersen foran ensemblet*



Aarhus Teater personaleoversigt 1985/86:

Teaterchef:

Jacob Kielland

Sekretær:

Tove Laursen

Produktionsleder:

Jørn Walsøe

Skuespillere:

Karen Lis Ahrenkiel
Marianne Flor
Hanne Gelver
Betty Glosted
Merete Hegner
Anne Lorentzen
Lizzi Lykke
Ruth Maisie
Pia Mourier
Birgitte Simonsen
Hanne Stensgaard
Karen Wegener
Tove Wisborg
Anders Baggesen
Hother Bøndorff
Karl Erik Christophersen
Erling Dalsborg
Aksel Erhardsen
Jørgen Fønss
Peter Gilsfort
Børge Hilbert
Jørn Holstein
Ejnar Hans Jensen
Peder Holm Johansen
Lars Junggreen
Flemming Larsen
Runi Lewerissa
Folmer Rubæk
Ulf Stenbjørn
Klaus Tange
Kim Veisgaard
Ole Wegener
Jens Zachø Bøye

Sæsonens gæsteskuespillere:

Ruth Brejnholm
Susanne Breuning
Nellie Crump
Lisbeth Gajhede
Christine Hermansen
Ann Hjort
Birgit Thøt Jensen
Vibeke Kull
Linda Laursen
Bente Taustруп
Eva Maria Zachø
Donald Andersen
Chris Blackwell
Bent Børgesen
Poul Clemmensen
Flemming Enevold
Thomas Kirk
Kenneth Kreutzmann
Lars Lohmann
Kim Pejtersen
Niels Sleimann
Niels Anders Thorn
Niels Vigild

Sæsonens iscenesættere:

Asger Bonfils
John Dove
Gene Foote
Jørgen Heiner
Klaus Hoffmeyer
Jørn Holstein
Eyun Johannessen
Benny Poulsen
Hans Rosenquist
Ulf Stenbjørn

Sæsonens scenografer:

Steen Lock-Hansen
Lars Juhl
Ivan Mogensen
John McMurray
Chr. Tom-Petersen
Claus Rostrup
Erik Söderberg
Jørn Walsøe

Sæsonens kapelmestre:

Erik Andersen
Peter Beck
Søren Hansen

Sæsonens lysdesignere:

Niels Emil Larsen
Benny Rünitz

Sæsonens oversættere:

Jacob Kielland
Jan Maagaard
Steen Mourier
Knud Poulsen
Peter Poulsen
Lisbeth Østergaard

Sæsonens komponister:

Erik Andersen/Jens Tolsgaard
Erling D. Bjerno
Fuzzy

Sæsonens koreografer:

Chris Blackwell

Dramaturger:

Asger Bonfils
Janicke Branth
Jørgen Heiner
Hans Rosenquist
Steen Mourier

Husdramatiker:

Svend Åge Madsen

Talepædagog:

Ivan Køhler

Suffli:

Ingrid Gottschalck
Bente Linde Jensen
Anette Walsøe
Hanne Wolff

Administration:

Kontorchef Karen Skjødt
Jytte Andersen
Bente Bak
Kis Giver
Helle Hansen
Majbritt Hansen
Ruth Hansen
Jonna Thomsen

Regi:

Overregissør Max Hansen
Per Søegaard Andersen
Jan Bach
Bruno Boreas-Nielsen
Eva Dahl
Claus Mydtskov
Joe Otterstrøm
Henrik Sandberg

Maskinmester:

Leif Schultz

Scenen:

Scenemester Kai Johansen
Svend Åge Christensen
Børge Christiansen
Tage S. Hansen
Thorkild Hansen
Kjeld Kjær Jørgensen
Lars Knage
Jan Holm Nielsen
Niels Jørgen Nielsen
Jens Villesen

Snedkersal:

Undermester Bent Jensen
Undermester Villy Kristensen
Undermester Erik Wisler
Verner Bang
Ove Rud-Djervad
Frøde Jensen
Freddy Laursen
Jørn Svenningsen

Malersal:

Afdelingsleder Jens Anker Olsen
Ivan Mogensen
Steen Lock-Hansen
Søren Hornemann
Anne-Marie Kjær
Preben Rasmussen

Skræddersal:

Kostumier Hanne Gissel og
Mehmet Hilmi
Henny Andersen
Lillian Andersen
Viggo Eriksen
Birgith Fuglsbjerg
Per Hansen
Gurli Radich Johansen
Connie Møldrup Rasmussen
Kirsten Themsen

Lys og lyd:

Belysningsmester Niels Emil Larsen
Tonemester Jens Ravn
Kurt Bøje
Kim Engelbrecht
Per Moeslund Eriksen
Knud Jacobsen
Peder Jacobsen
Lise Roed Lauridsen
Orla Pind

Rekvisitafdelingen:

Rekvisitør Viggo Bay
Steen Jonassen

Information:

Informationschef Steen Mourier
Sekretær Merete Ankjær

Arkivar:

Bertold Lorenzen

Abonnements- og billetkontor:

Abonnementssekretær
Annelise Gundersen
Anne Troelsen
Bendi Christensen
Hjørdis Guldbeck
Nelly Jeppesen
Ragnhild Larsen

Frisør og påklæder:

Afdelingsleder Joan Gylling
Britta Broholt
Birthe Fischer
Agda Rohde Heiberg
Bente Hytte Rasmussen
Mette Schmidt
Peter Andersen
Anngrethe Halle
Grethe Hjerminde
Peter Kirkegaard
Ritha Stegger Madsen
Lars Ryegaard Rasmussen
Nancy Sørensen

Kantinen:

Bestyrer Kirsten Østergaard
Sonja Irene Holm
Elin Jørgensen
Karen Kaufmann
Edith Rasmussen

Vagt:

Knud Steen Bak
Arne H. Hansen
Ivan Sørensen

Teaterbetjent:

Per Andersen

Kontrol:

Overkontrollør Preben Bøckmann
Jørgen Andersen
Finn Arentzen
Jørgen Hegelund
Kaj Holm
Finn Homann
Søren L. Jørgensen
Poul Larsen
Finn Laursen
Villy Madsen
Ejvind Nielsen
Svend Nielsen
Henry Olsen
Preben Pedersen
Chr. Møller Sørensen

Programsælgere:

Jørgen Demuth
Carl Brandt
Hardy H. Jacobsen
Flemming Laursen
Merete Neergård Bernth
Birgitte Küsch
Gitte Kraft

Rengøring:

Inspektrice Inga Konradsen
Edel Andersen
Anna Grethe Andersen
Birgit Christensen
Ingrid Hansen
Connie Jacobsen
Hanne Jensen
Ragnhild Jensen
Benedikte Just
Lissi Lajer
Astrid Pedersen
Lene Sørensen

Skuespillerskolen:

Rektor Eyun Johannessen
Sekretær Grethe Nielsen
Teknisk medhjælp Lars Troelsen

Lærere:

Peter Beck
Janicke Branth
Asger Bonfils
Aksel Erhardsen
Jørgen Heiner
Finn Hesselager
Lars Junggreen
Morten Kold
Ellen Lunde
Georges Mills
Jan Maagaard
Ove Raskmark
Erik Rosborg
Per Skrifer
Thyge Thygesen
Marianne Walther

Elever:

III-års:
Pia Henningsen
Jette Sivertsen
Mette Skytte
Michael Hasselflug
Anders Gjellerup Koch
Tom Rosendal

II-års:

Anne Kathrine Jansberg Beck
Annika Johannessen
Vivian Nielsen
Peter Jorde
Michael Mansdottier
Jesper Vigand Madsen

I-års:

Charlotte Fich
Dorthe Hansen
Annette Katzmänn
Jens Albinus
Per Lykke Hansen
Johan Vinde Larsen

