

MUSIKTEATRET DER BLEV VÆK....

Om et tillob til en alternativ musikteaterpraksis i København 1925–1931.

En præsentation af et glemt musikrepertoire og en diskussion af dets perspektiver på baggrund af mellemkrigstidens borgerlige danske musikteater.

Af Peder Kaj Pedersen

Efter Henning Christiansens forsøg på at omplante Hans Scherfigs Land og Folk-foljeton fra 50'erne til musikaliseret TV-serie i 70'erne, er der grund til at betragte musikdramatik med skepsis, hvis man ikke nærede denne skepsis i forvejen.

Kan musikdramatik, musikaliseret teater bruges til noget?

Det er der mange eksempler på, at det faktisk kan, i dag særlig teaterformer, der betjener sig af den rytmiske musik som den primære materialemæssige forudsætning. *Solvognens* stykker er et eksempel.

Men den gennemkomponerede opera, der har sine materialemæssige forudsætninger i kunstmusikken, er straks mere problematisk. Og det har den været siden mellemkrigstiden. Det følgende handler om musikdramatiske forsøg i Danmark i anden halvdel af 20'erne og et lille stykke ind i 30'erne, forsøg der bl.a. må ses som bestræbelser på at overskride og omfunktionere netop denne det borgerlige musikteaters genre par excellence.

Musikdramatik er en *udtryksform*. De musikdramatiske *genrer* opstår som konventioner for udtryksformens anvendelse i en social praksis på et givet »sted« i historien. Feudalhofferne udvikler opera-genren, som det bor-

gerlige samfund optager og omfunktionerer til borgerligt musikdrama: den afrundede musikaliserede fremstilling af individualiserede personer i et dramatisk forløb. Musikteatereksperimenterne o. 1930, som jeg vil diskutere, er netop forsøg på at finde en ny social praksis for musikdramatikken, at finde nye genrer.

I mellemkrigstidens forskellige bestræbelser på at overskride den borgerlige kulturs former kan man inden for teatermediet se tre tendenser:

- Tendens 1. »Arbejderteater« med tilknytning til socialdemokratiet.

- Tendens 2. »Revolutionært teater« med tilknytning til Danmarks kommunistiske parti.

Disse to tendenser er måske én sammenfaldende tendens i den forstand, at de begge kan opfattes som forsøg på at spille teater i arbejderklassens »lejr-offentlighed«. Det er Oskar Negt, der har præget dette udtryk: der er nok tale om offentlighedsformer med ikke-borgerligt eller anti-borgerligt indhold, men de offentlighedsformer, som indholdet fyldes i, er i deres udbredelse og funktionsnormer gennemgribende bestemt af den borgerlige offentlighed, der findes »udenom« dem. Begrebet »den borgerlige offentlighed« er en abstraktion. De konkrete institutioner, der i denne sammenhæng er aktuelle, er først og fremmest teaterinstitutionerne, scenerne, men også f.eks. teaterkritikken i dagspresse og tidsskrifter og teaterdebatten i offentligheden. Det *kongelige* teater tilhører, trods navnet og trods det, at der op til 1924 oftest var adelsfolk i teaterets ledelse (det var den nye socialdemokratiske undervisningsminister, Nina Bang, der i 1924 skiftede den sidste, grev Brockenhuus-Schack, ud), - det tilhører den *borgerlige* offentlighed. Et publikum køber sig adgang til de enkelte begivenheder på teatret, og det danner dets smag bl.a. ved hjælp af teaterkritikken. De »private« teatre, som f.eks. Det nye Teater, fungerer tilsvarende, blot med den forskel, at hvor Det kgl. er

statsstøttet, i den forbindelse kan man se mekanismerne rent i forbindelse med den offentlige og »fri« adgang til teatrene og til teaterdebat. Den skjulte forudsætning er dannelse, og ikke mindst ejendom.

Efter lejroffentlighedstankegangen opbygger arbejderklassen tilsvarende institutioner. Det er nu »Folkets hus«, der f.eks. er forum, entrébilletterne er billigere og det er *Social-demokraten* og partiets andre organer, der kanaliserer kritik og debat.

-Tendens 3. »Forsøgsteater« med tilknytning til de venstreflojsgupper af socialister, kommunister og borgerlige radikale, der også står bag den i eftertiden mest kendte af mellemkrigstidens offentlighedsformer: tidsskrifterne.

Det er i forbindelse med denne »tendens 3«, at musikken spiller en væsentlig rolle. Og det en mere væsentlig rolle end man får indtryk af, når man læser om perioden i de gængse musikhistoriebøger. Her (hos f.eks. Wallner og Schiorring) er målestokken, hvad der i eftertiden er blevet stående af musik, og det er ganske rigtigt, som Wallner gør det, at pege på Carl Nielsens enorme betydning og på det klassicistiske præg, som det blivende i dansk kunstmusik siden 20'erne og frem til o. 1960 har haft. Det er indiskutabelt, at »det musikalske livssyn« og »de kunstneriske værdinormer« udviser stor konstans fra 20'erne til 60'erne. Dropper man den snævre MUSIK-historiske indfaldsvinkel på perioden til fordel for en bredere bevidsthedshistorisk, eller anlægger man for den sags skyld overhovedet en reelt »historisk« synsvinkel, som ikke bare skriver dominerende retninger i den borgerlige kunstmusiks praksis og selvforståelse af, så opdager man hurtigt, at der foregik spændende musikalske eksperimenter o. 1930, eksperimenter, som - hvis de overhovedet omtales i musikhistorieskrivningen - affærdiges som vildfarelser hos de unge komponister. Det er mit hovederinde her at fremdrage disse eksperimenter og diskutere deres rækkevidde og perspektiver i forhold til de tre nævnte tendenser.

For at uddybe perspektiverne er det imidlertid også nødvendigt at se på det etablerede teater, hvilket jeg indledningsvis gør gennem diskussion af nogle typiske eksempler.

Artiklen er derfor bygget således op: først diskuterer jeg eksempler på dansk borgerlig musikdramatik i perioden og prøver herudfra at tegne et generelt billede. Dernæst diskuterer jeg de tre tendenser i forsøgene på at overskride det borgerlige teater, for endelig at gå nærmere ind på musikken i forbindelse med »tendens 3«.

BORGERLIG MUSIKDRAMATIK

To danske eksempler

Det er en bred vifte af genrer, der benytter sig af musikdramatik i en eller anden forstand i mellemkrigstiden. Den efterfølgende eksemplifikation går mest udførligt på operagenren, men den »lettere« musikdramatiske genre, operetten, kommer kraftigt ind i billedet i 30'erne. Det må også nævnes, at musik indgår som en væsentlig faktor i revyen, i 20'erne den vigtigste kilde til populære melodier og refrainer, og at tonefilmen, og dermed musikfilmen, begynder sin sejrsgang omkring 1930. Jeg giver dog afkald på en bred behandling af disse fænomener.

To danske operaproduktioner, begge fra 1926, er illustrerende for musikdramatikken på borgerskabets scene. Det Kgl. Teater. I marts havde Ebbe Hameriks og Fr. Nygaards opera *Stepan*, der udspiller sig under revolutionen i Rusland i 1917, premiere, og i maj kom endnu en ny dansk opera frem, Siegfried Salomons og Aage Barfoeds *Leonora Christina*, der handler om den historiske person. Den første blev en af mellemkrigstidens typiske fiaskoer, med kun 7 opførelser, mens den sidste blev en af periodens største successer, med et opførelsestal på 80. At borgerskabet foretrak at se en af Danmarkshistoriens store skikkelser fremstillet i en sentimental musikalisering og legemliggjort af Tenna Fredriksen (som efter kritikerudtalelser skal have været helt guddommelig i dette parti), - at de

foretrak at se og høre dette fremfor at se den nære historie og endda noget så frygtindgydende som arbejdernes og bøndernes revolution i Rusland musikdramatiseret, det er næppe så mærkeligt.

Nu havde Hameriks opera dog været opført med stor succes i udlandet. I Mainz havde den gået et halvt års tid, og også i Antwerpen var den blevet opført. Både et fuldstændigt klaverudtog og et par numre fra operaen i "populær udgave" var udkommet på et forlag i Bruxelles.

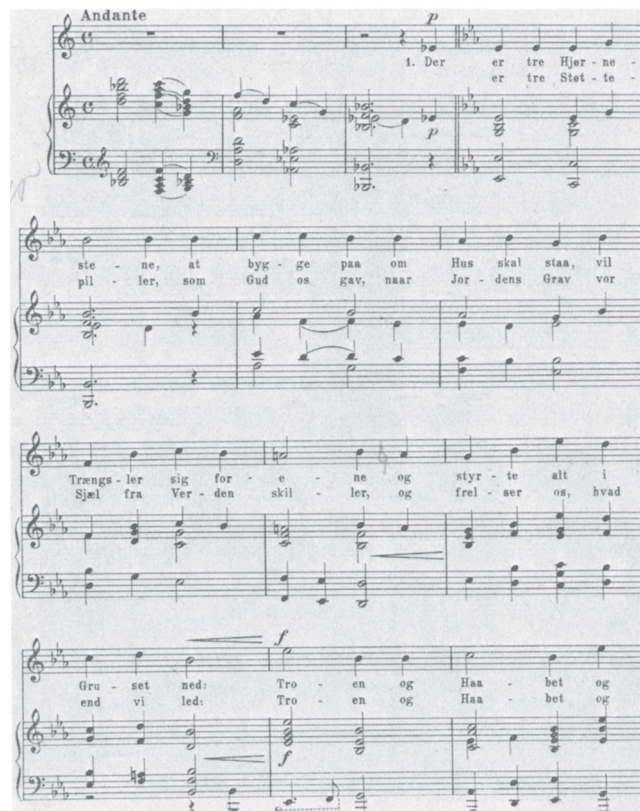
Og rent faktisk er da også det eneste, der kunne gøre *Stepan* kontroversiel i forhold til borgerskabet, selve emnet. Tekstens holdning til revolutionen er uklar og vag, men tendensen er negativ. Revolutionen bliver i det højeste borgerskabets lille gys ved at se bandende og sværgende bolsjevikker på scenen. Den bliver et påskud for effekter i iscenesættelsen af og scenografien omkring den banale kærlighedshistorie, der er tekstens reelle drivkraft.

Leonora Christina appellerer til sanserne gennem iore-faldende strofiske sange, som f.eks. "Der er tre hjørneste-ne", lidt af en "Sakralschlager" med Adornos udtryk.

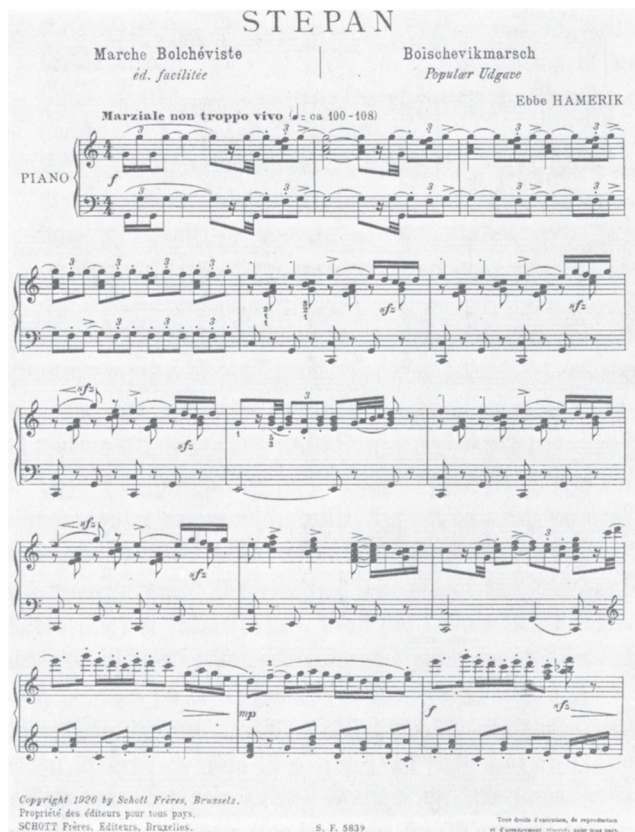
Stepan forsøger tilsvarende at appellere, bl.a. ved effekt-præget instrumentalmusik, som den "Bolsjevik-march", der indleder 2. akt.

Det er ikke en analyse og politisk stillingtagen, der lægges op til i *Stepan*. Det er følelser omkring nogle af oktoberrevolutionens symboler i scenografien visuelle symboler som Hammer og Segl, i teksten verbale revolutions-signaler: "kammerater", "bolsjevikker" o.s.v. Og dette revolutionens symbol-inventar er klædt i moderat modernistisk musik med masser af orkestral effekt og melodisk yppighed.

I dagbladet *Politiken* antydede pseudonymet "Ibald" for *Stepans* premiere, at handlingen oprindelig havde været henlagt til at foregå, ikke i Rusland under oktoberrevolutionen, men i Rom under kejser Nero. Meget af musikken skulle endda være komponeret allerede til dette



"Der er tre Hjørneste-ne" fra Siegfried Salomon's og Åge Barfod's *Leonora Christina*. Sangen forekommer i slutningen af operaens første billede, fængslet i Blåtårn aftenen før frigivelsen. "Tvivlet har jeg og haft onde stunder! Dog fuldbyrdede Gud i mig sin Krafte og sin Frelses Under!" siger Leonora, og synger så sangen om hjørneste-nene, hvoraf den tredje naturligvis er "Kærlighed". Det var ikke om denne "sakralschlager", at Adorno bemærkede: "den indsukrede religion bliver til den tolererede pornografis borgerlige påskud" (*Quasi Una Fantasia* (58)). Men det kunne have været det.



”Bolsjevikmarch”, forspil til 2. akt af Ebbe Hamerik’s *Stepan*. Stykket er måske en pendant til ”Orientalsk festmarch” fra Carl Nielsen’s Aladdin-musik fra 1919, et stykke som blev populært som løse-
revet koncertnummer og i klaverudgave som borgerlig salonmusik. Også den viste ”populære udgave” af Hamerik’s stykke er et forsøg på at erobre de borgerlige hjem, hvor nu også ”bolsjevikker” skal skabe kolorit.

tekstgrundlag. Og der ville have været bedre overensstemmelse mellem emne og udsagn, hvis denne antydning havde noget på sig.

Stepan er et i bund og grund borgerligt værk. Revolu-

tionssujettet er en anledning til en effektiv sansepirring, som altså slog an ude i Europa, selv om den ikke gjorde det på Det Kgl.

Modsætningen mellem de to operaproduktioner var en generationsmodsætning. Med *Stepan* fik ”ungdommen” en chance: komponisten, tekstforfatteren, scenografen Svend Johansen, dirigenten J. Hye-Knudsen og iscenesætteren Torben Krogh (der dog i øvrigt også iscenesatte Salomons værk), var alle unge mennesker, og det var en af de typiske reaktioner i pressen, at ungdommen havde fået og forspildt chancen.

I sin danske musikhistorie skriver Nils Schiørring om Hamerik, at han ikke sluttede sig til nogen af 20’ernes ”anti-romantiske” retninger. ’Han ville skabe på sine egne betingelser.” hedder det (bd. III, s. 226). Imidlertid er det klart, at selv om Hamerik stod som lidt af en outsider som komponist, så havde han ikke gjort sig umulig i borgerskabet. Han blev således *Musikforeningens* - det københavnske musik-borgerskabs anden højborg - sidste dirigent. Betingelserne for at begå sig i det offentlige musikliv, var borgerskabets betingelser. Hamerik havde måske større problemer end de fleste med at gøre disse betingelser til ”sine egne”. Hans ”revolutionsopera ’ kan i hvert fald ikke betragtes som et forsøg på som musikdramatiker radikalt at *overskride* dem.

Revolutionsgyset og dyrkelsen af den nationale fortids store skikkelser harmonerer godt med borgerskabets situation i 20’ernes Danmark. Hvor det under verdenskrigen havde været i fremdrift som følge af de gunstige forhold for et neutralt område omkring krigskonjunkturerne, så vendte situationen omkring 1920. Det lykkedes ikke for borgerskabet at gennemtvinge en annekcionistaisk politik i grænsespørgsmålet, og det lykkedes ikke at bryde med parlamentarismen. Virkelig rystet blev borgerskabet i 1920’erne ved Landmandsbankens krak. Dets angst for en samfundsomvæltning har sikker været stærk, i hvert fald

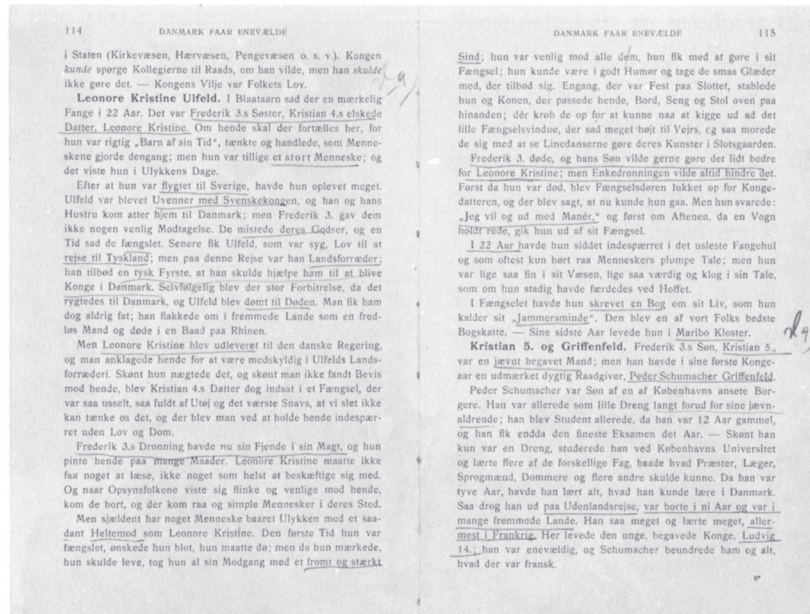


Scenebillede fra Det kgl. teaters opførelse af *Stepan*. Efter "bolsjevikmarchen" går tæppet for dette sceneri i Sven Johansen's "saglige" scenografi. Vi er i et retslokale i en slotssal, der efter librettoens regie-anvisninger skulle bære spor af "tidligere feudalherlighed". Når tæppet går er scenen blå af cigaretrøg fra kortspillende soldatergrupper, og det er netop her i operaen, at vi i særlig grad får revolutions-signalerne præsenteret.

indtil Socialdemokratiet dannede regering i 1924, og Stau-ning forsikrede om partiets reformistiske hensigter. Borger-skabet skulle ikke have noget at frygte fra den kant.

Den nationale fortid var en ideologisk samlende og tryg-hedsskabende faktor i en urolig tid. Historiesynet bag et værk som *Leonora Christina* genfindes i skolebøgerne, i øv-rigt også i bøger, som endnu i min egen underskoletid i 50'erne var i ukritisk brug. Revolutioner var noget, der skete ude i verden. Faren var drevet over her i Danmark.

Begge de to omtalte operaemner er for så vidt ikke-borgerlige: Christian IVs datter levede i 1600-tallet, og til trods for hendes "deklassering" i fangenskabets tilhørte hun af oprindelse og bevidsthed det feudale lag i det over-gangssamfund, som det danske var i 1600-tallet. Og arbej-dernes og bøndernes revolution i Rusland i 1917 var et op-gør med det borgerlige samfund, som siden århundredets begyndelse havde været forsøgt etableret i det endnu feu-



En gængs folkeskole-historiebog, i brug op til 50'erne. Nik. M. Helms: *Danmarks Historie fortalt for børn*. 11. udg. 1938. Historien om Leonora Christina finder vi s. 114 - 15.

dale Rusland, og naturligvis også et opgør med feudalismen.

Men i den borgerlige offentlighed projiceres det borgerlige individs eksistensbetingelser ind over alle historiske perioder og i samtiden ind over alle historiske tendenser. I denne bevidsthedsdannelse og erfaringsbearbejdelse, som sker i den borgerlige offentlighed, gælder det om at fremstille de borgerlige eksistensbetingelser, som *almene* eksistensbetingelser. Musikteater har i hele borgerskabets historie været et vigtigt medium inden for den borgerlige offentlighed, og netop et medium, hvor sådanne mekanismer kunne fungere særlig "indtrængende" på grund af musikens appel til sanserne.

Tysk musikteater i Danmark

Billedet af den borgerlige musikdramatik i Danmark i mellemkrigstiden kan ikke tegnes dækkende ud fra danske operaproduktioner alene. Inddrager vi hele repertoiret af musikdramatik på Det Kgl. i 20'erne, er der ikke noget, der anfægter prægnet af borgerlig traditionalisme for ikke at sige konservatisme. Traditionen "ajourføres" med opsætning af værker af Wagner (!) og Richard Strauss, men ser man på, hvad der sker i 20'ernes tyske musikdramatik, er det intet af dette, der i samtiden finder vej hertil. Hvis det gør, er det uden for Det Kgl. Teater, og det er i bearbejdet form.

Modernistisk ekspressionisme, som i Alban Bergs *Wozzeck*, der havde premiere i Berlin i 1925, kommer ikke her-

til (før i 1960 erne!). Borgerskabet tager i beyndelsen af 20'erne så kraftige argumenter i brug for at afvise Schönberg-modernismen, som jo også er Bergs musikalske forudsætning, at man får mistanke om, at den pirker til nogle driftsmæssige fortrængninger hos borgerlige musikdyrkere og -kommentatorer.

Wienerskole-modernismen bliver betragtet som (dekadent) romantik, og romantik var som bekendt ikke god tone hos Thomas Laub, Carl Nielsen og de elever af disse to, der i stigende grad kom til at dominere alle sider af kunstmusiklivet og dets selvforståelse i løbet af mellemkrigstiden.

Bertolt Brecht's teater, som finder sin form og strategi i de senere 20 ere, en form der bryder med det borgerlige teater, og som for så vidt slet ikke kan spilles i en intakt borgerlig offentlighed, finder vej hertil i bearbejdet form. Brecht's *Dreigroschen-Oper* fra 1928 med musik af Kurt Weill bliver opført på Det Ny Teater i 1930 under titlen *Laser og Pjalter*. Brecht's og Weills stykke bygger på *The Beggar's Opera* fra 1728, et satirisk stykke fra borgerskabets progressive fase..Brecht tematiserer stoffet og søger at afdække grundlæggende samfundsmæssige misforhold: udbytning, profitmotiv o.s.v. I Mogens Dam's bearbejdelse er der tale om et "tilbagefald" til det oprindelige tilsnit. Vi får en munter hæmningsløs revy-komedie, som indkorporerer aktuel dansk satire til højre og venstre. Lad os i den forbindelse minde om, at den virkelig succesrige musikteaterform i København efter 1930 bliver operetten. Mogens Dam er jo kendt som forfatter til og bearbejder af operettetekster som *Farinelli* og *Sommer i Tyrol*. Og på Det Kgl. Teater spiller man *Flagermusen* med succes i sæsonen 1929/30, og en af teatrets største musikteatersuccesser overhovedet det er *Orfeus i underdenen*, som kommer op i sæsonen 1933/34.

Gennem operetten åbnes den borgerlige offentligheds teaterinstitutioner for andre samfundslag end dem, der

frekventerede musikteatret i tyverne. Det harmonerer med Socialdemokratiets kulturpolitik, som den klarere og klarere aftegner sig i mellemkrigstiden, at det ikke er partiet fremmed at forsøge at trække arbejderklassen ind i den borgerlige offentlighed, at sprede de "kulturtilbud", der ligger heri. Ligesom det iøvrigt synes at harmonere med partiets kulturpolitik at lade Laub/Carl Nielsen-linien brede sig bl.a. i skole- og uddannelsessystemet, hvor den langt op i tiden har udgjort det ikke diskuterende grundlag for musikfagets og -pædagogikkens indhold.

ALTERNATIVE FORSØG

Tre tendenser

Så vidt det borgerlige musikteater i Danmark i mellemkrigstiden. Nu til de forsøg på at overskride det, som udfoldede sig. Jeg har i indledningen opstillet tre tendenser og sat nogle etiketter på. Jeg vil her uddybe nærmere, hvad der lå i dem. Der er ikke forsket så meget i disse sager, at det er muligt at sige noget sammenfattende om musikens (evt. forskellige) rolle(r) i forbindelse med de tre tendenser, specielt ikke omkring de to første. Jeg går her udførligt ind på musikken i forbindelse med "tendens 3", men giver en generel omtale af de to første.

Arbejdernes teater blev oprettet i 1925, med Bertel Budtz Müller som drivkraft. Man spillede socialrealistiske stykker fra o. århundredeskiftet, bl.a. ét som Stauning havde forfattet i 1904. Dette stykke hed *Livets løgne*, og det fik over 100 opførelser efter premieren i 1925. Man spillede stykker af Sven Clausen, som var blevet afvist af de etablerede teatre. Og det samtidige tyske ekspressionistiske teater var repræsenteret med Ernst Toller's *Hinkemann* fra 1923, der kom op her i 1927, og som var et af flere tyske stykker, der havde soldatens hjemkomst fra krigen som motiv. Vi skal lidt senere beskæftige os med et andet af

dem, Brecht's Trommer i natten. I teatrets praksis såvel som i de af Budtz Müller formulerede programmatisk betragtninger ses en tosidet opfattelse af begrebet "arbejder-teater": dels indgår "arbejderstykker" d.v.s. socialrealistiske stykker som det nævnte af Stauning, der fremstiller arbejde på scenen, men som i sin fremstillingsmetode ikke bryder med det borgerlige realistiske teater. Og dels indgår der stykker, som ikke specielt har adresse til arbejderklassen, men som er utraditionelle og uacceptable på de etablerede borgerlige scener. "Tendens 3" er altså på spil allerede her. Budtz Müller brød med *Arbejdernes teater* o. 1928 og var med i *Forsøgsscenen* 1929-31. Arbejdernes teater havde været socialdemokratisk støttet, men formodentlig har det kraftige islæt af "tendens 3" været medvirkende til, at partiet afviste at støtte bestræbelserne i nogle år. At *Arbejdernes teater* præsenterede det socialdemokratiske bud på teater på andre præmisser blev særligt tydeligt efter dets reorganisering i 1930. Man spillede nu nye tyske socialrealistiske stykker, og man spillede "røde revyer". Teatret fandt sin plads i partiets lejr-offentlighed.

"Tendens 2" findes repræsenteret i det i 1932 dannede *Revolutionært teater*. Her nærmede man sig til tysk agitprop-praksis. Det var denne gruppe, der i 1934 satte Brecht's og Eisler's dramatisering af Gorkis roman *Moderen* op i Otto Gelsteds oversættelse. Ellers lignede teatrets praksis de socialdemokratiske røde revyer. Sketches med sange til tekster af Hans Kirk, Gelsted og Hans Scherfig om aktuelle emner var hovedingrediens, omend samfundsanalysen og den politiske strategi var en anden end den socialdemokratiske.

Det kunne være spændende nærmere at undersøge musikbrugen både i de røde revyer og i Revolutionært teaters praksis, herunder hvilke tanker man gjorde sig herom. Jeg har en mistanke om, at man ikke har inddraget musikalske overvejelser og diskussioner i særlig høj grad. Musikken til de røde revyer, som jeg kender til, vidner i hvert fald ikke

om, at man har forestillet sig, at musikken skulle have nogen anden rolle end i den borgerlige revy og i det borgerlige teater.

Var Arbejdernes teater den socialdemokratiske parti-lejrs bud på en teaterpraksis, så var Revolutionært teater kommunisternes tilsvarende forsøg. Kommunisterne var i modsætning til socialdemokraterne afvisende over for den borgerlige offentlighed, men de adskilte sig ikke fra socialdemokraterne ved at have en lejroffentlighed som deres operationsbasis. Med Socialdemokratiets rolle som statsbærende parti og med partiets kulturpolitik blev lejroffentligheden et skridt på vejen til en egentlig integration af arbejderklassen i den borgerlige offentlighed og dens institutioner. Spørgsmålet blev nu ikke så meget kulturens anti-borgerlige indhold, som det blev et spørgsmål om slet og ret at sprede "kultur" til arbejderne (og til de nye mellem-lag og småborgerlige lag, der blev en nødvendig del af Socialdemokratiets massebasis). Af lejroffentlighedsfasens *Arbejdernes teater* opstod med tiden vore dages *Ar-te*.

Men hvad var alternativet til lejroffentligheden?

Alternativet til lejroffentligheden er - igen med Oscar Negt i baghovedet - ikke at organisere offentlighedsområder ved siden af de eksisterende, men at organisere offentlighedsformerne i sammenhæng med en proces i arbejderklassen, en proces der ikke deler tilværelsen op i isolerede sfærer, men som er *den* læreproces, som bygger på alle erfaringsområder, som har forbindelse med arbejdernes livsproces overhovedet. Det er ikke et spørgsmål om at producere alternative ideologier, for dette indebærer ikke nødvendigvis et brud med de rammer for ideologiers udfoldelse, som findes i det borgerlige samfund. Intet erfaringsområde må udgrænses på forhånd, intet der henter energi af erfaringer fra den totale sammenhæng, arbejderne står i kan udelades. Arbejdernes livsproces er afgørende præget af kampen, den økonomiske og politiske kamp med dens delsejre og tilbageslag undervejs mod en samfunds-

omvæltning. Det æstetiske område må ses i forbindelse hermed. Det skal ikke udgrænses, som et kampen uvedkommende område, men det skal på den anden side heller ikke selvstændiggøres. Netop som et erfaringsområde inden for en total læreproces skal det ses.

Disse almene betragtninger er baggrunden for den påstand, jeg vil fremsætte: det virkelige potentiale for en politisering af æstetikken og af teatret og dermed også for at etablere en musikteaterpraksis, der kunne bruges til noget, det lå i Danmark ikke i de partitilknyttede bestræbelser. Det lå i den "tendens 3", som jeg kalder forsøgsteater. Ikke sådan at forstå, at folkene bag denne tendens tænkte i Negt'ske baner om deres praksis. Der var tale om et potentiale, om en praksis, der rummede løfter. Disse løfter blev ikke indfriet, som jeg skal komme tilbage til, men i forsøgsvirksomheden lå et procesartet og for musikens vedkommende materialeudviklende arbejde, der kunne have forbundet sig med en selvorganiseret kamp i den krisetilstand, som (med forsinkelse i forhold til Tyskland (og USA)) nåede Danmark i 1930/31.

Hovedmediet for den venstrefløj, der var bærende for teaterforsøgene, var tidsskrifterne, hvoraf de vigtigste var *Kritisk Revy* (1926-28) og *Monde* (1928-32). Indholdet af *Kritisk Revy* spændte over en radikal borgerlig pol på den ene side og en socialistisk pol på den anden. Strategien var i det væsentlige pædagogisk. Den ville fremkalde en bevidsthedsændring i "befolkningen" ved at tage "det sociale" som udgangspunkt for konkrete ændringer i det daglige liv, i vaner, miljø og kunst. Mine " " antyder det socialt upræcise i strategien, men jeg mener, at de områder, bladet tog op, var væsentlige, netop i bestræbelserne på at undgå at udgrænse noget fra den politiske praksis. *Monde* var af socialistisk observans med en kommunistisk tendens orienteret mod DKP og en venstresocialistisk tendens uden noget partimæssigt modsvar.

Det var omkring de grupperinger, som tidsskrifterne udsprang af, at også teaterforsøgene havde deres oprindelse. *Monde* publicerede i 1929 teaterteorier af Edwin Piscator, og *Forsøgsscenen* (1929-31) udsprang direkte af Monde-gruppen. Og her indgik musikken centralt. Der blev komponeret original musik til flere af forestillingerne. Og de komponister, der arbejdede i denne sammenhæng gen fandtes i andre lignende sammenhænge.

MUSIKDRAMATISKE FORSØG

Jeg har udarbejdet en oversigt over den musik, som jeg har fundet i forbindelse med teateraktivitet inden for "tendens 3".

En oversigt over repertoiret

Oversigten har ikke strengt filologiske prætentioner. Den er lagt an på at rumme så mange praktiske oplysninger som rimeligt. Interesserede kan arbejde videre med materialet ud fra de anførte bibliotekshenvisninger.

- 1925 *La Belle et le diabolin*
(Skønheden og uhyret)
Marionetscene, rent mimisk.
Musik: Knudåge Riisager (1897-1974).
Scenegang: komponisten.
Instrumentalbesætning: vl.1, vl.2, vla., vlc.,
st.tr. eller pk.
Manuskript:
Det kgl. Bibliotek, Knudåge Riisagers arkiv
nr.VIII, 8 (partitur, 4 s., med regiebemærkninger
på fransk)
nr. VII, 4 (stemmer)
nr. VII, 14 (klaverudtog, 4 s., med regiebemærkninger på dansk)

- 1925 *Danserinden og tinsoldaten*
 Marionetkomedie (-scene), rent mimisk.
Musik: Knudåge Riisager.
Scenegang: komponisten efter motiv fra H. C. Andersens silhouetter.
Instrumentalbesætning: fl., fag. (fl. kan erstattes af vl., fag.-stemmen kan spilles på klaver. Et enkelt sted er forstærket med st.tr.).
Manuskript:
 Det kgl. Bibliotek, Knudåge Riisagers arkiv nr. VIII 10 (partitur, 4 s., med regiebemærkninger, samt stemmer)
 nr. VIII, 20 (stemmer)
- 1926 *Maschinenscene. $x \cos d + y \sin d = 1$*
 (Maskinscene)
 Marionetscene, rent mimisk.
Musik: Knudåge Riisager.
Scenegang: komponisten.
Instrumentalbesætning: fl., cl., fag., vl., vla., vlc., milit. tr., st. tr., bk.
Manuskript:
 Det kgl. Bibliotek, Knudåge Riisagers arkiv nr. VIII, 9 (partitur, med regiebemærkninger på tysk. Dette partiturmanuskript omfatter endvidere de to ovenfor nævnte værker under fællestitlen *Marionetmusik* og med regiebemærkninger på tysk. Rækkefølgen er således: I Maskinscene, II Skønheden og uhyret, III Danserinden og tinsoldaten, 13 s. + 4 s. + 4 s.
- 1929 *Floden*
 Skuespil (af forfatteren betegnet ”livsspil”).
Musik: Erling Brene (f. 1896).
Tekst: Bertel Budtz Müller (1890-1946).
 Musikken omfatter følgende satser: I Introduktion, II, III, IV.
- Instrumentalbesætning*: cl., kornet, l.tr., vl., vlc.
Manuskript:
 Det kgl. Bibliotek, Erling Brenes arkiv nr. I, 9 (partitur, 38 s.)
- 1929 *Uffe hin Spage*
 Marionetopera.
Musik: Franz Syberg (1904-55)
Tekst: Sophus Claussen (1865-1931).
 Musikken omfatter følgende instrumentalsatser: Ouverture, Forspil 2. akt og Forspil 3. akt samt kor- og vokalsolo-satser.
Instrumentalbesætning: fl., cl., fag., vl.l., vl.2., vla., vlc. Vokalsolister og kor.
Manuskript:
 Det kgl. Bibliotek, Franz Syberg Efterladte værker nr. C II, 12, kapsel T-Ø (omfatter satser i partitur samt skitser, o. 55 s.)
- 1930 *Mordet i værtshuset*
 Marionetopera.
Musik: Erling Brene.
Tekst: Sophus Claussen.
 Musikken omfatter 18 numre.
Instrumentalbesætning: fl., ob., sax (ten./sopr.), fag., l.tr., st.tr., bk., vl., vlc. Vokalsolister.
Manuskript:
 Det kgl. Bibliotek, Erling Brenes arkiv nr. III, 8 (partitur samt skitser og forarbejder, o. 45 bl.)
- 1930 *”Legenden om den døde soldat”*
 Af Trommer i natten
 Skuespil-indslag.
Musik: Erling Brene.
Tekst: Bertolt Brecht (1898-1956).
Instrumentalbesætning: sax, l.tr., st.tr., vl., vlc. Vokalsolist.
Manuskript i komponistens besiddelse.

- 1931 *Leonce og Lena*
 Skuespil.
Musik: Franz Syberg.
Tekst: Georg Büchner (1813-37)
 Musikken omfatter følgende satser: Ouverture,
 Rosettas scene I, Rosetta II, Marsch, Forspil II
 akt, Forspil til III akt.
Instrumentalbesætning: fl., ob., trp., slagt., vl.,
 vlc., cb.
Manuskript:
 Det kgl. Bibliotek, Franz Syberg Efterladte
 værker nr. C II, 12, kapsel L-S (omfatter par-
 titurmateriale, til dels kladdepræget, o. 45 s.,
 samt to stemmesæt).

KOMMENTAR

Marionetteaterformen og andre former for dukketeater er et kendt fænomen tilbage i historien. Det er vel den ”mest teatermæssige” af alle teaterformer overhovedet: der er ingen, der kan opfatte det gengivne som andet end teater. Der er ingen realisme, og eftersom dukker ikke kan skifte udtryk, men må fremtræde som legemliggørelse at ét princip, er der ingen individuel persontegning. Man kan ikke indleve sig i personer, når man overværer dukketeater. Helten er helt igennem helt, skurken helt igennem skurk, og man kan se det på dem allerede inden de har formuleret sig eller bevæget sig.

Marionetteateret bliver et almindeligt fænomen i 1700-tallet på markedspladser og torve i byerne, og bag de stereotype figurer og handlingsmønstre, ofte hentet fra *commedia dell'arte*-traditionen, ligger der i denne borgerskabets progressive fase ofte meget oprør gemt i denne teaterform, som der gør det i dukketeateret og andre mere intermistiske teaterformer længere tilbage i tiden. Det er kendt, at Haydn med interesse overværede marionettefore-

stillinger på borgerlige dukketeatre i London, ligesom han har komponeret musik til Esterhazy-fyrstens marionetteater. Har dukketeatret således kunnet tjene til feudal underholdning, så har det også i revolutionære situationer kunnet antage en stærkt politiseret karakter. Således f.eks. i 1848, hvor marionetteatre i tyske byer kunne bruges som legalt talerør for illegaliserede revolutionære budskaber.

Dukketeater er til det yderste teater, og netop derfor kan det bringes i funktion i forhold til politiseringsprocesser. Denne mulighed har dog næppe foresvævet Knudåge Riisager i 1925 og 1926, da han skrev sine tre korte marionetscener. De har karakter af en grundlæggende afprøvning af mediet, af sammenhængen mellem enkle visuelle forløb og en dertil afpasset musik.

Skønheden og uhyret arbejder med en modstilling af en dejlig blomst, der åbner sig mod solen, strækker sig og viser sin dejlighed, og en væmmelig trolde, der begynder at danse en tilbedende dans, som bliver voldsommere og voldsommere i takt med, at blomsten mere og mere forskræmt lukker sig til. Trolde danser sig ihjel, og blomsten kan igen åbne sig mod solen.

Danserinden og tinsoldaten bygger på H. C. Andersen-silhouetter og har samme enkle handlingsstruktur og modstilling af to principper, her også konkretiseret ud i musikken. Den lette, trippende danserinde og den stive klodsede soldat afspejles musikalsk således allerede i instrumentationen: fløjte og fagot. Her er det tinsoldaten, der gør sig til, og danserinden der er afvisende, men her er det dog kun tilsyneladende, at tilbedelsesdansen bliver hans død.

Musikken til disse to små mimiske forløb er som sagt helt tilpasset det visuelle i dem. Modstillingen af to figurer svarer til modstillinger i det musikalske materiale (som antyd det ved de anførte nodeeksempler), og i musikken om sættes handlingerne til enkle dynamiske forløb: en længere crescendo-fase som kulminerer og afspændes igen. Også



Omrejsende markedsteater, her Mester Jakel. Repræsentanter for magthaverne overvåger, at der ikke sker noget "forkert" på scenen.

i *Maskinmusikken* er der tale om et sådant dynamisk forløb, her af lidt længere udstrækning end de ca. 5 minutter, som hver af de to andre scener varer. I maskinmusikken fremstilles det indre af en maskine. Man ser stiliserede maskindele, der langsomt sætter sig i bevægelse, vokser til

stærk hastighed, sagtnet farten og standser op igen. Her er der tale om et rendyrket dynamisk forløb uden "indbyggede" modsætninger, alle delene virker sammen i maskinen. Stykket er en pendant i lille format til Arthur Honeggers *Pacific 231* fra 1923, og Riisager har selv bidraget

Skønheden og uhyret. *Indledningen.*

$\text{♩} = 60$

vl.1
vl.2
vla.
vlc.

Skønheden og uhyret. *Takt 25-26.*

$\text{♩} = 88$ Le diabolin entre la scene

vlc.



En af H.C.Andersens silhouetklippede danserinder. Denne og andre lignende silhouetter udgør udgangspunktet for KnudÅge Riisager's *Danserinden og tinsoldaten*.

Danserinden og tinsoldaten *Indledningen.*

$\text{♩} = 72$

fl.

Rideau

Danserinden og tinsoldaten. *Takt 17-21.*

fl.

Danserinden forsøger en virkelig dans

fag.

Soldaten begynder at marchere

til mellemkrigstidens maskinmusiklitteratur med orkesterstykket *T-DOXC, poème mécanique* fra 1926. I Riisagers egen produktion kommer de tre marionetscener til at udgøre afprøvninger af en forløbstype, som han i 1938 kunne udnytte i orkesterstykket *Quartsiluni*, som senere blev til ballet. Det var meningen, at Riisager skulle have komponeret musik til *Forsøgsscenen*s første forestilling, Bertel Budtz Müllers *Floden*, der skulle sættes op i 1929. Men han frasagde sig opgaven. Kort efter fik han – uden større succes – balletten *Benzin* op på Det kgl. teater, men fra midten af 30'erne leverede han det meste af sin produktion til Det kgl. For ham førte vejen altså til en stilling som en slags 'huskomponist' i den borgerlige offentlighed. Det var her, han fandt udfoldelse for materiale og forløbstyper, som han tidligt havde afprøvet i forsøgsteatersammenhængene. Han forlod disse, næsten inden de var rigtig i gang.

Det blev Erling Brene, som overtog opgaven med Budtz Müllers stykke. Brenes musik er som Riisagers præget af enkelhed og knaphed i materiale og klangapparat. Det "melodrama" som forekommer i indledningen af *Floden*, viser dette meget tydeligt.

Det er interessant, at vi med Brene har en dansk Brecht-komponist samtidig med Weill og Eisler, selv om det kun er en enkelt sang, "Legenden om den døde soldat" fra *Forsøgsscenen*s opsætning af *Trommer i natten*, der er tale om.

Trommer i natten er skrevet, før Brecht begyndte at formulere sine teaterteorier. Det går helt tilbage til revolutionstiden, Spartakus-tiden 1918-19, og dets oprindelige titel var *Spartakus*. Det handler som Toller's *Hinkermann*, om en soldat, der vender hjem fra krigen. Han finder sin pige gravid med en anden, og han falder i kløerne på spekulanter, der profiterer på krigens ofre. Han søger værtshuse for at drukne sorgen, og på gaderne opildnes

Melodrama af "Floden". Ciffer 10.

Handwritten musical score for 'Ciffer 10'. The score is for two parts: L. tr. (Left Treble) and vl. (Violin). The L. tr. part starts with a tempo marking 'ca. 60' and a dynamic marking 'molto ff'. The vl. part starts with a dynamic marking 'p'. The score is written in 3/4 time and features a series of chords and melodic lines.

Melodrama af "Floden" Slutningen af melodramaet.

Handwritten musical score for 'Slutningen af melodramaet'. The score is for three parts: cl. (Clarinet), vl. (Violin), and vlc. (Violoncelle). The cl. part starts with a dynamic marking 'pp' and a tempo marking '3'. The vl. part starts with a dynamic marking 'pp' and a tempo marking 'con sord.'. The vlc. part starts with a dynamic marking 'pp' and a tempo marking 'con sord.'. The score is written in 3/4 time and features a series of chords and melodic lines.



Scenebillede fra Forsøgsscenens opførelse af Brecht's *Trommer i natten* med scenografi af Holger Kapel. Sidstnævnte er i øvrigt en central figur bag de samtidige marionetteaterforsøg.

han til at slutte sig til den proletariske revolution. Pigen opgiver imidlertid sin nye mand, og soldaten undsiger revolutionen og vender sig til privatlivets lykke.

Teksten er i sin sproglige stil ekspressionistisk, sproget er stærkt og farverigt. Men endnu er stilmidlerne ikke sat i funktion på samme måde, som de bliver i Brecht's senere produktion, og slutningens tendens er politisk højst tvivlsom, den er nærmest en happy end, som kunne passe til efterkrigstidens småborgerskabs behov. Brecht har i øvrigt også revideret den senere, i 1953.

Stykket blev opført i München i 1922, nu under den kendte titel. Det blev Brecht's offentlige debut, det blev en succes, og det blev trykt og udgivet samme år. Et par måneder efter premieren blev det sat op på Max Reinhard's teater i Berlin.

På *Forsøgsscenen* blev det sat op af Per Knutzon i 1930. "Legenden om den døde soldat" beretter om soldaten, der døde en heldedød, men fordi det stred mod kejserens ordre, at hans soldater blev skudt, blev gravet op for at blive brugt en gang til. Efter at han er blevet gravet op og den værste stank overdøvet med gammel rom, bliver han ført afsted i procession.

Musikken er som musikken til *Floden* økonomiserende med materiale og klangapparat. Den understøtter tekstens gestus inden for et enkelt, strofisk præget repetitions-mønster.

Brenes og Franz Sybergs marionetoperaer med Sophus Claussens tekster er parodier på borgerlige opera-plots. *Mordet i værtshuset*, som har undertitlen *Kvinden i dit liv*, er et skematisk trekantsdrama med store armsving og gebærder. *Uffe hin Spage* er en tilsvarende grotesk parodisk udnyttelse af Saxo-stoffet til ironisering over borgerlig historisk opera.

Mens Riisagers små partiturer er omhyggelige renskrifter, så bærer nodematerialet til Sybergs og Brenes musik præg af, at der ikke har været megen tid til rådighed for ned-

skrivningsarbejdet. Jeg har ikke fundet gennemrenskrevne partiturer til deres her omtalte værker. Erling Brene har oplyst, at der rent faktisk i nogle tilfælde har været tale om stærkt tidspres. Brene fortæller, at han til den første prøve på *Floden* måtte konstatere, at den musik, han allerede havde skrevet, ikke kunne bruges og måtte omarbejdes gennemgribende. Disse forhold understreger det procesartede ved arbejdet i *Forsøgsscenens* sammenhæng. Musikken blev til, affødt af nogle behov i et miljø. Eksperimenterne med de æstetiske virkemidler foregik i forhold til disse behov.

PERSPEKTIVER

Materialet, som her er fremlagt, antyder, at det miljø, der var omkring venstrefløjsgrupperne og deres tidsskrifter omkring 1930, også havde appel hos nogle komponister. Men som Erling Brene formulerer det på et spørgsmål om komponisternes politiske tilknytning til Monde-gruppen og det, den stod for: "Jeg var egentlig ikke /. . ./ så politisk afgørende afslebet". Musikteater-eksperimenterne blev en ansats. Den politiske brod, som de kunne have fået, hvis de var blevet videreudviklet, og der var blevet rejst en diskussion af dem som en musikteater*politisk* diskussion, den fik de ikke.

Riisagers videre forløb er antydnet ovenfor. Franz Syberg, som nok var den primære initierende kraft blandt musikerne o. 1930, trak sig midt i 30'erne tilbage til en stilling som organist i en provinsby og opgav efterhånden at komponere, ud over hvad organistvirksomheden gav anledning til. Brene fandt et virkefelt i musik til skole- og undervisningsbrug og i pædagogisk arbejde. Vejene skiltes så vidt og så hurtigt, at det giver mistanke om, at engagementet i musikteaterforsøgene var af pragmatisk karakter: at det var her, at mulighederne for at få musik opført overhovedet lå, når man ikke lige hørte til den snævrere kreds

omkring Carl Nielsen eller praktiserede og bekendte sig til de idealer, der dyrkedes her.

En komponist-løbebane som Hanns Eislers i Tyskland samtidig med de her omtalte fænomener findes ikke i Danmark. Radikaliseringsmulighederne var måske ikke i København så håndfaste, som de var i Berlin, med dens massearbejderklasse. Men der var dog rystelserne i de tidlige tyvere, statskupforsøg, generalstrejke-perspektiver og stor-krak i Danmark. Men der var ingen tilknytningssteder for komponister, som måtte være nået til at ville bearbejde deres komponistkvalifikationer i forhold til en politisk praksis. Den socialistiske venstrefløj var i 20'erne præget af fraktionskampe, og den tendens til en bredere samlet venstrefløjsbevægelse, der sås i tyvernes slutning, fik ingen lang levetid. Der var således ikke noget organisatorisk-politisk alternativ, der kunne fastholde forsøgene i hele deres bredde og herudfra videreudvikle dem, "afslibe" dem politisk.

Krisens frembrud og den fascistiske udvikling i Tyskland synes at have fejlet de sene 20'eres bestræbelser overende allerede tidligt i 30'erne.

Socialdemokratiet kastede sin styrke ind som dobbelt garant for, at krisen ikke fik omvæltende følger. På den ene side gjorde partiet sit yderste for at forhindre, at arbejderklassen begyndte at drage politiske konsekvenser af den økonomiske krise. Selvorganiserede kampskridt forekom, med de forblev isolerede hændelser. På den anden side op-sugede partiet det skred mod højre, som andre steder førte helt ud i fascismen. Socialdemokratiet fik tag i småborger-skab og de nye mellemlag, på bekostning af enhver tanke om, at partiet skulle være et arbejderklassens parti. Kulturpolitisk gik man fra lejr-offentlighedsfasen ind i den institutionelle integrations fase, og på musikkens område betød satsningen på at sprede den kultur, der var for hånden, at eksperimenterende musikdramatik ikke havde partiets kulturpolitiske bevågenhed.

Den forandrede hastigt karakter: den blev til ren og skær kunstnerisk avantgarde-musik, hjemfalden til samfundsmæssig isolation. I *Unge Tonekunstneres selskab* blev en del af den omtalte musikdramatik nu opført i bearbejdet form, som rent instrumentale suiteer. I 1932 blev således Musik fra *Leonce og Lena* opført. I 1934 en suite af Erling Brene, *Musik for marionetteater*, og i 1936 et "potpourri" af *Mordet i værtshuset*. Musikken blev altså løst fra sin oprindelige dramatiske sammenhæng og søgt inddraget i koncertrepertoiret. Den mistede den baggrund i en bredere bevægelse, som den synes potentielt at have haft i begyndelsen.

Musikteaterekspementerne fandt ikke deres "sted" i historien. Situationen skiftede med den økonomiske krisens frembrud, fascismens fremmarch i Tyskland, og den højredrejning, som fandt sted i Danmark. De venstrefløjsgupper, som formulerede sig bredt og offensivt i slutningen af 20'erne, og som også kanaliserede forsøg på at inddrage musikken i en ny kulturpraksis i opposition til den borgerlige kultur, kom med krisen, fascismen, og det danske socialdemokratis kurs (og i øvrigt 3. internationale's, Komin-tern's) i en ny situation. En alliance mellem intellektuelle og arbejderklassen og læreprocesser med overskridende perspektiv blev det umuligt at opbygge. Over midten af 30'erne var det den defensive kulturfrontdannelse som bolværk mod fascismen, der blev perspektivet.

BENYTTET MATERIALE.

Udover det i oversigten over de musikdramatiske forsøg anførte materiale, har jeg anvendt følgende kilder.

Til *Leonora Christina*:

Tekst: Åge Barfoed: *Leonora Christina. Opera i 4 billeder*. Kbh. u. å.

Musik: Siegfried Salomon: *Leonora Christina. Opera i 4 billeder. Forkortet klaverudtog. 6 sange med klaver*. Kbh. Wilhelm Hansen, Musik-Forlag. Nr. 18930.

Kritik: Helge Bonnén "Leonora Christina" *Dansk musiktidsskrift* 1925 - 26 (150 - 54).

Til *Stepan*:

Tekst: Fr. Nygård: "Stepan". Libretto på dansk i det nedenfor anførte klaverudtog.

Musik: Ebbe Hammerik: *Stepan. Opéra en 3 actes/Opera in 3 Akten/Opera in 3 acts*. (Fuldstændigt klaverudtog ved komponisten. Fransk, tysk og engelsk tekst underlagt. Dansk libretto (2-10)). Bruxelles. Schott Freres Editeurs. Cop. 1924. Nr. SF 6608.

Ebbe Hamerik: *Stepan. Opéra en trois actes. Merceaux detachés* 1. Marche Bolcheviste (Bolsjevikmarch, populær udgave) Bruxelles. Schott Freres Editeurs. Cop. 1924/1926 Nr. SF 5839.

Kritik: Forhånds:
anon: "En dansk opera" *Musik* 1925 (48-49).
anon: i *Politiken* d. 31.3.1926.
Ibald i samme, samme dato.
Efter:
Ax.K. i *Politiken* d. 1.4.1926.
Gustav Lehrmann: "Stepan" *Dansk musik tidsskrift* 1925-26 (133-38).

Til de musikdramatiske forsøg.

Radioudsendelsen i DR v. Olav Harsløf om *Forsøgsscenen*, udsendt d. 11.11.1978. Heri en indspilning fra 1978 af Erling Brene: "Legenden om den døde soldat".

Båndoptagelse af interview med Erling Brene, foretaget 1978 af Olav Harsløf.

LITTERATUR

Bay, Carl Erik: *Socialdemokratiets stilling i den ideologiske debat i mellemkrigstiden*, 1973 (Forlaget GMT).

Bentzon, Johan: "Nogle nulevende danske komponister" *Dansk musik tidsskrift* 1942 (80-89, 111).

Fenger, Sven og Henrik Herskind: *Agitation og propaganda*, Århus 1978.

Harsløf, Olav: *Kulturdebat i 20'erne*, 1976 (Forlaget Medusa).

Jacobsen, Ejnar og Vagn Kappel: *Musikkens mestre II*, Kbh. 1947.

Jensen, Niels Martin: artikler om "Brene", "Riisager", "Syberg" og "Danmark" (delvis) i *Sohlmans musiklexikon* 2. udg.

Jørgensen, Aage: "Grundsynspunkter og hovedlinier i teoridannelsen omkring 1970'ernes danske alternative teaterformer til formidling af proletariske erfaringer" [med en omfattende bibliografi] *meddelelser fra dansklærerforeningen* 1/1979 (28-41).

Leicht, Georg og Marianne Hallar: *Det kongelige Teaters repertoire 1889-1975*, 1977 (Bibliotekscentralens forlag).
Lundquist, Britta: "Dansk arbejds-teater i 20'erne og 30'erne" *HUG* 3/1974 (15-19).

Mondrup, Christian: *Hans Eisler*, Århus 1978.

Negt, Oscar og Alexander Kluge: *Offentlighed og erfaring*, 1974 (Nordisk sommeruniversitets skriftserie nr. 3).

Negt, Oscar: *Sociologisk fantasi og eksemplarisk indlæring* Roskilde 1975, 2. 1977.

Pedersen, Peder Kaj: *Træk af den musikpædagogiske debat i mellemkrigstiden*, Århus 1976.

—: "Om Erling Brenes musik til 'Forsøgsscenen' og til 'Musikteatret'" Upubliceret manuskript 1978.

—: "Tyvernes musik" *Nordjyllands kunstmuseum Informationsavis* 90/maj 1979 (5-7).

Rasch, Jane: "Fra social-kritisk tekst til borgerlig revy" Om Dreigroschenoper i Danmark, *Dramaturgi. Teori og praksis* 4/1975 (10-42).

Schiørring, Nils: *Musikkens historie i Danmark III*, Kbh. 1978.

Wallner, Bo: *Vår tids musik i Norden*, Stockholm 1968.

Jeg vil gerne rette en tak til Olav Harsløf for mange værdifulde oplysninger og ikke mindst for tilskyndelser til at tage det her behandlede stof op.

Peder Kaj Pedersen er cand. mag. (musik/dansk) og adjunktvikar ved musikuddannelsen på Ålborg Universitetscenter.

