

MODSRIL

TIDSSKRIFT FOR MUSIKPOLITIK * KRITISKE MUSIKSTUDIER * KRITISK MUSIKPÆDAGOGIK



TEMA: MUSIK-SOCIALISME-AGITATION

MODSRIL[★]

TIDSSKRIFT FOR MUSIKPOLITIK ★ KRITISKE MUSIKSTUDIER ★ KRITISK MUSIKPÆDAGOGIK

PubliMus

1979

NR. 7

MODSPIL

TIDSSKRIFT FOR MUSIKPOLITIK + KRITISKE MUSIKSTUDIER + KRITISK MUSIKPÆDAGOGIK

REDAKTION:

Lars Ole Bonde
Sven Fenger (ansv.h.)
Kim Helweg-Mikkelsen
Jens Henrik Koudal
Peter Busk Laursen
Lars Nielsen
Søren Schmidt
Karin Sivertsen
Trine Weitze

HENVENDELSER TIL REDAKTIONEN:

MODSPIL (ekspeditionen)
Forlaget Publimus
Dr. Margrethesvej 67
8200 Århus N
Tlf.: (06) 10 50 64
Postgiro: 1 25 68 15

eller

MODSPIL
Klerkegade 2
1308 København K
Tlf.: (01) 14 13 35
Kontortid: Ma. & To. 12-13

ANNONCER:

1/1 s.: 1000 kr. 1/2 s.: 500 kr. 1/4 s.: 250 kr.

ABONNEMENT på 1980, nr. 8-11: 90 kr. (støtteabonnement 125 kr.) Ældre numre haves stadig på lager

LØSSALGSPRISEN for de enkelte numre varierer. Dette nr. koster 35 kr.

ADRESSEÆNDRING meldes direkte til forlaget

SATS: Arkona, Århus

TRYKKESTED: Heksetryk, Århus

NÆSTE NUMMER udkommer ca. 15. april. Deadline for indlæg til dette nr. er 25. feb.

Redaktionen formidler gerne kontakt mellem læsere og artikelforfattere

FORSIDETEGNING: Per Drud Nielsen

ISSN 0105 – 9238

INDHOLDSFORTEGNELSE

Redaktionens indledning: Agitprop – en kulturpolitisk arv	4
Søren Schmidt: Skorpionen der blev væk	7
Trille: Danmarkssang	12

TEMA: MUSIK – SOCIALISME – AGITATION

Sven Fenger, Henrik Herskind og Christian Mondrup: Weimarrepublikken – et politisk lærestykke	14
Peder Kaj Pedersen: Musikteatret der blev væk	39
Sven Fenger og Jens Henrik Koudal: Om Brecht-sang i dag	58
Per Drud Nielsen: Wolf Biermann – en Eisler-lærling, man kan lære af	71
Frithiof Staunsholm: Indføring i Eislerlitteraturen	88

ANMELDELSER

Henning Nielsen: Agitation og propaganda. <i>Sven Fenger og Henrik Herskind: "Agitation og propaganda"</i>	93
Carl Christian Møller: "Musik og samfund" i utide. <i>Finn Gravesen (red.): "Musik og samfund"</i>	94
Jan Knus: Venstrefløjens sangbøger. <i>Musoc-sangbog, "De røde synger"</i>	96
Lars Ole Bonde, Ansa Lønstrup og Birgit Bergholt Nielson: Musikens Makt? <i>Johan Fornäs: "Musikrörelsen – en motoffentlighet?"</i>	99

DEBAT OG KOMMENTARER

Erik Svendsen: Travolta, Abba og venstrefløjen	104
--	-----

NYE BØGER	106
---------------------	-----

NYE PLADER	107
----------------------	-----

AKTIVITETSOVERSIGT	110
------------------------------	-----

Agitprop - en kulturpolitisk arv.

”Agitprop” betyder agitation og propagandaarbejde. Begrebet opstod omkring det arbejde, som udfoldede sig med teater- og musikgrupper omkring den russiske revolution i 1917 og senere i arbejdet omkring det tyske kommunistparti (KPD) indtil 1933. Arbejdet i Tyskland huskes bedst via Bertolt Brecht, men det rummede også en bred bevægelse af agitpropgrupper, som rejste landet tyndt (centralt organiseret af KPD). I slutningen af 20’erne bekæmpede det tyske socialdemokrati og KPD indædt hinanden - først sent rettede KPD sin fulde styrke mod fascisterne. Partimøder, skolingsarbejde, teaterforestillinger, korsang, arbejdersportsforeninger, aviser og tidsskrifter var centrale medier for denne agitpropkamp. Det var her partierne skulle vinde nye medlemmer, og det var her partierne skulle vise deres styrke over for andre. Radioen var endnu et eksklusivt medie udenfor de besiddelsesløse klassers rækkevidde. Den blev ligesom folkevognen det tredje riges ”gave” til folket efter 1933.

Brecht og med ham komponisterne Eisler, Weill og Dessau oplever i 70’ernes kriseramte Vesteuropa en renaissance. Alene i foråret 79 er der kommet 3 LP’er i Danmark og Sverige, som hver for sig prøver at forny traditionen (Jfr. artiklen ’Om Brecht-sang i dag’). Karen Lise Mynster leverer en fortolkning af (bl.a.) Brechts tekster og den originale musik, Göteborgs Brecht-ensemble rearrangerer den originale musik i 70’ernes rytmiske musikstil, og Sebastian leverer i den samme stil helt ny musik til de gamle tekster. De tre plader repræsenterer en aktualisering af Brecht, som hos publikum skaber interesse for, hvad han repræsenterer. Brecht ville imidlertid ikke bare skabe værker, der skulle leve ved deres kunstneriske egenverdi - men

eksperimenterede med kunstens funktion. I perioden efter 1928 og frem til nazisternes magtovertagelse lagde han f.eks. stor vægt på at arbejde inden for arbejderklassens institutioner gennem såkaldte ’lærestykker’, der skulle sammentømre og opdrage kommunisterne og vinde nye medlemmer til partiet. At udgive Brecht på plade kan derfor let blive en afpolitisering i modstrid med den ånd, som sangene og teaterstykkerne oprindeligt er skabt i - en afpolitisering som man også ser i den østtyske dyrkelse af Brechts værker som helligt nationalt kulturgods. Men specielt Sebastianpladen og Göteborgpladen bryder på det musikalske område med denne hellighed og åbner nye veje til Brecht og til klassekampen i 20’ernes og 30’ernes Tyskland.

De små musikteatergrupper er først vokset frem i 70’ernes Danmark. For grupper som Solvognen, Røde Mor, Jomfru Ane, Baggårdsteatret etc. er det ikke så meget en efterlevelse af Brechts teaterteorier, der tæller. Musikteatergruppernes forbilleder ligger mere i den tradition, det tyske agitproparbejde skabte:

De politiske mål for musikteaterarbejdet i 70’erne rettede sig i begyndelsen mod det såkaldte velfærdssamfunds undertrykkelse og menneskefjendskhed. Det socialdemokratiske 60’er-samfund var kritikkens hovedmål. Fra midten af 70’erne er opmærksomheden derimod i stigende grad vendt mod den højrebevægelse, der fulgte i kølvandet på den politiske krise. Solvognen forsøger f.eks. i stykket ”Købmandsliv” at vise, hvorfor småborgernes virkelige interesser ikke ligger på højrefløjen sammen med storkapitalen, men hos arbejderklassen. Denne udvikling repræsenterer en tankevækkende parallel til venstrefløjens (KPD’s) udvikling i Tyskland, hvor man i slutningen af 20’erne nærmest anså Socialdemokratiet for at være hovedfjenden, og først meget sent før 33 forsøgte at dæmme op for den højrebevægelse, der resulterede i den nazistiske stat efter 33.

Men dermed har vi ikke sagt, at historien gentager sig. Der er faktisk meget store forskelle:

På kulturområdet er det ikke længere en kamp møde mod møde, teater mod teater. Borgerskabet har via staten sikret sig et gigantisk informationsog underholdningsmonopol, som sikrer, at oplysninger bliver passende filtreret og "afbalanceret". Den kapitalistiske underholdningsindustri og den statsstyrede medieverden opfylder til fulde behovet for underholdning, for adspredelse og for flugt fra hverdagens trængsler.

Den alternative kultur har haft det vanskeligt under disse forhold. På den ene side har venstrefløjen forsøgt at hamle op med dette kulturapparat ved at etablere alternative kulturtilbud, der i underholdningsværdi og teknisk udstyr ikke har ladet den etablerede kultur noget efter. Tænk bare på Jomfru Anes og Solvognens store musikteater-projekter. På den anden side er der spiret nogle kulturelle aktiviteter frem, der efterhånden har vokset sig stærke.

De bevægelser, der går under samlebetegnelsen 'græsrodsbevægelsen', har i de senere år vist, hvordan man også kan arbejde med kultur idag:

Det med at lave teater, musik, lysbilledeshow, video, film, gøgl etc. er ikke nødvendigvis noget, som en professionel klike, den være sig venstreorienteret som borgerlig orienteret, har monopol på. Det viser praksis, idet der indenfor kvindebevægelsen, mandebevægelsen, boligbevægelsen, studenterbevægelsen, bevægelsen mod atomkraft, folkebevægelsen mod EF er arbejdet med disse ting på en på en gang spændende, frugtbar og engagerende måde. Kampen mod forringelse af reallønnen, mod statsnedskæringer og mod boligspekulation er garneret med lokalt agitproparbejde som aldrig før.

Indtil videre er dette arbejde foregået med få og primitive virkemidler, men perspektiverne for et videre og mere omfattende kommunikationsnet er åbenbare: De første decideret alternative aviser og tidsskrifter, der samtidig har

oplevet en folkelig opbakning, har vist sig og bevist deres levedygtighed. Her tænkes først og fremmest på månedsbladet "København", avisen "Fyn" og ugebladet "Århus Folkeblad".

Under forhold, hvor radiospredningen er fri, er perspektiverne endnu mere vidtrækkende. I Italien er der f.eks. oprettet små radio- og TV-stationer, som her virker som en decideret modvægt mod de store og etablerede underholdnings- og nyhedsfabrikker. Lokale partier og græsrodsbevægelser har her fået et vigtigt og brugbart talerør til rådighed.

Vi har med dette temanummer ønsket at belyse nogle progressive musikaktiviteter og at bidrage til en vurdering af deres betydning. Som det fremgår ovenfor, er det selvfølgelig ikke helt tilfældigt, at artiklerne er kommet til at handle om mellemkrigstiden og 70'erne. 'Weimarrepublikken - et politisk lærestykke' beskriver og analyserer de socialistiske musikaktiviteter i Tyskland i mellemkrigstiden. Denne artikel følges op af en indføring i litteraturen omkring periodens centrale socialistiske komponist, Hanns Eisler. Artiklen 'Musikteatret der blev væk' trækker nogle lidet kendte danske musikdramatiske forsøg o. 1930 frem i lyset og giver bud på, hvorfor der aldrig udviklede sig en slagkraftig socialistisk musikteater og agitproptradition her i landet. Eisler-lærlingen Wolf Biermanns markante musikpolitiske profil analyseres og mulighederne for at overføre nogle af hans principper til Danmark diskuteres. Og så vurderes perspektiverne i nogle pladeudgivelser, der forsøger at forny Brecht-traditionen, i artiklen "Om Brecht-sang i dag". Også uden for temarubrikken kan man finde dens problematik belyst dels i nogle boganmeldelser dels i den omtale af Henning Christiansens meget omtalte TV-opera over Scherfigs 'Skorpionen' som følger umiddelbart efter denne indledning.

Alt dette peger ikke mod nogen entydig konklusion. Men vi kan i hvert fald slå fast, at socialistiske musikaktivi-

teter må ud alle steder og på alle niveauer: I bevægelserne, på arbejdspladserne, i kulturinstitutionerne, i privatlivet og i kampen om massemedierne. Vejen frem er - f.eks. gennem samarbejde mellem amatører og professionelle - at bryde disse skel ned, ligesom meget tyder på, at der ligger rige muligheder i sammensmeltningen af musikkens, teatrets og ordets virkemidler. De ovennævnte musik- og teatergrupper, og lokale amatørgrupper har startet arbejdet op, og det skal fortsætte og udvikles.

(Redaktionen udlover en flaske Gammel Dansk til det bedste, mest opfindsomme, mest folkelige, mest politisk engagerende og mest populære musikteaterstykke i året 1980.)

Redaktionen.

P.S. Abonnenter bedes benytte vedlagte girokort til at forny abonnementet.



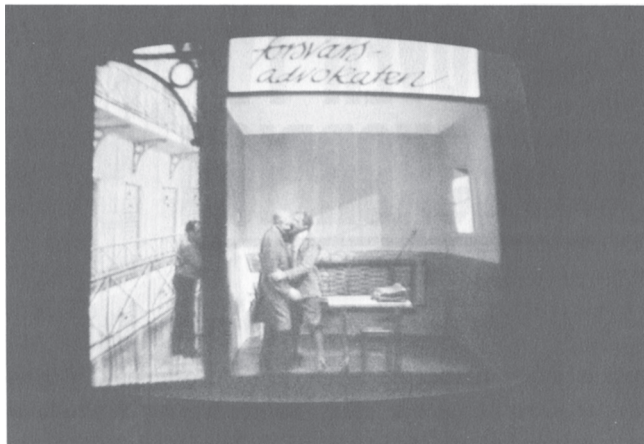
- TV-produktionen var forbilledlig suppleret med baggrundsstof dels ved en efterfølgende udsendelse i P1 med en uddybning af operaens musikalske sprogverden dels med en båndet arbejdsdiskussion mellem Scherfig og Henning Christiansen, som blev udsendt i "Musikmagasinet" i P3.

- Der var ofret betydelige summer på at få pillen til at glide ned - fx. havde man hyret så folkekære folk som Poul Reichhardt (hovedrolle) og Jens Okking (instruktion).

- Billedmæssigt var der lagt meget arbejde i at få koncentreret bogens handling ved at opdele scenen sådan at vi fx. kunne følge en række parallelle handlinger på politigården, som blev vist ligesom et dukkehus.

Endelig er Skorpionen - altså Scherfigs roman - faktisk en meget spændende historie og en uendelig skarp satire over det danske samfund i årene lige efter 2. verdenskrig.

Men selv efter at Henning Christiansen havde appelleret til folket om at give operaen en chance ugen efter i "næste uges TV" lykkedes det ikke at vende stemningen imod operaen. Jeg lavede miniundersøgelser efter hver søndag i



Scenerne bygges op som et dukkehus.

mine gymnasieklasser. Hos de fleste var der straks blevet lukket, enkelte havde set 10 min. til et kvarter inden de havde lukket og 2-3 havde set mere. Kun én elev havde set serien.

Vi kan nok roligt fastslå, at operaen var en publikumsfiasko ved førsteopførelsen. Men hvad så? Vi kender jo utallige operaer, som blev pebet ud ved førsteopførelserne og senere blev højt skattede af fagfolk og elsket af i hvert fald det borgerlige publikum, som Christiansen sagde i sin appel til folket om fair play. Men Christiansen glemmer, at situationen var en anden for Beethoven end for Christiansen. Beethovens Fidelio holdt sig på operascenen, dens formsprog var en mild udvikling af genrens store forgængere og dens indhold var en bekræftelse af det opvoksende borgerskabs opfattelse af sig selv. Beethoven sparkede formmæssigt og indholdsmæssigt til sit publikum, men han holdt sig inden for genrens rammer og borgerskabets ideologi. Christiansen omplanter derimod et dødt formsprog til et massemedie, hvis egen 20-årige tradition går helt på tværs af den moderne europæiske opera.

Et sted i samtalen i "Musikmagasinet" med Scherfig siges der noget om, at det her vil puste liv i en død operaform. Jeg synes, at det er meget svært at følge denne tankegang. Det er som om komponisterne laver værker til hinanden og kun snakker med hinanden. Det er troeligt, at det at man bruger den engang så forkætrede Hans Scherfig som oplæg til en opera kan virke provokerende og 'fornyende' hos 2-3 konservatoriekomponister eller konservatorielærere i komposition. Måske vandrer der stadig nogle rundt i en verden, hvor Schönberg, Berg, Darmstadt'erne endnu er trin på en vej frem mod noget nyt og revolutionerende. Men nu må man da for h. se i øjnene, at musik i vores samfund er noget andet. End ikke de borgerlige blade ville forsvare den otteøjede. Som sådan er operaens skæbne en påmindelse også

til alvorligt arbejdende komponister, som vil nå ud med noget. I en verden, hvor menneskene dagligt pakkes ind i massemediernes lyd og lysverden med et hav af indtryk og informationer kan man ikke nå frem via en så fremmed form som den moderne europæiske opera. Hvis Christiansen virkelig var interesseret i at sige TV-kikkerne noget så er valget af denne form absurd på baggrund af de mange vigtige eksperimenter, der de sidste år er foregået på venstrefløjen med musikteaterformen. Tænk på hvordan Erik Knudsen, Røde Mor og Clausen og Petersen faktisk har kunnet holde seerne fast og måske også nå ud med noget indhold.

Hvor er samfundskritikken?

Men når det er konstateret, at operaen var en publikumfiasko og når jeg her har udtrykt min tvivl om genrens muligheder, så står der stadig tilbage at forsøge at vurdere operaen på dens egne præmisser.

Scherfig skrev føljetonen dels på baggrund af nogle forbrydelser begået omkring 1950 - dobbeltmordet på Peter Bangsvej og den såkaldte "edderkopaffære" - en affære om sortebørshandel og politikorruption. Dels skrev han historien på baggrund af sine oplevelser som DKP'er og Land og Folk-medarbejder fra befrielsens rus til den kolde krig og kommunisthietzen, som startede allerede i slutningen af 40'erne. Han sammenkobler i føljetonen historien om den uskyldigt fængslede lektor med edderkopforbrydelserne og afstikker herfra forbindelserne til de danske politikere (Hans Hedtofts socialdemokratiske regering), CIA, den borgerlige presse, dommerstanden, borgerskabet. Krimien bliver et skelet for en afsløring af det økonomiske og politiske system. I god holbergsk tradition laves satiren som fiktion, hvor stederne og personer får nye navne, men hvor alle er genkendelige i det virkelige liv. Herved opnåede Scherfig flere ting: Han undgik strafansvar (Land og Folks redaktør var blevet idømt fængsel for beskyldninger mod ledende

personers indblanding i edderkopaffæren). Han laver en fiktion, som både tillader ham at digte til og at hænge genkendelige personer ud. Føljetonens specielle styrke er, at den i hvert af de 59 afsnit dels lader kriminalhistorien udvikle sig dels perspektiverer historien med en kritik af pressen, socialdemokratiet, CIA, politiets forbindelse med Gestapo under krigen og nu med CIA, dommerstandens ynkelige "uafhængighed", skolevæsenet, borgerskabet og dets dobbeltmoral osv. osv. Hermed udtrykker han som DKP'er skuffelsen over, at borgerskabet blev genrejst, skuffelsen over at Socialdemokratiet lavede skinforhandlinger med DKP om en sammenslutning, skuffelsen over at den kolde krig og antikommunismen blev kørt så massivt af pressen og Socialdemokratiet, at befrielsesårets begejstring for kommunisterne i løbet af et par år vendte til had i den brede befolkning. Disse politiske pointer mangler i Henning Christiansens opera. Her er historien reduceret til krimihandlingen. De politiske moralismer, i føljetonen 59 stk.,



Henning Christiansen "glemmer" Scherfigs samfundskritik i dialogen mellem justitsministeren og politipræsidenten.

er raderet væk. En del kan forsvares med at formen ville blive for tung, hvis handlingen skulle afbrydes af en fortæller, som gav baggrunden for tæppehandler Ulmus og grev Bodos rigdom, pressens forhold til efterretningsvæsenet, hjemmeværnet osv. Men flere steder er de politiske pointer hos Scherfig indeholdt i personernes dialoger, men bortcensureret i Christiansens version. Et eksempel er dialogerne mellem politipræsidenten og justitsministeren, hvor Scherfig *både* opruller personernes latterligheder (sygelig optagethed af hæmoroïder, skindebenssår, blindtarm ol.) og socialdemokratiets tætte forbindelser med CIA, justitsministerens nepotisme overfor en korrupt nevø. Hos Christiansen bliver tilbage kun latterlighederne og det, der er helt nødvendigt for handlingen omkring den uskyldige lektor. Et andet eksempel er afslutningen, hvor Scherfig antyder, at dette her i grunden ikke handler om personer. Skorpionen er ikke personerne Ulmus og grev Bodo, den er det vestlige (kapitalistiske) samfundssystem. Han peger klart på arbejderklassen som den kraft, der kan ændre systemet og tildeler den liberalistiske, velmenende lærer rollen som arbejderklassens passive allierede.

I operaudgaven er slutningen helliget en lille melankolsk, trækkenpåskuldrenescene, hvor lektoren løslades fra politigården. Lektorens erkendelser om samfundssystemet og om lærernes rolle i den revolutionære kamp er borttraderet. Istedet har Christiansen tilføjet historien den lille pud-sighed, at fortællerpersonen bliver overfaldet af politiet, da han vil overrække lektoren den damecykel, som oprindeligt var årsagen til lektorens konflikt med politiet.



Operaen forsøger at ramme et tidsbillede o. 1950.

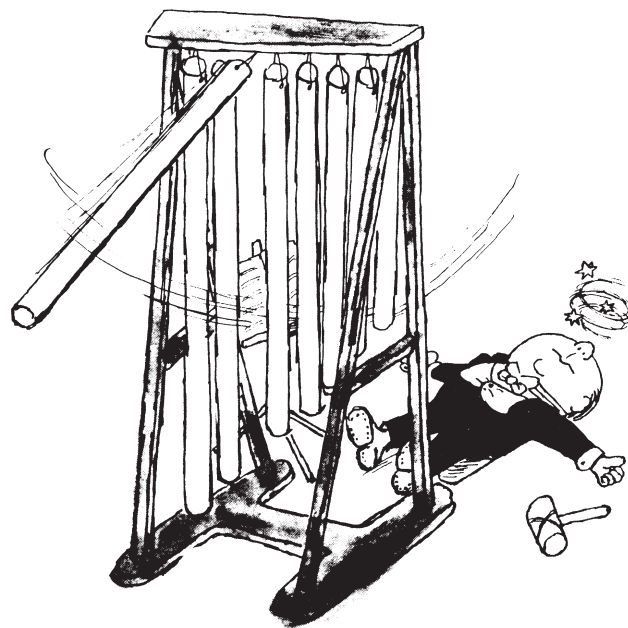
Dobbeltforræderi mod "Skorpionen".

Bedømmer man operaen på dens egne præmisser dvs. som en dramatisering af Scherfigs føljeton, så er der tale om at føljetonens politiske brod er trukket ud. Samfundskritikken og samfundssatiren bliver fjernet i operalibrettoen så konsekvent at det virker pinligt og klart som en forvanskning af Scherfigs værk. Herudover sker der det at den afstand, som Scherfig af juridiske grunde og af litterære grunde måtte lægge ind i historien i operaen bliver uoverstigelig. For Scherfigs læsere i begyndelsen af 50'erne var det tydeligt, hvem redaktør Scout, tæppehandler Ulmus, grev Bodo, justitsminister Bothus osv. var. For disse læsere blev bogen både en beretning om »det virkelige liv» og en politisk opbyggelig historie. For 70'ernes læsere træder ligheden mellem bogens og virkelighedens begivenheder i baggrunden. Scherfigs værk lever først og fremmest i kraft af de 59 principielle kritikafsnit af den borgerlige stat og det kapitalistiske system.

Henning Christiansen begår således dobbeltforræderi mod bogen ved dels at fjerne den principielle samfundskritik dels at gøre afstanden til virkelighedens begivenheder endnu større gennem den sungne dialog som både i sig selv lægger afstand mellem begivenhederne og TV-seeren og gennem sin musikalske modernisme, som (på trods af citatteknikken) vanskeliggør forståelsen af intrigerne mellem de store og små forbrydere.

Når man har set de 4 afsnit, og når man som jeg har genlæst Scherfigs føljeton, så sidder man tilbage med en underlig fornemmelse. Jeg kan godt sådan forstå, at Henning Christiansen og sangerne og musikerne har behov for at tjene nogle penge og få noget publiceret. Jeg kan også til nød forstå, at TVs musikafdeling finder på at hælde et kæmpebeløb i en sådan produktion, fordi den måske kan give indtryk af at en stivnet og talentløs afdeling alligevel tør satse lidt på noget, der er anderledes. Det jeg for min død ikke kan forstå, er at den Hans Scherfig, som skrev Skorpionen, akcepterede en sådan afstumpning og reducere af værket. Jeg kan kun få øje på to forklaringer: Enten blev Scherfig senil på sine gamle dage eller også skal det hele ses i et større politisk mønster: Noget med DKPs desperate situation omkring 1950 kontra 60'ernes og 70'ernes forsøg på at blive et "regierungsfähigt", et stuerent parti. Carl Madsen, Scherfigs gode ven indtil bruddet med DKP, pegede i sin begrundelse for at gå ud af partiet på denne udvikling.

Søren Schmidt er gymnasielærer (musik/dansk).



noder og sangtekst fjernet af
copyrightmæssige hensyn

TEMA : MUSIK - SOCIALISME - AGITATION

WEIMARREPUBLIKKEN — ET POLITISK LÆRESTYKKE.

af Henrik Herskind, Christian Mondrup og Sven Fenger

Krise - økonomisk, politisk, socialt - det er vores virkelighed idag. Derfor er det også naturligt at vende blikket tilbage til 30'erne, hvor den kapitalistiske verden, som i dag, oplevede en omfattende krise. Det må være væsentligt for os at uddrage erfaringer fra dengang, erfaringer, der kan bruges i dag til at forhindre en udgang på vores aktuelle krise som den, man oplevede i 30'erne.

Weimarrepublikken.

Et af de steder hvor krisen slog mest fortættet igennem i 30'erne, var i Tyskland:

Weimarrepublikken blev oprettet i 1919, navngivet efter byen Weimar, hvor traktaten blev underskrevet. Det var den første borgerlige-demokratiske forfatning i Tysklands historie. Men det var en uhyre svag statsdannelse, der blev resultatet. Grundlaget var et ufuldstændigt og skrøbeligt demokrati, og skiftende regeringskoalitioner med hver sin slingre kurs holdt sammen på stumperne op gennem 20'erne.

Tyskland var i 20'erne præget af konstant økonomisk og politisk ustabilitet. Selv om Tyskland omkring 1924 så ud til at have overvundet efterkrigs krisen, lå en fornyet krise lige om hjørnet. Erhvervslivet oplevede en vis opblomstring på dette tidspunkt, ikke mindst takket være den pengehjælp, der tilflød landet fra USA; en pengehjælp, der var blevet iværksat med det formål at hjælpe landet på fode igen og dermed på længere sigt at styrke den vestlige verden overfor den nye socialistiske verden.

Men tendensen var den i Tyskland, som i den øvrige kapitalistiske verden, at storindustrien ekspanderede og udvidede på bekostning af mindre enheder indenfor industri og handel.

Krakket i 1929 i USA fik katastrofale følger for Tyskland. De amerikanske lån blev trukket tilbage og det tyske banksystem og dermed det tyske erhvervsliv brød sammen på kort tid. I 1932, da krisen var på sit højeste, var lige knap hveranden tysk arbejder og funktionær kastet ud i arbejdsløshed. Og ikke blot storindustrien var ramt. Også den småborgerlige detailhandel fik krisen at mærke, eftersom den kraftigt stigende arbejdsløshed naturligt medførte, at købekraften og dermed forbruget faldt med tilsvarende styrke. Den arbejdsløse arbejder, den deklasserede funktionær og den ruinerede småborger var stedt i en håbløs situation. Udsigterne til at få et arbejde var nærmest lig nul. Der bredte sig derfor hurtigt et ønske om en stærk statsdannelse, der kunne genoprette "ro og orden" og sikre fuld beskæftigelse.

Ydermere gjorde - og gør - der sig i Tyskland en særlig autoritær tradition gældende. En tradition, der er udsprunget af den opsplitning i mange små fyrstestater, der har præget Tyskland langt op i det 19. århundrede. De små fyrstestater regeredes nemlig i overvejende grad enevældigt ved hjælp af en embedsmandsstand. Denne administrations antidemokratiske og autoritære karakter blev fortsat efter Tysklands samling og forblev i det store og hele uændret også fremover.

Arbejderbevægelsen var gennem hele Weimar-perioden splittet i en borgerlig parlamentarisk bevægelse og en mere decideret proletarisk socialistisk bevægelse.

Det tyske socialdemokrati, SPD, der repræsenterede den borgerlige, revisionistiske tendens, deltog i regeringskoalitionerne fra 1919 til 24 og igen fra 1928 til 30. Partiet samarbejdede med den betrængte tyske kapital men forsøgte naturligvis samtidig at gennemføre en arbejdsvenlig politik. Alt i alt mislykkedes bestræbelserne, bl.a. fordi en lang ræk-

G. Grosz: "Diskuterende arbejdere på knejpe"

G. Grosz: "Vågn op fordømte her på jorden"



G. Grosz: "Kl. 5 om morgenen"

ke af de reformer, partiet trods alt havde fået gennemført i de første måneder af Weimarrepublikken, blev tilbagekaldt i perioden fra 1924 til 28, hvor partiet stod uden for regeringssamarbejdet, og derfor stod uden nogen reel indflydelse på den førte politik i Tyskland. Da partiet så igen kom til magten i 1928 - 29, var slaget på det nærmeste tabt på forhånd, idet krisen nu for alvor slog igennem og dermed umuliggjorde en løsning inden for rammerne af et borgerligt demokrati.

Det tyske kommunistparti, KPD, der var blevet dannet i 1919, repræsenterede den oppositionelle tendens indenfor arbejderbevægelsen. Partiet opnåede aldrig en tilslutning som SPD i arbejderklassen, og var bl.a. derfor i en konstant offensiv position overfor SPD partipolitisk, fagforeningsmæssigt som kulturelt.

Der var således aldrig tale om en samlet arbejderbevægelse i Weimarrepublikken, og den følelse af bitterhed og afmagt, der efterhånden lejredes i befolkningen, da krisen for alvor var slået igennem, blev efterhånden til en nærmest aggressiv holdning til de politiske partier, der havde siddet på regeringsmagten op gennem 20'erne. Den almindelige mening i de kriseramte befolkningsgrupper var, at SPD og de borgerlige midterpartier havde spillet fallit. Ved de efterfølgende krisevalg var det derfor yderpartierne, der høstede stemmer, dvs. KPD på venstrefløjen og det nationalsocialistiske parti, NSDAP, på højrefløjen.

KPD's politiske linie i Weimarrepublikken.

Årsager og virkninger i den tyske arbejderklassen og KPD's skæbne i mellemkrigstiden er nok så sammenfiltrede. Nogle fejlslagene, KPD-ledede revolutionsforsøg først i 20'erne satte stop for forhåbningerne om revolutionens snarlige udbredelse udenfor USSR. I stedet blev de kommunistiske partiers politik, koordineret i Komintern, i høj grad fikseret på forsvaret af "Socialismens Fædreland".

Skulle socialismen realiseres i Tyskland, måtte det nød-

vendigvis ske ved hjælp af såvel arbejderklassen som småborgerskabet i by og på land. Men ingen af stederne var KPD i stand til at skabe den fornødne mobilisering. Overfor regulær materiel nød som følge af arbejdsløshed og løntryk i arbejderklassen havde KPD's forsvar og propaganda for USSR alt for ringe gennemslagskraft. Som den af KPD udstødte psykoanalytiker Wilhelm Reich formulerede det i 1934:

Gennemsnitsarbejderen og gennemsnitsfunktionæren i Tyskland og andre lande interesserer sig ikke for Sovjetunionens femårsplan i sig selv, som økonomisk præstation, kun som øget behovstilfredsstillelse. Han tænker f.eks. noget i retning af: "Hvis socialismen igen bringer os ofre, afsavn, nød og afkald, så kan det være os ligegyldigt om denne elendighed bliver kaldt socialistisk eller kapitalistisk. Den socialistiske økonomis fordele må bevises ved at den tilfredsstiller vore behov og holder trit med deres vækst."

Den tyske forfatter Alfred Döblin gav fem år tidligere i sin roman "Berlin, Alexanderplatz" et signalement af de krisetilstande, der skulle føre til den nazistiske magtovertagelse og samtidig arbejderbevægelsens endelige nederlag i Weimarrepublikken

Hovedpersonen, Franz Biberkopf, er en forvirret pjaltetroletar, der efter afsoningen af en fængselsdom holder til blandt småforbrydere og fidusmagere. Efterhånden bliver han drevet ud i også selv at slå sig igennem på den måde. I den store del af tilværelsen, han tilbringer på værtshus, kommer han i kontakt med folk af mange slags opfattelser. Karakteristisk nok er dem, han føler sig mest tiltrukket af, en bande medlemmer af det nazistiske SA-korps.

En værtshussnak mellem Franz og en snedkersvend illustrerer ganske godt det udsigtsløse i de forarmede massers tilværelse. Snedkersvenden formulerer under snakken på et dagligdags konkret plan det som Reich kritiserede KPD for: Manglende gennemslagskraft i forhold til den daglige elendighed:

”Jeg forstår ikke noget af marxismen. Men, pas på, Fritz, så enkelt som du har udmalet det i din hjerne, er det ikke. Hvad skal jeg med marxismen eller med, hvad de andre siger, russerne, eller Willi med Stirner. Det kan jo også være forkert. Hvad jeg har brug for, kan jeg hver dag tælle op på fingrene. Når én giver mig et livfuld hug, kan jeg vel forstå, hvad det betyder. Og hvis jeg idag står på mit værksted, og bliver fyret imorgen, ingen ordrer, mester bliver, hr. chefen også, kun jeg skal ud af lemmen, ud på gaden og gå til kontrol. Og - når jeg har tre unger og de går i kommuneskole, den ældste er krumbenet af engelsk syge, sende hende bort kan jeg jo ikke, måske skal hun op i et eller andet i skolen. Måske kan min kone også løbe til ungdomscentralen eller hvad ved jeg, konen har noget at bestille, nu er hun jo syg, hun er ellers dygtig, står og sælger røgede sild, og som det er, lærer ungerne s’gu lige så meget som vi, du kan jo selv forestille dig det hele. Er du med? Og det kan jeg vel også nok forstå, når andre folk lærer deres børn fremmede sprog og om sommeren tager til badesteder, og vi har ikke engang skillinger nok til, at vi kan tage dem ud på en smule tur til Tegel. Og krumme ben får de fine børn overhovedet ikke så let. Og hvis jeg skal til lægen og jeg har hold over lænden, så sidder vi stuvet sammen tredivi i venteværelset, og siden spørger han mig: ”Det hold har De vel også haft tidligere, og hvor længe har De arbejdet på det sted, og har De fået Deres papirer”. Mig tror han slet ikke, og så af sted til selskabets faste læge, og når jeg så engang skal sendes et eller andet sted hen af Landsforsikringen, som de altid trækker lønnen fra til, nå, jeg siger dig, der må du gå med hovedet under armen, før de sender dig på rekreation. Fritz, det forstår jeg alt sammen uden briller. Man måtte jo være en kamel i zoologisk have, hvis man ikke forstod det. Og derfor har intet menneske nu om dage brug for Karl Marx. Men Fritz, Fritz: Men - men sandt er det jo nu.”

Inden for landets egne grænser kæmpede KPD primært en kamp mod SPD. Denne kamp var allerede startet umiddelbart efter krigsafslutningen i 1918, hvor to af den oppositionelle arbejderbevægelses ledende kræfter, Karl Liebknecht og Rosa Luxemburg, var blevet myrdet, angiveligt iværksat af SPD for at forhindre, at partiet mistede kontrollen over arbejderbevægelsen på et kritisk tidspunkt. Og



Käthe Kollwitz: Demonstration”

SPD fortsatte en nådesløs bekæmpelse af KPD op gennem hele Weimarperioden, så det er forståeligt, at KPD anså SPD for at være den største forhindring for, at den tyske arbejderklasse kunne tilrive sig magten og skabe et stærkt socialistisk Tyskland.

Partiets agitation mod NSDAP kom i anden række og var følgelig præget af en vis nonchalance. Man opfattede

Vossische Zeitung

Bestandtheil der Zeitung vom Staats- und gelehrten Rath in Göttingen / Göttingen 1704

Berlin
Sonabend, 9. April 1932
MORGEN-AUSGABE

Nationale Einigung im Zeichen Hindenburgs!

System Krenner

DR. RICHARD LEWINSON

Der Reichsleiter der NSDAP hat zur Befestigung und Fortsetzung der deutschen Einheit und der Einheit der deutschen Nation die folgende Erklärung abgegeben: Die deutsche Nation ist ein Volk, das in der Lage ist, die Einheit der deutschen Nation zu bewahren und die Einheit der deutschen Nation zu bewahren. Die deutsche Nation ist ein Volk, das in der Lage ist, die Einheit der deutschen Nation zu bewahren und die Einheit der deutschen Nation zu bewahren.

Der Reichsleiter der NSDAP hat zur Befestigung und Fortsetzung der deutschen Einheit und der Einheit der deutschen Nation die folgende Erklärung abgegeben: Die deutsche Nation ist ein Volk, das in der Lage ist, die Einheit der deutschen Nation zu bewahren und die Einheit der deutschen Nation zu bewahren. Die deutsche Nation ist ein Volk, das in der Lage ist, die Einheit der deutschen Nation zu bewahren und die Einheit der deutschen Nation zu bewahren.

NSDAP-avisen "Vossische Zeitung" opfordrer til samling under Hindenburg.

NSDAP's kulturpolitik.

Forfatteren Ernst Glaeser, der levede i samtiden, giver i romanen "Den sidste civilist", en beskrivelse af nazistisk agitation, som den udfoldede sig i en lille sydtysk by i beg. af 30'erne.

Ernst Glaeser blev efter nazisternes magtovertagelse i 1933 totalt forbudt over hele Tyskland og hans bøger blev betegnet som "entartet" og "farlige for Det tredje Rige", netop fordi skildringen ligger meget tæt op ad virkeligheden og derfor i allerhøjeste grad fungerer som en afslørelse og blotlæggelse af forblændingen og den suggestive kraft i den nazistiske agitation.

Stedet er industri- og håndværkerbyen Siebenwasser, og tiden er efteråret 1930, dvs. umiddelbart efter septembervalget, hvor NSDAP havde oplevet en eksplosiv stemmefremgang, fra 2,6% til nu 18,3%. Citatet beskriver hvordan nazisterne organiserede sig på lokalplan. Kalahne er den effektive lokale partibos:

"Den propagandaaktion, Kalahne straks efter valget satte i gang, var ikke blot begrænset til møder. Han skabte systemet med karré-agitationen, der bestod i, at han fandt en pålidelig partifælle i hver eneste husblok, der arbejdede fuldstændig efter hans parole. Foruden positiv propaganda i form af samtaler, ved uddeling af pjecer og ved oprettelse af particeller, påhvilede det dem også at overvåge de enkelte familier, at udsprede rygter, der kunne skade staten og regeringspartierne, og fremfor alt at udspjide politiske modstandere indtil deres intimeste privatliv. Portierinstinkt og eventyrlyst blev i skøn forening et usynligt våben, ved hvis hjælp Kalahne begyndte at beherske byens sociale liv, foreløbig i det skjulte; men for hver dag der gik, strammedes nettet.

Kulminationen af hans planer var dog at samle alt om et enkelt menneskes træk. Denne foragter og hader af den borgerlige individualisme priste septembersejren som en enkelt mands værk. I ord, der tit grænsede til beruselse, stillede han billedet af Adolf Hitler op mod partiernes anonyme mangelhovedethed. Den enkeltes personlighed imod det mekaniske, bureaukratiske apparat. Han



... Og de fik den. Dermed var vejen banet for Hitler

vidste at mennesker i nød vil se redningsmanden. Han må være af kød og blod, han må være håndgribelig - ikke nogen institution, ikke en forsamling af tænksomme hoveder, men én mand, der stod op for hele folket. Det var Kalahnes værk. Det var det, han drev bevægelsen frem ved. Man vendte sig bort fra programdiskussionerne, og i stedet for lød det ene ord: "Tro på ham!" Kalahne fremstillede billedet for masserne i mange variationer, ofte hævet op i det mytiske. ...

Den kristeligt-germanske mythos blev kaldt til live, og den viste sig at have mere magt end tyve partiprogrammer.

"Vi begynder historien forfra igen!" skrev Kalahne i "Stormklokken". "Siden Hohenstaufernes dage er det tyske folk på afveje. De bedstes blod er udgydt til ingen nytte. Nu skrider dette blod gennem de forgangne århundreder: "Byg riget op! Red dit folk!" "...

Erhvervskrise, arbejdsløshed, kapitalisme, børskrak - alt fortonede sig i det mytiske, blev til ugamle sammentværgelser. Jøden blev til Fenrisulven. Paven var den babyloniske hore. Og Frankrig som marxismens og frimureriets rede var ikke blot den for pangermanerne ud over sin grav evigt hadefulde Richelieu - nu lyste det i et afrikansk afgudsbilledes farver, og som franskmændene engang forrædt huguenotternes nordiske blod, lurede de nu mod at rette det sidste afgørende slag med den germanske race.



Nazistisk gadepropaganda

Skønt Kalahne bevidst manede den hektiske stemning frem, mistede han ikke klarheden i sin tankegang. Han overlod til Dern at prædike jødehad. Selv skabte han billedet af Sankt Georg, monumentet over dragens bane- mand, lysbringeren. Han holdt faklen, mens postassistenten svang svøben. Således forenedes det sydende mørke og strålende lys til en ekstase, overfor hvilken modstandernes forstandsmæssige argumentation nødvendigvis måtte svigte.

Da en socialdemokratisk borgerrepræsentant på et møde ironisk spurgte doktoren, om han ikke kunne forklare ham de mærkelige selvmodsigelser, som partiprogrammet rummede, råbte Kalahne med flammende øjne: "Det nye menneske dør ikke for et program, som han forstår. Han dør for en tro, som han elsker."

Borgerrepræsentanten lo højt. Men Kalahne kendte tyskerne bedre. Han vidste at myten altid har sejret over forstanden i dette land, og hans ord, der var en udfordring for de intellektuelle og for ethvert sundt fornuftigt menneske, brændte sig ind i de unges hjerter. For denne arbejdsløse generation syntes det bedre at tro og dø end at leve og fortvivle.

Som det fremgår er nazismen en blanding af nationalisme og socialisme:

Nationalismen går på statsopfattelsen; staten som en organisk enhed, et "Volksgemeinschaft", hvor alle individers interesser og behov er sammenfaldende med statens. Det centrale element, "Blut und Boden"-ideologien, det tyske folks ret til den tyske jord, legitimerer denne sammensmeltning af interesser, og indeholder samtidig nazismens aggressive tendens. Den tendens, der kommer til udtryk i kravet om "Lebensraum" og som var et af nøgleordene i nazisternes propagandaopbrud, da Tyskland havde indledt felttoget mod resten af Europa.

Socialismen går derimod mere på formen end på indholdet. NSDAP var en erklæret antikapitalistisk bevægelse - vel at mærke så længe partiet ikke sad på regeringsmagten - og partiet overtog meget bekvemt visse ydre træk og slogans fra arbejderbevægelsen. Og man organiserede sig herefter.



”Volksgemeinschaft”



AIZ-forside, umiddelbart før rigsdagsvalget i 1933

Man forsøgte f. eks. at holde den gamle og indgroede fagforeningstradition i arbejderklassen i hævd. Ikke ved at bibeholde de traditionelle fagforeninger, men derimod ved at ophæve dem og samtidig at oprette "arbejdskooperationer" hvor skinnet af socialisme var bibeholdt, blot nu i en gennemført og kontrolleret nazistisk sammenhæng.

Hovedfjenden var den gamle borgerlige verden og ikke kapitalismen som sådan. Kun den forældede og ikke-kurrencedygtige kapitalistiske produktion stod i realiteten for skud. Det var "jøde-kapitalen" man var ude efter, ikke driftige foretagender som f.eks. Krupp (dem havde nazisterne derimod et fint samarbejde med). I forlængelse heraf opererede nazisterne ikke med klasseforskelle, men med raceforskelle, og den historiske modsætning mellem lønarbejder og kapital blev gjort til et spørgsmål om at være arier/ikke-ariere. Paroler som "afskaf rentekapitalen", "nedlæg varehuse og kædeforretninger" etc. var primært spil for galleriet, beregnet på at hverve flest mulige stemmer i den kriseramte og rådvilde befolkning.

Ligesom den borgerlige liberalistiske ideologi og marxismen blev hetzet, blev også hhv. borgerlig og socialistisk kultur betegnet som dekadent og "skadelig for folkesundheden". Nazisterne ville skabe en stærk og sund nationalsocialistisk stat og en dertil hørende stærk og sund nationalsocialistisk kultur. Den nazistiske kunst skulle med alle til rådighed stående virkemidler understøtte nazismens grundlæggende ideer - førerkulten, folkefællesskabet etc.

I billedkunsten var motiverne koncentreret om at gengive et Tyskland og et folk, der levede i total harmoni med sig selv. Bonden, håndværkeren, arbejder og soldaten blev fremstillet i et gammelkultisk forklaret skær. Det førkapitalistiske samfunds tryghed og overskuelighed blev overført til nutiden og dermed forbundet med den industrielle tidsalders effektivitet og kraftpotentialer. Arbejdspladsen, fabrikken fik et mytisk skær over sig. Industriarbejderen, landarbejderen, den menige soldat fremstilledes i folkefællesskabets navn på lige fod med direktøren, storbonden og

officeren. Den sunde tyske ariske mand fremstod som den personificerede styrke og handlekraft, og den sunde tyske ariske kvinde fremstod som den personificerede skønhed og frugtbarhed. Ungdom og alderdom skildredes hhv. som starten og afslutningen på et sundt, lykkeligt og harmonisk liv. Og over alt dette stod føreren, eneren, afbilledet i al sin glans som personifikationen af "Blut und Boden", "Volks-gemeinschaft", "Lebensraum" etc.

Som billedkunsten skulle også musikken udtrykke nazistisk ideologi. Det gjordes ved først og fremmest at ophøje den gammeltyske folkelige musik til at være folkets sande musikalske udtryksform. Blokfløjten, guitaren, violinen, harmonikaen etc. fik en gevaldig renæssance. Ligeledes fik militærmusikken et opsving som aldrig før. Der har altid i Tyskland været tradition for militaristiske forbund; hvert politisk parti havde sit ungdomskorps med tilhørende uniformer, marchorkestre etc. Dette blev af nazisterne dyrket til fuldkommenhed. Enhver nazistisk demonstration ledsagedes af fejende militærmarcher og opildnende kampsange.



Fabrikskoncert i 1939
Dirigenten er Wilhelm Furtwängler



Hans Schmitz-Wiedenbruck: "Arbejdere, bønder og soldater"



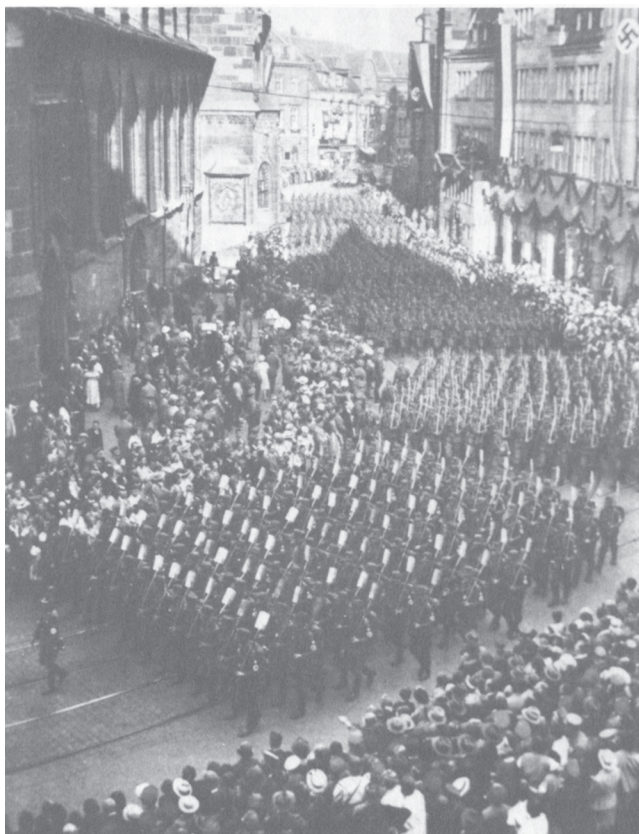
Georg Siebert: "Det forlovede par"



Ferdinand Staeger: "Politisk front"

Endelig blev tyske klassiske komponister som Beethoven og Wagner fremdraget som enerne, hvis værker var udtryk for tysk kultur i højeste potens, mao. når den national-socialistiske kultur var på sit højeste stade at genialitet og ægthed. Bayreuth-festspillene og fabrikskoncerter spillede en særdeles vigtig rolle i nazisternes kulturoffensiv.

Det var således helt i overensstemmelse med nazistisk kulturstrategi, når Hitler udtalte om Bayreuth-festspillene, at "her smedes det åndelige sværd, hvormed vi kæmper".



Ved siden af dette velsmurte og gigantiske propaganda-apparat stod KPD svagt. Nazisterne kanaliserede utilfredsheden uden at ændre misforholdene. KPD ville ændre misforholdene, men formåede ikke i tilstrækkelig høj grad at give utilfredsheden en konstruktiv retning.

KPD og den socialistiske kulturstrategi.

På det kulturpolitiske område var skellet mellem SPD og KPD trukket mindst lige så skarpt op som på det politiske, parlamentariske plan.

SPD's kulturpolitik var først og fremmest baseret på ideen om, at arbejderklassen i første omgang skulle opdrages til at forstå og senere overtage og administrere den allerede eksisterende kultur, dvs. den borgerlige kultur som den tog sig ud i musik, litteratur, teater etc. For SPD var kunsten, begrebet æstetik, fænomener, som var adskilt fra den politiske virkelighed. De sammenhænge, partiet havde oprettet for at organisere arbejderklassens kulturpraksis - arbejdersangforeninger, arbejderbiblioteker, teaterforeninger, etc. - var i partiets egen forståelse rene kulturelle organisationer.

KPD derimod forsøgte til stadighed at relatere sin kulturpolitik til den politiske virkelighed. For KPD var målet en socialistisk kultur, der kunne bruges i arbejderklassens tjeneste. Men partiet løb fra tid til anden ind i interne stridigheder om, hvad man egentlig skulle forstå ved en decideret socialistisk kultur, hvordan den skulle praktiseres etc. Man nåede aldrig i partiet frem til en egentlig afklaring, hvorfor partiet i løbet af Weimar-perioden til stadighed reviderede sit kulturpolitiske standpunkt. I nogle situationer lykkedes det for partiet at etablere nogle kultursammenhænge, der fungerede i overensstemmelse med partiets grundlæggende kulturelle målsætning, at formidle og virkeliggøre en kultur, der kunne bruges i klassekampens tjeneste. I andre situationer mislykkedes bestræbelserne. Nogle eksempler kan belyse dette forhold:

Agitprop.

Med sovjetisk forbillede dannedes midt i 20'erne de såkaldte agitproptrupper, i starten kaldet "de røde revyer":

"Revyen skulle slå ned som en jernhammer med hvert eneste nummer, ikke med ét, men med dusinvis af eksempler skulle den bevise aftenens ledemotiv: I øvrigt mener jeg, samfundet bør omstyrtes! Eksemplet måtte konfronteres med tilskueren, det måtte lede over i spørgsmål og svar, dynges op - en trommeild af eksempler måtte bringes til veje og drives ind mellem masserne. Tusinder kommer ud for det - osse du! Tror du, det kun er noget, der gælder for de andre? Nej, det gælder osse dig! Det er typisk for det samfund, du lever i, du undgår det ikke - her er det igen - og her er det igen! Og det hele under skruppelløs anvendelse af alle muligheder: Musik, chanson, akrobatik, hurtigtegning, sport, lysbilleder, film, statistik, skuespillerscene, tiltale."

Sådan skildrer instruktøren Erwin Piscator selv "Revue Roter Rummel", en revy, der blev til i 1924 på direkte opfordring fra KPD.

"Revue Roter Rummel" er ganske typisk for agitproptraditionen i Tyskland sådan som den formede sig i 20'erne: Man lavede et stykke med mange små usammenhængende spil, der viste, hvordan arbejderne bliver snydt af de borgerlige partier, kapitalisterne og socialdemokraterne, og hvordan kommunisterne havde et slagkraftigt program til løsning af samfundets problemer. "Revue Roter Rummel" blev som andre røde revyer spillet i arbejderens forsamlingslokaler i Berlin, - man spillede altså ikke i traditionelle teaterbygninger - og skuespillerne var amatører, som skabte stykket sammen med en repræsentant for kommunistpartiet, en professionel instruktør og en komponist. Også dette samarbejde mellem amatører og professionelle var almindeligt, f.eks. var komponisten Hanns Eisler medlem af truppen "Das Rote Sprachrohr" fra 1928 til 29.

Agitproptrupperne fik udviklet et fælles satirisk persongalleri: Den fede kapitalist med høj silkehat, pamperen med dokumentmappe (han var socialdemokratisk politiker), fascisten med våben og hjelm, og proletaren med kasket. Herudover var rekvisitterne meget sparsomme, idet trupperne med enkelte undtagelser hele tiden turnerede rundt i landet.



Agitproptruppen "De Røde Raketter" i aktion

Man havde et par musikere selv, som akkompagnerede til truppens slagsange, og af og til spillede de også op til dans efter stykket.

Skærpelsen af den politiske situation i begyndelsen af 30'erne fik KPD til i stigende grad også at vende agitationen mod de kriseramte funktionærer og bønder. Indtil da havde man i KPD mest diskuteret, hvordan en egentlig arbejderkultur måtte se ud - om den skulle bygge på det bedste af den borgerlige kulturarv, eller om den skulle defineres fra bunden af, - men disse overvejelser blev nu for en tid skrinlagt i håbet om, at partiet også kunne hverve medlemmer fra middelstanden. Derfor ændrede også agitproptrupperne deres stykker: Man gik bort fra den indforståede, satiriske form, og forsøgte nu at lave en mere realistisk spillestil med et gennemgående tema.

Dette havde truppen "Das Rote Sprachrohr" allerede forsøgt sig med i 1928, hvor de i et stykke med arbejderungdommens liv som tema benyttede sig af et virkelighedsnært og realistisk persongalleri. Men i stedet for udelukkende at henvende sig til et arbejderpublikum blev kursen nu



Agitproptruppen "Der Rote Wedding" i Berlin

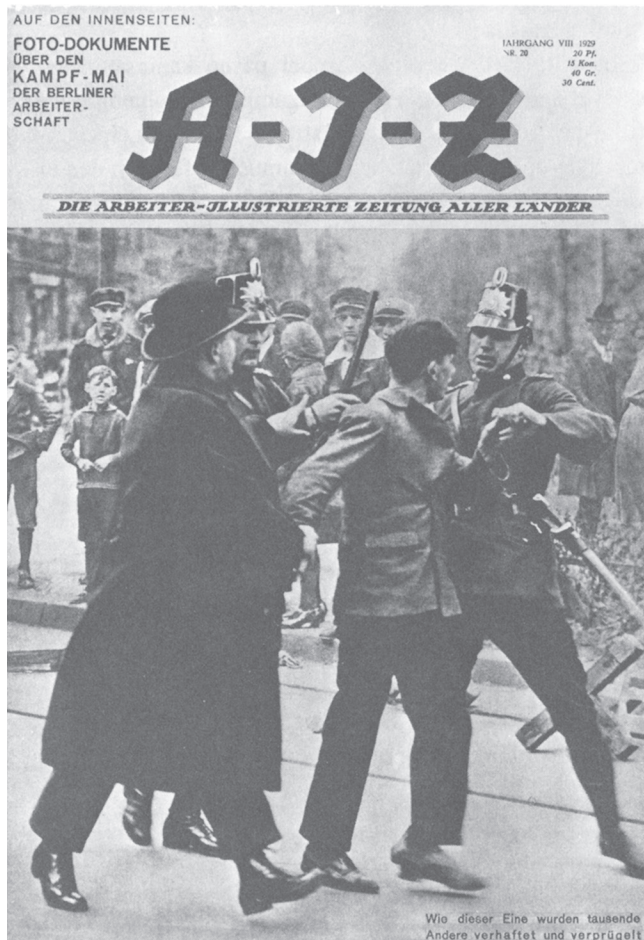
lagt om, og man forsøgte at få småborgere og funktionærer i tale ved at optage middelstandsproblemstillinger i stykkerne.

Et af de sidste agitpropstykker, der blev opført i Tyskland inden nazisternes magtovertagelse, var "Spieltruppe Südwest's" "Bauer Baetz". Stykket handlede om bøndernes sociale og samfundsmæssige forhold under krisen. Udgangspunktet er, at bonden Baetz på bedste middelstandsvis forsøger at klare sine problemer alene. Bonden skyder i desperation en betjent og ender i enecelle på en sindssygeanstalt. Men samtidig viser stykket, hvordan arbejdere og bønder, når de vel at mærke kæmper for den samme sag, kan opnå resultater, der er i begge gruppers interesser.

Bindingen til KPD betød imidlertid, at agitproptrupperne nok i et vist omfang vandt genklang i arbejderklassen, men samtidig led agitpropteatret under KPD's ubetingede krav om lydighed overfor partiparolerne. Agitpropteatret fik således ikke den gennemslagskraft overfor arbejderklassen, som det kunne have haft, hvis det havde haft fingeren mere direkte på pulsen, og offensiven overfor den kriseramte middelstand kom for sent igang til, at den på længere sigt kunne få betydning for den politiske udvikling i Tyskland.

Arbeiter Illustrierte Zeitung.

Ganske stort gennemslag fik den kommunistiske agitation i forbindelse med samarbejdet mellem arbejderkorrespondenter, arbejderfotografer og professionelle mediefolk omkring ugebladet "Arbeiter Illustrierte Zeitung" (AIZ). Som i agitpropteatret fik man arbejdet sig mere og mere ind på massernes daglige problemer. Men også her var man forpligtet overfor KPD's ubetingede loyalitet overfor USSR og kom derved til at formidle et urealistisk og dermed uanvendeligt billede af socialismen. Læserne havde brug for at tilkæmpe sig socialismen i Tyskland, ikke for at kæmpe for og forsvare socialismen i USSR.



AIZ-forside. Episode fra 1. maj-urolighederne i Berlin, 1929

Socialistiske musikaktiviteter.

Lignende modsætningsfyldte forhold gjorde sig gældende også indenfor arbejdermusikken. Navnlig på det organisatoriske plan skabte KPD-strategien forvirring og splittelse ved dens intriger og kupmanøvrer rettet mod socialdemokratiske organisationer. På den anden side oplevede arbejderkampsangen en væsentlig opblomstring i denne periode, ikke mindst takket være samarbejdet mellem Hanns Eisler og Bertolt Brecht.

Den socialistiske kampsang:

(Det flg. er citeret fra bogen "Agitation og propaganda", af Sven Fenger og Henrik Herskind, Publimus.)

I 1932 karakteriserer Eisler i artiklen "Unsere Kampfmusik" den revolutionære kampmusiks intentioner og udviklingsmuligheder i korte, programmatisk vendinger. Heri præciserer han, at -

" - klassekampens første fordring til kampsangen er...let fattelighed...og en energisk præcis holdning. "

Vi skal i det følgende kort omtale, hvordan Eisler kompositionsteknisk forsøger at leve op til dette krav i sin kampsangsproduktion:

Eislers kampsange er næsten alle uden undtagelse komponeret i *lied-form*. Dvs. med et vers, hvor der i teksten fremføres argumenter på et konkret plan. I det efterfølgende refræn uddrages læren af verset på et alment plan. Musikalsk afspejles dette i "spørgsmål/svar-teknikken". Versets musikalske temastruktur er uafsluttet og fordrer en videreførelse i refrænet, der til gengæld afslutter sangen.

Kampsangens *melodiske materiale* overskrider ikke en traditionel praksis. Melodiføringen er diatonisk og underlagt de traditionelle tonalitetsprincipper.

Det egentlig nye og bevidstgørende element i Eislers kampsange er melodiføringens harmoniske iklædning og metriske udformning:



KPD's leder Ernst Thälmann i spidsen for en demonstration.

Metrikken er primært bestemt af tekstdeklamationen, hvilket medfører en ofte uregelmæssig rytmik, synkoper og taktartsskift. *Harmonikken* er præget af den "kampsangsintonation", som Eisler udvikler indenfor sin kampsangsproduktion. Vi skal ikke gå nærmere ind på en definition af begrebet intonation her, men indskrænke os til at referere Eislers egne intentioner med "*kampsangsintonationen*":

Kompositionsteknisk er kampsangsintonationen kendetegnet ved, at den harmoniske underlægning dels er modalt, kirketonalt præget (med tonearterne dorisk og frygisk som hyppigst forekommende) dels er funktionsharmonisk præget. Eislers hensigt med at blande disse to stilarter er, at kampsangene hermed tilføres et overraskelsesmoment: Pointen er, at mens melodien er enkel og sangbar, bryder den harmoniske underlægning med det traditionelle dur-moll-system, og dermed også med udøvrernes og tilhørernes traditionsbundne forventninger til, hvordan akkompagnementet til en enkel og sangbar melodi skal lyde. Overraskelsesmomentet vil derfor ideelt medføre, at der sker en

umiddelbar og ubevidst provokation hos den enkelte udøver og tilhører med den følge, at bevidstheden skærpes over for sangens specifikke politiske budskab.

"Solidaritätslied"

"Solidaritätslied" er et eksempel på en kampsang, der er skrevet ind i en konkret klassekampsammenhæng, i dette tilfælde i forbindelse med en strejke i 1931 i Leipzig. Men samtidig er "Solidaritätslied" filmmusik, eftersom den er en væsentlig bestanddel af musikken til Brechts film "Kuhle Wampe". Hermed blev "Solidaritätslied" gennem filmmediet præsenteret for et langt større publikum, end kampsange normalt havde mulighed for. Sangen opnåede derfor hurtigt en enorm udbredelse, og er selv i dag en af de kendteste og mest brugte kampsange.

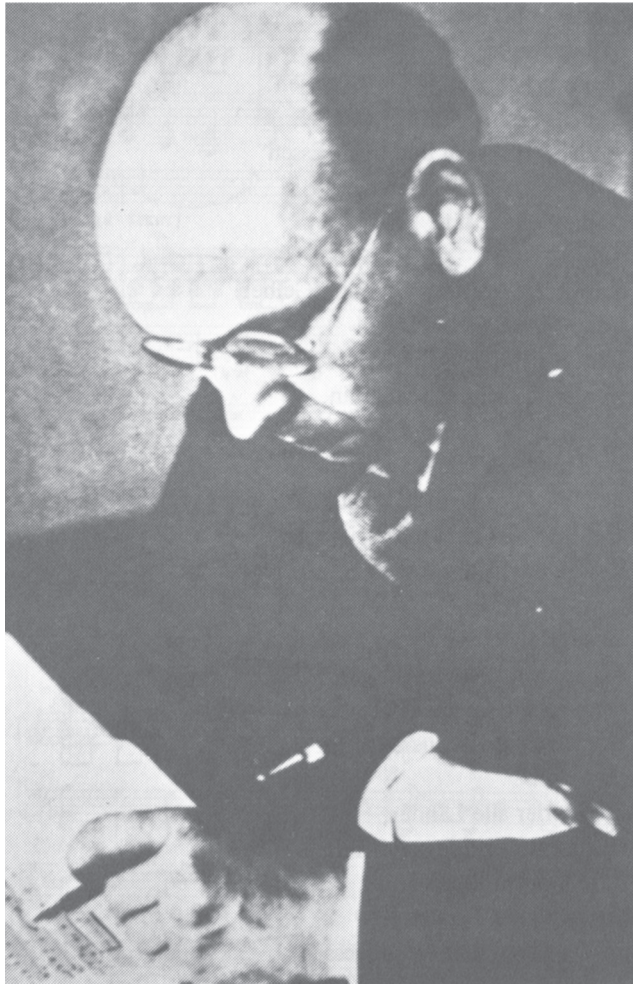
Teksten refererer tydeligvis ikke til en bestemt situation, men den opfordrer derimod på et mere alment plan til samlet kamp mod den kapitalistiske undertrykkelse.

Versene er symmetriske, 4-linjede strofer. I et koncentreret og enkelt sprog argumenteres der her for et solidarisk sammenhold blandt alle undertrykte.

Refrænet er i modsætning hertil asymmetrisk i sin opbygning, og har nærmest karakter af et indskud, der på en lidt abrupt måde bryder regelmæssigheden i versene. Hvor versene argumenterer for solidaritet, appellerer refrænet til solidarisk handling her og nu:

Vorwärts, und nicht vergessen,
worin unsre Stärke besteht!
Beim Hungern und beim Essen
vorwärts, nie vergessen
die Solidarität.

Fremad og aldrig glemme.
hvori vor styrke består.
I noden som i velfærd,
fremad og aldrig glemme
Vor solidaritet.



Hanns Eisler

Det sidste refræn er tekstligt varieret i forhold til de øvrige. Hvor man forventer refrænets slutlinie "die Solidarität", stilles spørgsmålene "Wessen Morgen ist der Morgen?" ("Hvem ejer morgendagen?"), og "Wessen Welt ist die Welt?" ("Hvem ejer denne jord?"), underforstået, at hvis de undertrykte masser kollektivt og solidarisk kæmper sammen, så er "morgendagen vores".

"Solidaritätslied" er en march. Sangen er skrevet på et tidspunkt, hvor Eisler meget bevidst arbejder med kampsangsintonationen og sangen er et forsøg fra Eislers side på at overføre denne intonations-teori til en enkel og slagkraftig sang.

Verset er rytmisk og tematisk regelmæssigt konstrueret. Taktarten er 2/4. Svarende til tekstens 4 linier, består verset musikalsk af 4 lige lange perioder. Den samme rytmiske figur går igen i hver af disse 4 perioder, og tematisk er perioderne knyttet sammen to og to. Tonalt er verset lukket omkring D-moll (med lavt 7.-trin).

Refrænet er, tilsvarende teksten, uregelmæssigt i rytmisk og tematisk henseende. Taktarten er nu 4/4 på nær t. 6 og 10, hvor taktarten pludselig igen er 2/4. Melodien er opadstræbende, sekvenserende, med højtone på d' på sidste linies "Solidarität". Den harmoniske progression er i modsætning til verset åben, og følger melodiens opadstræbende, sekvenserende bevægelse. Tonalt sker bevægelsen fra G-moll, over A-moll til en A-dur akkord på refrænets sidste takt (t. 10). På denne akkord indtræder taktskiftet tilbage til 2/4, og da samtidig A-dur er dominantisk i forhold til versets tonale centrum, D-moll, lægges der hermed musikalsk op til verset.

Refrænets "vorwärts"-appel afspejles således i musikken, idet den melodiske og harmoniske opadstræben, den indskubbede 2/4-dels takt lige før gentagelsen af "vorwärts" (t. 6) konsekvent peger frem mod sidste linie "die Solidarität". Men bevægelsen standser ikke med sidste linie i refrænet, derimod kræver denne en musikalsk videreførelse i verset.

I det sidste refræn lægger Eisler svaret på spørgsmålene "Hvem ejer morgenendagen?" og "Hvem ejer denne jord?" i musikken. Spørgsmålene fremføres musikalsk af solidaritets-temaet, og angiver hermed, at solidariteten må være grundlaget for, at de undertrykte sejrer i kampen mod undertrykkerne.

Sidste to takter af det ordinære refræn:



Sidste fire takter af det sidste refræn:



Auf, ihr Völker dieser Erde,
einigt euch in diesem Sinn:
dass sie jetzt die eure werde
und die grosse Nährerin.

Vorwärts, und nicht vergessen,
worin unsre Stärke besteht!
Beim Hungern und beim Essen
vorwärts, nie vergessen
die Solidarität!

Schwarzer, Weisser, Brauner, Gelber!
Endet ihre Schlächterein!
Reden erst die Völker selber,
werden sie schnell einig sein.

Wollen wir es schnell erreichen,
brauchen wir noch dich und dich.
Wer im Stich lässt seinesgleichen,
lässt ja nur sich selbst im Stich.

Unsre Herrn, wer sie auch seien,
sehen unsre Zwietracht gern,
denn solange sie uns entzweien,
bleiben sie doch unsre Herrn.

Proletarier alle Länder,
einigt euch und ihr seid frei!
Eure grossen Regimenter
brechen jede Tyrannei!

Vorwärts, und nie vergessen,
und die Frage konkret gestellt
beim Hungern und beim Essen:
Wessen Morgen ist der Morgen?
Wessen Welt ist die Welt?

Marcia

VOR-WÄRTS, UND NICHT VER-GES-SEN, WO-RIN UNS-RE STÄR-
KE BE-STEHT! BEIM HUN-GERN UND BEIM
ES-SEN VOR-WÄRTS, NIE VER-GES-SEN DIE
SO-LI-DA-RI-TÄT! AUF IHR VÖL-KER DIE-SER
ER-DE EI-NIGT EUCH IN DIE-SEM SINN: DAB SIE BETET DIE

EU-RE WER-DE UND DIE GRO-ßE NÄH-RE-RIN.
VOR-WÄRTS, UND NIE VER-GES-SEN UND DIE FRA-GE KON-
KRET GE-STELLT BEIM HUN-GERN UND BEIM ES-SEN:
WES-SEN MOR-GEN IST DER MOR-GEN? WES-SEN WELT IST DER WELT?

Alle jordens folk, forén jer!
Gå til kamp for fælles mål.
Jordens rigdom kan vi vinde,
hvis vor ryg er rank som stål.
Fremad og aldrig glemme,
hvori vor styrke består.
I nøden som i velfærd,
fremad og aldrig glemme:
Vor solidaritet.

Sorte, hvide, brune, gule!
Slå ikke mer' hinanden ned.
Lyt til folkets stærke stemme.
Hør et råb om enighed.

Skal vor sejr vindes hurtigt
gælder kampen dig og mig.
Falder du din bror i ryggen
går du nederlagets vej.

For alle magtens høje herrer
drager fordel af vor splid.
Hvis vi står imod hinanden,
hersker de til evig tid.

Folk i alle verdens lande!
Knus nu magtens tyranni.
Kun når folkene går sammen,
kan vor jord til sidst bli' fri.
Fremad og aldrig glemme
at spørge med rene ord,
i nøden som i velfærd:
Hvem ejer morgendagen?
Hvem ejer denne jord?

Den socialistiske kormusik:

Arbejdersangbevægelsen var delt i en socialdemokratisk organisation: DAS, "Deutsche Arbeitersänger-Bund", og en kommunistisk organisation: KAS, "Kommunistische Arbeiter-Sänger-bund". Hvor man i DAS så det som sin vigtigste opgave at formidle en borgerlig sangtradition ud til arbejderklassen, og sideløbende hermed at integrere arbejderne i det borgerlige musikliv, fastholdt man i KAS et socialistisk-proletarisk standpunkt. Man forsøgte her selv at stable et repertoire på benene og etablere en musik-praksis, der kunne indfri kravene til en alternativ og socialistisk omgang med sang og musik. Det var meget langt her et pionerarbejde, i det der i forvejen eksisterede yderst lidt materiale, der kunne indfri disse krav.

Det var bl.a. for at afhjælpe denne mangel, at Eisler i samarbejde med Brecht lavede lærestykket "Die Massnahme" (på dansk "Forholdsreglen") i 1930.

Stykket er musikteater i den forstand, at der veksles mellem dialog, talekor, solosang og korsang. I det flg. bringer vi en analyse af en korsats fra lærestykket, for hermed at vise, hvordan Eisler rent praktisk forsøgte at løse problemet: At lave en musik, der både i sit indhold og i sin form imødekom de krav, han satte til en socialistisk musik. (Det flg. er et citat fra bogen "Hanns Eisler – På vej mod en socialistisk musikæstetik" af Christian Mondrup, Publimus.)

"Lob der Partei"

Som eksempel på musikken i "Die Massnahme" skal gennemgås kor nr. 10 "Lob der Partei".

Eisler benytter sig her af musikalsk montage-teknik. Koret er delt op i 4 afsnit – A, B, C og B' – der igen hver især er sammensat af et par "moduler", der enten afløser hinanden ét ad gangen (A- og C-delene) eller to og to (B-delene). Også i "Lob der Partei" er der tale om en modal-funktional struktur. Mens A-delen (t. 1-19) i det væsentlige er baseret på b-moll s T- og D-funktioner, indeholder

B- og C-delene (hhv. t. 20-34, 50-69 og 35-49) også frygiske elementer.

Som nævnt markerer *A-delen* stykkets hovedtoneart b-moll. Dens to moduler er baseret hhv. på D-T og på T-sekstakkord. Akkompagnementet til det første af disse moduler indleder koret som forspil, men er i øvrigt knyttet til de linier af teksten, der taler om partiets *kollektive* formåen, understreget af den harmoniske *spændingsfunktion* (en formindsket firklang = D9 uden grundtone, hvilket muliggør en antydning af S6 på sidste taktslag). Omvendt indeholder det andet modul kun T, tilmed ”sløret” som sekstakkord på de betonedede taktdelen. Dette modul, med dets *afspændte funktion* er knyttet til tekstlinierne om den enkeltes begrænsede formåen alene. Akkompagnementet til hele *A-delen* er imidlertid baseret på en gennemgående akkompagnementsfigur, hvis energiske og stærke, i sig selv uafsluttede karakter musikalsk foregriber *B-delens* beskrivelse af *et kæmpende parti*.

I *B-delene* er det ene modul (første gang t. 19-22) baseret på en halvslutning i es-moll, altså hovedtonearten b-molls S og sådan at det munder ud i dennes T. Det andet modul knytter an hertil ved at basere sig på en fygisk slutning i b-moll. Den enkle homofone sats i kvintparallel (er ellers ikke almindelig hos Eisler over længere perioder) understreger at enighed i partiet er lige så vigtigt for kampen som klassikernes metoder. (Hvordan så denne enighed tilvejebringes er et andet spørgsmål!) Samtidig angiver akkompagnementets fremad- og opadstræbende kontrapunkterende ottendedelsmelodi og dens marcato-udførelse kampens retning og dynamik. Ved at lade afsnittet slutte med *A-delens* akkompagnements-figur samtidig med at teksten taler om den nødvendige massebasis for de rigtige kampmetoder stilles kravet om partiets tilknytning til masserne musikalsk.

C-delen er det mest nærliggende at analysere som f-frygisk, idet de første takter (35-45) om spiller skalaens 2. trin. Satsen er her tynd og ’gnidret’ omkring en es-moll-treklang vekslende mellem et kvartforudhold og dets opløsning. Dette svarer til tekstens tale om højere partikrulers indelukkede gremier – kun forbundet til omverdenen med telefon. Først fra t. 46 bliver det til noget med den frygiske kadence, og samtidig breddes både akkompagnements- og korsatsen ud: partiets bærende kraft er ikke de lukkede ledelseskredses hemmelige tanker og ubekendte beslutninger, men dets massebasis. Harmonisk repræsenterer *C-delen* S og D til hovedtonearten, således at korets sidste del, *B’-delens*, indledende es-moll modul falder i forlængelse af *C-delen* som en yderligere udsættelse af T’s genetablering i dette moduls slutning (t. 53).

I sidste afsnit af ’Lob der Partei’ – *B’-delen* – genoptages det musikalske materiale fra *B-delen*. Kampmetoderne tætte forbindelse til virkeligheden og dermed deres evne til at ændre denne, angår nemlig også *den enkeltes dagligdag*: partiet tænker i den enkeltes hoved og kæmper hvor den enkelte bliver angrebet. Ligesom i *B-delen* slutter også denne sidste del med *A-delens* akkompagnements-figur samtidig med de centrale ord: *kæmper det*. Som det fremgår af *A-delen* er denne energiske kæmpende figur ikke afsluttet i sig selv, men kræver videreførelse. Tilhøreren får ikke serveret en endegyldig og pompøs afslutning af musikken. Dermed understreger denne slutningsdannelse, at partiet fortsætter kampen.

LOB DER PARTEI

Kräftig (♩ = ca. 160)

Sopr. Alt
Tenor I
Tenor II
Bass

5
DIE PARTEI HAT TAU-SEND
DER EINZEL-NE HAT ZWEI AU- GEN
DIE PARTEI HAT TAU-SEND

Klavier

10
AU- GEN
DER EINZEL-NE SIEHT EI-NE STADT.
DIE PARTEI SIEHT SIEBEN STAA- TEN
AU- GEN
DIE PARTEI

15
DIE PARTEI HAT VIELE STUN- DEN.
EIN-ZEL-NE HAT SEI-NE STUN- DE.
DER EIN-ZELNE KANN VER-
DIE PARTEI HAT VIELE STUN- DEN.

20
DIE PARTEI KANN NICHT VER- NICHTET WER- DEN.
NICHTET WER- DEN.
DENN SIE KÄMPFT MIT DEN ME-
DIE PARTEI KANN NICHT VER- NICHTET WER- DEN.

(sempre marcato)

25

THO-DEN DER KLASSIKER, WELCHE GE-SCHÖPFT SIND AUS DER KENNNTIS DER WIRKLICHKEIT UND BE-STIMMT SIND,

30

SIE ZU VER-ÄNDERN, IN-DEM DIE LEH-RE DIE MASSEN ER-GRÄIFT

35

WER A-BER IST DIE PAR-TEI? SITZT SIE IN EINEM HAUS MIT TELE-FO-NEN?

40

SIND IH-RE GEDANKEN GE-HEIM, IH-RE ENTSCHÜSSE UNBERÄNNT? WER IST

45

SIE? WIR SIND SIE! DU UND ICH UND IHR, WIR ALLE!

50

marcatissimo

55

IN DEINEM AN- ZUG STEKTSIE, GE- NOSSE UND DEMKT IN

sempre marcato

60 65

DEI- NEM KOPF, WO ICH WOHNE, DA IST IHR HAUS, UND WO DU ANGEGRIFFEN WIRST, DA

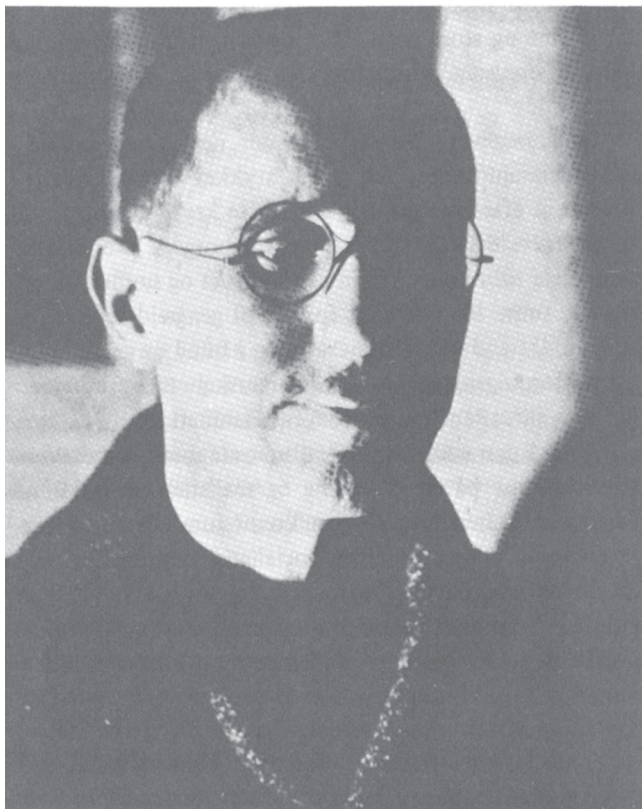
KÄMPFT SIE.

PARTIETS PRIS

Den enkelte har to øjne.
 Partiet har tusinde øjne.
 Den enkelte ser en by.
 Partiet ser syv stater.
 Den enkelte har sin time.
 Partiet har tusinde timer.
 Den enkelte kan tilintetgøres.
 Partiet kan ikke tilintetgøres,
 For det kæmper med klassikernes metoder,
 Som er frembragt ud fra kendskab til virkeligheden
 og er bestemt til
 At ændre den, i det øjeblik læren griber masserne.

Men hvem er partiet?
 Sidder det i et hus med telefoner?
 Er dets tanker hemmelige, dets beslutninger ubekendte?
 Hvem er partiet?
 Vi er partiet!
 Du og jeg og I, os alle!

Det går klædt i dit tøj, kammerat og tænker i dit hoved,
 Hvor jeg bor, har det hjemme,
 Og hvor du bliver angrebet, kæmper det.



Bertholt Brecht

Det brecht'ske standpunkt i kulturdebatten.

I det foregående har vi citeret nogle samtidige kritiske standpunkter om KPD's agitation og kulturpolitik. På linie hermed, med hensyn til de kunstneriske udtryksformer, stod makkerparret Hanns Eisler og Bertolt Brecht. De repræsenterede en radikal linie, der gik ind for udvikling af nye udtryksformer svarende til ændrede udtryksbehov — altså for en oparbejdelse af en socialistisk kultur fra bunden af og mod en overtagelse af den borgerlig kulturarv. Derved kom de i modsætning til andre grupper indenfor partiet, der fremholdt "den store borgerlige kulturarv" som rettesnor for en socialistisk proletarisk kultur.

Brecht formulerede i en artikel "Folkelighed og realisme" i forbindelse med den såkaldte realismedebat sit standpunkt således.

"Thi tiderne rinder, og randt de ikke, stod det slemt til for dem der ikke sidder ved det gyldne bord. Metoderne slides op, det spændende er ikke længere spændende. Nye problemer dukker op og fordrer nye midler. Virkeligheden forandrer sig; for at fremstille den må fremstillingsmåden ændres. Af intet kommer intet, det nye kommer af det gamle, men er ikke desto mindre nyt."

De radikale, kritiske grupper var — som det viste sig — ikke i stand til at ændre på de grundlæggende mangler i KPD's agitation og dermed forhindre nazisternes magt-overtagelse. Da nederlaget var en kendsgerning, sammenfattede Wilhelm Reich KPD's fallit således:

"Mens vi præsenterede masserne for vore storartede historiske analyser og økonomiske diskussioner om de imperialistiske modsætninger, brændte de for Hitler af deres følelsers dybeste kilder. Vi havde, med Marx' ord, overladt den subjektive faktors praksis til idealisterne, vi var blevet mekaniske og økonomiske materialister."

Den aktuelle kulturkamp.

Hvad kan vi så som socialister idag, i en anden tidsalder, under helt andre livsvilkår, lære af 30'erne?

Skal man drage en parallel til dagens forhold, i Tyskland som her i Danmark, må det være betydningen af denne subjektive faktor. Ganske vist eksisterer der ingen fascistiske massebevægelse, men ikke mindst i Tyskland benytter statsmagten sig af de samme socialpsykologiske mekanismer som nazisterne gjorde det i bestræbelserne på at fastholde en autoritær overhedsstat. Berufsverbot-politikken støtter sig således på folks – ”det tavse flertals” – uforarbejdede angstfølelser, aggressioner og seksuelle fortrængninger. Berufsverbot-indgrebene mod de intellektuelle opleves som en slags hævn, dels over de privilegerede, dels over dem, der vover den protest, som man selv viger tilbage for.

Tilsvarende mekanismer oplever vi også her i Danmark, ikke mindst båret af den såkaldte ”fremskridtsbevægelse”. Et godt eksempel er hetzen mod Christiania:

Aggressionerne er her rettet mod nogle grupper, som bevidst forsøger at sætte sig ud over det kriseramte samfund, som forsøger at oprette et alternativt samfund med regler og love, der på afgørende områder er forskellige fra de normer, der hersker i det omkringliggende samfund. Og hetzen mod Christiania, og den myte, der er forbundet hermed, er et fænomen, der til syvende og sidst er et udslag af den frygt og usikkerhed, der hersker i krisesamfundet. Fremskridtsbevægelsen, der oprindeligt indeholdt elementer af en dybtfølt og til en vis grad retfærdig harme mod et overformynderisk og byråkratisk samfundssystem, ytrer sig nu samtidig som en bekræftelse af det samme samfund. Som i 30'erne står ønsket om ”ro og orden” uhyggeligt stærkt.

Vejen frem er naturligvis at understøtte og selv være aktiv i de bevægelser, der på den ene side paviser eskapismen og meningsløsheden i det moderne menneskes liv,

samtidig med at de på den anden side er med til at fremelske brugbare og realistiske alternativer. Dvs. at man i en socialistisk kulturoffensiv tager udgangspunkt i folks faktiske forestillingsverden og daglige liv med hvad dertil hører af små og store problemer, og at man fremstiller brugbare og opnåelige alternativer indenfor en overkommelig rækkevidde.

Teatergruppen ”Solvognen”, der netop har rødder i Christianiasamfundet, har med stykket ”Købmandsliv” forsøgt at efterleve specielt det første krav i en sådan kulturoffensiv. Stykket skildrer en småborgers økonomiske og sociale ruin under krisen i en indlevet og særdeles medrivende form. Men stykket formår til gengæld ikke at opstille andet end en drømmeagtig og i bund og grund urealistisk løsningsmodel for småborgerskabets og arbejderklassens aktuelle situation i dagens Danmark.

Her må den socialistiske kulturstrategi sætte ind. Venstreflojen må på en troværdig og realistisk måde kunne fostre brugbare alternativer og kunne formidle dette videre indenfor rammerne af en socialistisk kulturoffensiv, i musik og sang, teater, digt og prosa. Vi må kende vort publikums faktiske behov for derigennem at få det samme publikum i tale og sammen kæmpe mod krisesamfundets højrefloj.

Vi må tage ved lære af miseren fra Weimartiden. Ellers ender vi med at stå med en velmenende, men ineffektiv socialistisk kultur, og med en højrepopulistisk bevægelse, der har alt for let spil.

Henrik Herskind er cand.phil. i musik og p.t. arbejdsløs.

Christian Mondrup er cand.mag. i musik og dansk og kvotakerer i gymnasiet.

Sven Fenger er cand.phil. og undervisningsassistent ved Musikvidenskabelig Institut, Århus Universitet.

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.

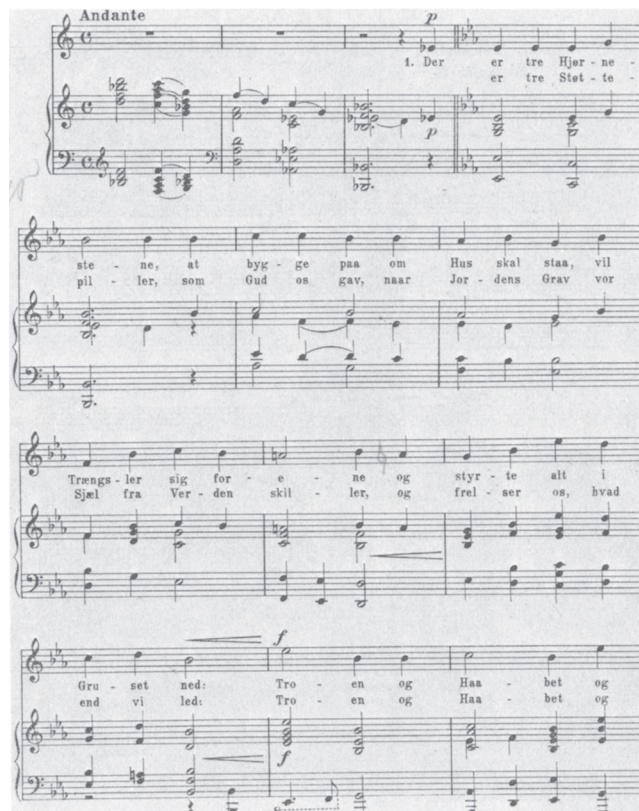
Og rent faktisk er da også det eneste, der kunne gøre *Stepan* kontroversiel i forhold til borgerskabet, selve emnet. Tekstens holdning til revolutionen er uklar og vag, men tendensen er negativ. Revolutionen bliver i det højeste borgerskabets lille gys ved at se bandende og sværgende bolsjevikker på 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 iørefaldende strofiske sange, som f.eks. "Der er tre hjørneste-
ne", lidt af en "Sakralschlager" med Adornos udtryk.

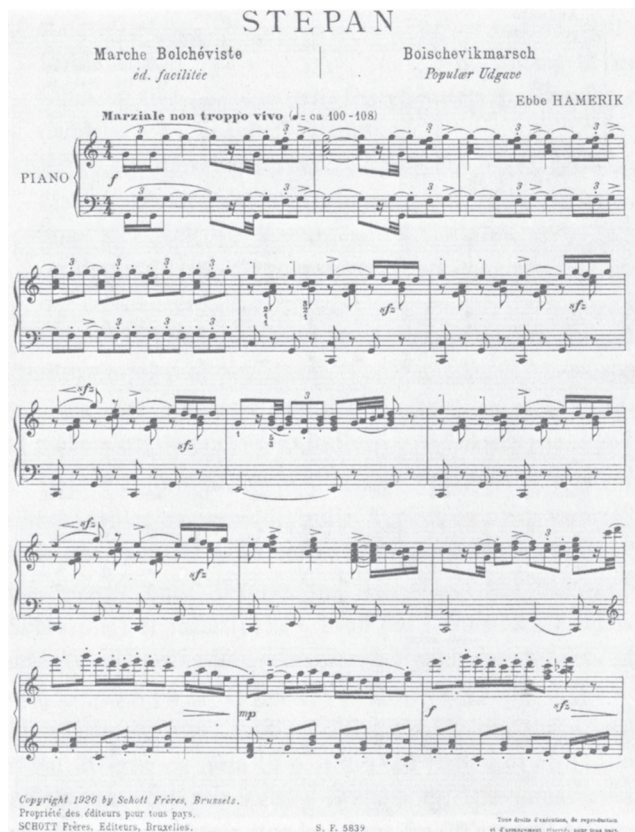
Stepan forsøger tilsvarende at appellere, bl.a. ved effektpræget instrumentalmusik, som den "Bolsjevik-march", der indleder 2. akt.

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 Kraf-
t og sin Frelses Under!" siger Leonora, og synger så sangen om hjør-
neste-
nene, hvoraf den tredje naturligvis er "Kærlighed".
Det var ikke om denne "sakralschlager", at Adorno bemærkede:
"den indsukrede religion bliver til den tolererede pornografis borger-
lige påskud" (*Quasi Una Fantasia* (58)). Men det kunne have væ-
ret 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

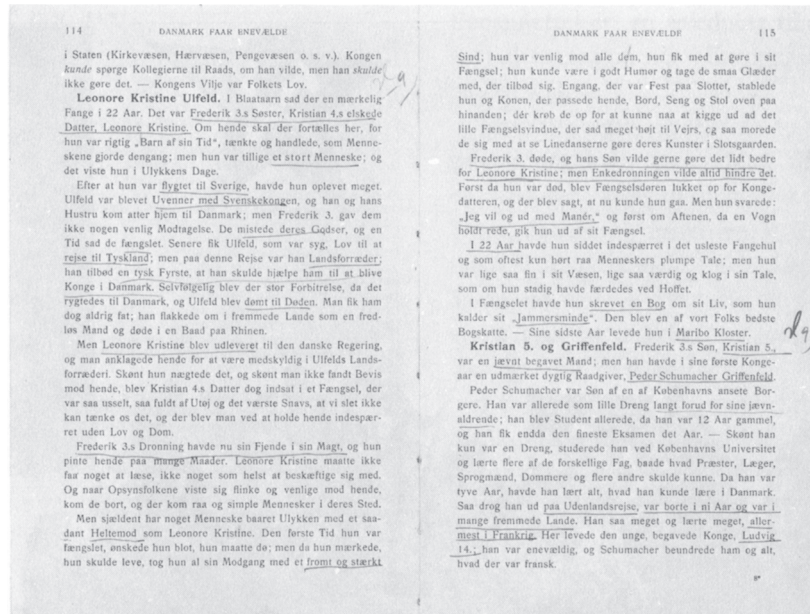


Scenebillede fra Det kgl. teaters opførelse af *Stepan*. Efter "bolsjevikmarchen" går tæppet for dette sceneri i Sven Johansen's "saglige" scenografi. Vi er i et retslokale i en slotssal, der efter librettoens regie-anvisninger skulle bære spor af "tidligere feudalherlighed". Når tæppet går er scenen 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 tosidedet opfattelse af begrebet "arbejder-teater": dels indgår "arbejderstykker" d.v.s. socialrealistiske stykker som det nævnte af Stauning, der fremstiller arbejderne 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 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 repertoire

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: Overture,
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-
tituremateriale, 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.*

♩ = 60

vl.1
vl.2
vla.
vlc.

The musical score is for the introduction of 'Skønheden og uhyret'. It features four staves: vl.1, vl.2, vla., and vlc. The tempo is marked as ♩ = 60. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). There is a rehearsal mark 't5' at the end of the first system.

Skønheden og uhyret. *Takt 25-26.*

♩ = 83 Le diabolin entre la scene

vlc.

The musical score is for measures 25-26 of 'Skønheden og uhyret'. It features a single staff for vlc. (viola). The tempo is marked as ♩ = 83. The key signature has one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' (mezzo-forte).



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.*

♩ = 72

fl.

t5 Rideau

The musical score is for the introduction of 'Danserinden og tinsoldaten'. It features two staves: fl. (flute) and t5 (trumpet). The tempo is marked as ♩ = 72. The key signature has one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano). There is a rehearsal mark 't5' at the beginning of the second system, with the word 'Rideau' written above it.

Danserinden og tinsoldaten. *Takt 17-21.*

fl.

fag.

Danserinden forsøger en virkelig dans

Soldaten begynder at marchere

t20

The musical score is for measures 17-21 of 'Danserinden og tinsoldaten'. It features two staves: fl. (flute) and fag. (bassoon). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano). There is a rehearsal mark 't20' at the beginning of the second system, with the text 'Danserinden forsøger en virkelig dans' written above the flute staff and 'Soldaten begynder at marchere' written above the bassoon staff.

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.

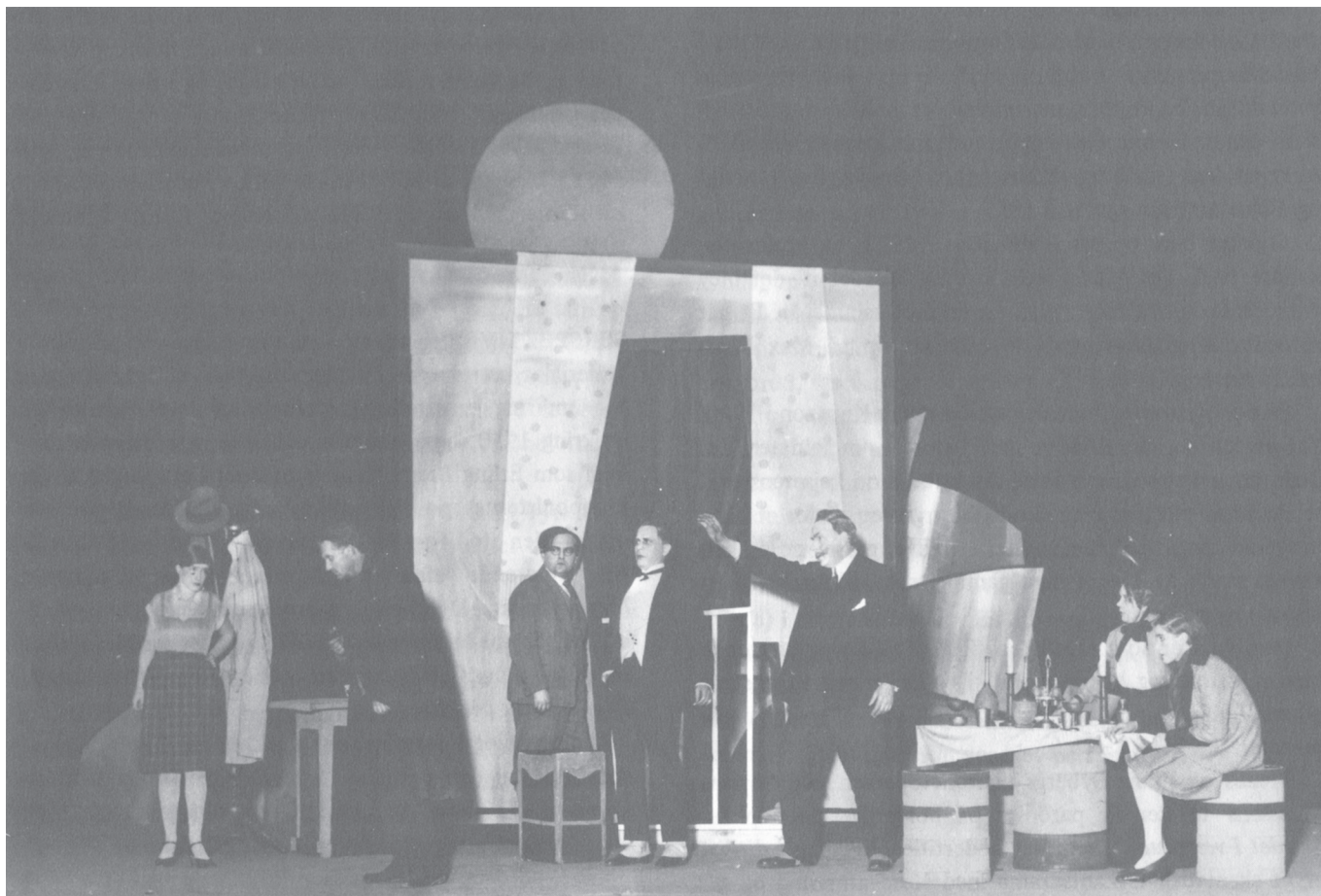
Trommer i natten er skrevet, før Brecht begyndte at formulere sine teaterteorier. Det går helt tilbage til revolutionstiden, Spartakus-tiden 1918-19, og dets oprindelige titel var *Spartakus*. Det handler som Toller's *Hinkermann*, om en soldat, der vender hjem fra krigen. Han finder sin pige gravid 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 box around the number '10'. The vl. part has a 'molto ff' marking. The score consists of two systems of staves. The first system has four staves (L. tr., vl., and two empty staves). The second system has four staves (L. tr., vl., and two empty staves). The music is in 3/4 time and features a mix of whole, half, and quarter notes, with some rests and dynamic markings like 'pp' and 'p'.

Melodrama af "Floden" Slutningen af melodramaet.

Handwritten musical score for 'Slutningen af melodramaet'. The score is for four parts: cl. (Clarinet), vl. (Violin), vl. (Violin), and vlc. (Violoncelle). The cl. part has a 'pp' marking and a triplet of eighth notes. The vl. part has a 'pp' marking. The vlc. part has a 'pp' marking and a 'con sord.' marking. The score consists of two systems of staves. The first system has four staves (cl., vl., vl., and vlc.). The second system has four staves (cl., vl., vl., and vlc.). The music is in 3/4 time and features a mix of whole, half, and quarter notes, with some rests and dynamic markings like 'pp' and 'con sord.'.



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 *Forsøgsscenen*s 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 suiter. 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 venstrefløjsgrupper, 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).

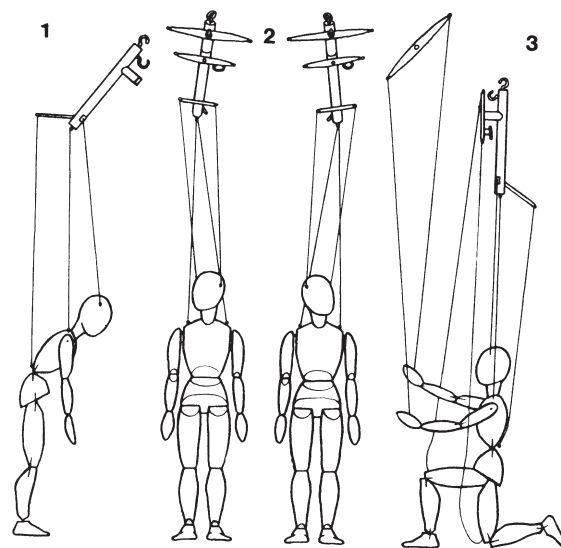
Rasch, Jane: "Fra social-kritisk tekst til borgerlig revy" Om Dreigroschenoper i Danmark, *Dramaturgi. Teori og praksis* 4/1975 (10-42).

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.



OM BRECHT—SANG I DAG.

Nogle vurderinger i anledning af tre nye plader.

*af Sven Fenger og
Jens Henrik Koudal*

Progressive danske musikere og musikgrupper skriver som regel selv deres tekster. Det hænger formodentlig sammen med, at da den progressive danske rockmusik-tradition opstod o. 1970, blev selve det at skabe sin egen musik og sine egne tekster et integreret led i opgøret med den engelsk-amerikanske rockmusik-industri, som havde været dominerende her i landet siden 50'erne. Og så følte man vel også - med den mangel på historisk bevidsthed, der prægede ungdomsoprørets generation - at kun nye ord kunne beskrive den nye virkelighed.

Gennem 70'erne har den progressive musik udfoldet sig i stigende omfang. Hertil kommer, at den er blevet dygtigere og mere nuanceret. Selv om også vi kunne ønske os en samlet, alternativ dansk musikbevægelse à la den svenske, er der grund til at fastslå, at der er skabt mindst lige så meget og lige så spændende musik på venstrefløjen i 70'ernes Danmark som i Sverige. Og efterhånden er spektret temmelig bredt: Fra folkemusik med rod i den nationale højskolesang-tradition, over genoplivelsen af spillemands- og balladetraditioner, over "politisk" visesang og folkrock med mere udenlandske forbilleder, til den egentlige rock i forskellige afskygninger fra Jomfru Ane Band til C.V. Jørgensen. Fra fællessang og amatørmusik til grupper, der fuldt er på højde med musikindustriens udtryk.

I det sidste års tid eller to er der kommet en ny farve på paletten: De grupper og enkeltpersoner, der har knyttet an ved ældre eller nyere arbejderforfattere og sat ny musik til

deres tekster. Det store navn er selvfølgelig Bertolt Brecht, og det er tre plader, hvor hans tekster indgår, der har givet anledning til denne artikel. Men det drejer sig også om f.eks. Peter Abrahamsens Rudolf Nilsenplade ("Er der en mening med livet"), Ole Bundgaards Jeppe Aakjær-plade ("Jovist er jeg en spillemand") og som sidste skud på stammen Toktoguls plade med Carl Scharnberg-tekster ("Hører du nogen kalde"), der kommer det nærmest, man kunne kalde for en aktuel agitprop-stil.

Tiderne skifter.

Under denne titel udkom der i foråret 79 en plade, hvor Sebastian har sat musik til nogle udvalgte Brecht-digte. Begivenheden gik ikke upåagtet hen, der blev kørt en efter danske forhold enestående reklamekampagne af i forb. m. pladens markedsføring.

Coveret i forstørret, almindelig og formindsket udgave var placeret i enhver pladeforhandlers vindue. Pladen blev omtalt og anmeldt i stort set alle dagblade og tidsskrifter, der har en anmelderpraksis overfor plader. DR omtalte og spillede pladen i flere af hinanden uafhængige programmer. Land og Folk, Information, Politisk Revy m.fl. bragte store Sebastian-interviews, hvor han udtalte sig om sine intentioner med pladen.

Sagen var oplagt, det var en historie, der i realiteten nærmest skrev sig selv. Dels optrådte Sebastian her udelukkende som komponist, og teksterne var af ingen mindre en B. Brecht, dels havde det været enbesværlig proces overhovedet at få lov til at sætte ny musik til Brecht-tekster - det havde bl.a. kostet en rejse til DDR, for at få en personlig tilladelse fra selveste Brechts datter, der administrerer ophavsrettighederne, og som efter sigende kun nødigt indlader sig på eksperimenter af nogen art.

Hvad fik så Sebastian, i en vis forstand "eneren" på den danske musikscene til at lave denne plade?

Går man til de interviews, Sebastian gav umiddelbart ef-

ter pladens markedsføring, får man fgl. svar (her citeret efter Politisk Revy nr. 354/maj 1979.):

”Det er til dels, fordi jeg synes, jeg begyndte at forfalde til at skrive for firkantede tekster. Hvis jeg koncentrerede mig for meget om nogle bestemte emner, f.eks. EF eller atomkraft, så bliver det, der kommer ud af det, tit ret ens. ... Lige meget hvad jeg skrev, endte det på det nærmeste med at blive en mod-EFsang.”

På spørgsmålet om, hvordan Sebastian har forholdt sig til den allerede eksisterende Brecht-tradition, til det, at komponister som Eisler og Weill på det nærmeste har udviklet en afgrænset og veldefineret musikstil i forb. med Brechtsange, svarer Sebastian

”Jeg har slet ikke tænkt på de ting, ikke før bagefter, da jeg havde lavet pladen. Som sagt havde jeg praktisk talt ikke noget kendskab til Brecht/Weill på forhånd. Jeg begyndte selvfølgelig at sætte mig ind i Brecht, mens jeg lavede musikken, men jeg satte mig med vilje *ikke* ind i Weill, for jeg ville ikke smittes af den musikalske tradition, den ville jeg ligesom skide lidt på. Jeg så det mere sådan, at de her digte ligger her i dag, og hvad kan jeg få ud af det med min baggrund. Hvordan kan jeg formidle digtene til nogle generationer, der slet ikke har oplevet de baggrunde i Tyskland, som de ting blev skrevet ud fra. Derfor skulle det efter min mening musikalsk være et nutidigt indtryk.”

Her fortæller Sebastian klart om sine intentioner med pladen. Han har arbejdet med nogle digte af Brecht, han har fundet nogle værdier i dem, som han mener det er relevant osse at drage frem i dag, og han har et stort publikum, som han vil formidle disse ting ud til, ved hjælp af sin egen musikalske udtryksmåde.

Det gør han så ved at lave en plade på et s.k. ”ikke alternativt” pladeselskab - Exlibris ejes af Gyldendal og indgår ikke i Dansk SAM, Distribution af Alternativ Musik - hvor der øjensynligt ikke er sparet på noget. Coveret er diskret lækkert lavet, holdt i okkergule farver. Det er dobbelt, med portrætter af hhv. Sebastian, i et blåligt skær, og Brecht, i et rødt skær, på ydersiderne, og med tekster og musikeropremsninger etc. på indersiden.

Musikken er gennemført flot, forstået på den måde, at den rent lydtekniske standart næppe kan produceres bedre herhjemme. Samtidig er musikerne absolut blandt de førende på hvert sit instrument indenfor den danske jazz-rock-scene. Navnene er bl.a. Kenneth Knudsen (tangent-instrumenter), Alex Riel (trommer), Bo Stief (bas), Palle Mikkelsen (blæsere og lidt af hvert).

At pladen samtidig er Sebastians eget soloprojekt, fremgår af det fgl., der er et uddrag af et interview, Modspil har lavet med Peter Abrahamsen, pladens officielle ”bagmand” - Peter Abrahamsen er administrerende direktør for Exlibris - og efter sigende den, der gav Sebastian ideen til pladen:

-P.A.: ”Jeg gav Sebastian en Brecht-digtsamling og sagde til ham, at han skulle prøve at arbejde lidt med det her. Han tog den så med hjem og kom tilbage med to digte, han havde skrevet musik til. Da jeg hørte dem, synes jeg, han havde ramt grundstemningen helt rigtigt, og så opfordrede jeg ham til at fortsætte. Så gik han igang med at udvikle de resterende.”

- Sp.: ”Hvad skete der så efter sangene var skrevet?”

-P.A.: ”Sebastian har et lille lydstudie hos sig selv, et gammelt hønsehus, han har bygget om, og her satte han sig så og lavede demobånd, hvor han selv indspillede alle de instrumenter og indsang alle de stemmer, han kunne tænke sig i hvert enkelt arrangement. Først efter han havde lavet alle arrangementerne færdig, gik han i pladestudiet.”

-Sp.: ”Hvordan foregår så den sidste del af processen. Den del, hvor den endelige lyd skal skabes, hvor de dygtige musikere kommer ind i billedet?”

-P.A.: ”Sebastian havde som sagt lavet hele arrangementet i forvejen. Da pladen skulle indspilles, sammenkaldte han så musikerne, spillede demobåndet for dem og sagde, at ’sådan vil jeg ha’ det skal lyde’. Så er det jo klart, at hvis han selv har siddet og lagt en bas på, så får Bo Stief jo mere ud af den bas end Sebastian, der ikke er bassist. Men han har altså i forvejen markeret, hvordan bas, klaver osv. skal ligge i forhold til det samlede

lydbillede. Han har mao. det færdige lydbillede klar inde i hovedet, før musikerne kommer på. De skal bare realisere det, og derfor er det i den forstand udelukkende hans eget udtryk, der kommer ud af højttalerne, når den endelige version foreligger.”

Hvad er der så kommet ud af hele den proces?

Hvis man kort skal karakterisere musikken, så er nøgleordene jazzrock, pop, folk, idet Sebastian helt klart har benyttet elementer fra netop disse stilarter i sin musik. Dvs.

der er tale om moderne populærmusik, der ligger fjernt fra det Eisler og Weill oprindeligt arbejdede med til de samme tekster. Hvor de netop var utraditionelle, kontroversielle i forhold til deres samtid, samtidig med at begge var komponister med en klassisk skoling bag sig - de arbejdede f.eks. med et gestisk musikudtryk, der krævede harmoniske tonale ”overraskelser”, de arbejdede med nye klanglige virkemidler, ved f.eks. at lade sig inspirere af jazzorkestrets klangmuligheder, ved f.eks. at benytte klaveret som slagtøjs-

foto fjernet af copyrightmæssige hensyn

Sebastian yder et bidrag til kampen mod EF. (Alfa Foto).

instrument - så er Sebastian nærmest et musikalsk spejl af sin tid. De stilistiske træk er hele tiden holdt indenfor populærmusikkens rammer.

Det er enkle tre- højst firklange og ikke højtopybyggede akkorder, der præger harmonikken. Tonalt består musikken af lige dele modalitet og funktionsharmonik, som jazzrock nu engang gør. Sangene er på nær "De elskende" strofiske. Det melodiske materiale er sangbart. Brugen af baggrundsstrygere og –kor går ikke uden for en populær "almen" stil. De enkelte klassiske elementer - den akustiske og til tider massive "grand piano"-klang, de store svævende klangflader - underbygger og forstærker dette indtryk. Lydefterligningerne er letfattelige: Kinesisk musik i sangen om "Surabaya-Johnny"; tranernes glidende flugt i sangen om "De elskende"; vandhjulets snurren i sangen om "Vandhjulet"; mandskoret stillet overfor solostemmen i "Konen og Soldaten"; det gjaldende blæserarrangement, der akkompagnerer bombardementet af byen i "Sørøver-Jenny", det underfundige og sprælske klaver, der følger åbenbaringen af Jennys hævngrænsede tanker i samme sang; det firhændige eislerragtige klaverakkompagnement til det vers i "Salomon Song", der handler om Brecht selv (underforstået at Brechts egen og selvvalgte med-songskriver jo var Eisler, og at når man skildrer personen Brecht musikalsk, så sker det netop ved at lave en pastiche på Brecht/Eislers musikalske stil).

Sebastian synger sangene på en enkel, deklamatorisk og til tider nærmest selvdudslettende måde. Der er aldrig tvivl om, at musikken er lavet under inspiration af en tekst, at musikken er stillet i tekstens tjeneste og ikke omvendt. Hver sang har sin grundstemning og den holdes sangen ud. Og der sker ingen følelsesudvikling eller stemningsskift i løbet af en sang. Alt dette er typisk for en folkesangers måde at gribe tingene an på.

Så vidt et samlet indtryk af musikken. Ser man nærmere på de digte, Sebastian har udvalgt, så springer det i øjnene,

at det først og fremmest er mennesket, humanisten Brecht, der er repræsenteret her. Det er de almene ahistoriske digte, og ikke f.eks. digte med en mere direkte tilknytning til konkrete politiske problemstillinger som krise, arbejdsløshed, fascisme etc., Sebastian har arbejdet med. Det virker som om Sebastian helt bevidst har søgt det hos Brecht, der umiddelbart har vundet genklang i ham, mere end han har valgt digtene ud fra en overvejelse over, hvad der rører sig i samfundet i dag, i en tid, der på mange måder ligner 30'erne hvad angår krisetendenser som arbejdsløshed, den omsiggribende højrepopulisme, troen på "den stærke mand", etc. Fænomener, som Brecht har beskrevet i digt og prosa både i sin Weimartid, i immigrationsårene og som statsborger i DDR. Sebastian kunne mao. have valgt at sætte musik til politikeren og satirikeren Brechts digte, for så vidt intentionerne havde været at bringe et aktuelt, samfundsenget budskab.

Dette sammenholdt med musikkens populære, måske lidt konturløse karakter giver pladen et præg af ufarlighed, af uforpligtende underholdning. Men kun et præg. For selv om det ikke er agitation i snæver forstand, så er det dog musik, der maner til eftertænsksomhed og moden overvejelse. Budskabet kan først efter adskillige filtreringer bundfælde sig i en politisk holdning.

Det, Sebastian forsøger, er at fremstille teksten, så indholdet og dermed den politiske holdning, træder tydeligt frem for lytteren. Og det er ikke nogen let opgave, fordi han netop fortolker de Brecht-digte, der i sig selv er svære og til tider tvetydige at gå til. Det kan også være en grund til, at Sebastian har valgt at fremstille én og kun én grundstemning til hver sin sang.

Det lykkes nogle gange, andre gange falder forsøget mindre heldigt ud. To eksempler, et af hvert:

"Vandhjulet" indeholder en passiv grundstemning. Musikken er et lydmaleri over vandets flyden og hjulets drejen. Der sker ingen udvikling i akkompagnementet, hvis

SALOMON SONG

Brecht/Sebastian

noder og sangtekst fjernet af copyrightmæssige hensyn

noder og sangtekst fjernet af copyrightmæssige hensyn

væsentligste elementer, den stadigt kørende akustiske guitar og de svævende elektroniske strygerklange, netop understreger det statiske og endeløse i naturens kredsløb og verdens uafvendelighed. Samtidig fremfører Sebastian sangen på en nærmest resigneret måde. Dette forekommer umiddelbart som en modsigelse af teksten, der netop indeholder elementer af et oprør, af aktiv handlen i stedet for passiv underkastelse; billedlig talt ved at vandet (folket) skal frigøre sine kræfter og standse hjulets evige drejen (gøre oprør med den herskende klasse). Det virker som om Sebastian i denne sang har set sig blind på digtets billeder, vandet og hjulet, og dermed lader stå til over for digtets slutpointe. Hvis man til en sammenligning hører Eislers version af samme sang, indeholder grundstemningen her modsat en passiv underkastelse en indædt partitagen, en vilje til udadventt handlen. Dvs. musikalsk er denne version mere i overensstemmelse med digtets egentlige pointe.

"De elskende " indeholder ligeledes en tidløs, svævende grundstemning, men her i total overensstemmelse med digtets ide. "Høstens traner" og skyerne - billedet på de elskende - himlen, vinden, den glidende flugt illustreres i musikken: Verset er en slags uendelig melodi. Sebastians sang er inderlig, lavmælt, og de elektroniske og akkustiske instrumenter omslutter dette foredrag med svævende melodiske bølger. Da sangen så når frem til refrænet, og dermed moralen - at kærligheden som alt andet er et tidsafgrænset fænomen, at "kærligheden bærer elskende en tid", men altså netop kun en tid, skifter akkompagnementet, ikke stemning, men derimod karakter. Det akkustiske klaver trænger igennem med en markere t melodisk strofe. Sebastian synger nu ikke alene, men sammen med et kvindekör i enstemmighed digtets pointe. Hermed afrundes på en harmonisk måde digtets bevægelse. Det, vi alle inderst inde godt ved, at kærligheden er flygtig, bliver på en nærmest eksemplarisk måde fremstillet i musikken.

Hvis vi skal sige noget sammenfattende om de synsvink-

ler, der her er lagt ned over pladen, må det blive, at arbejdet med den tyske forfatter har været til Sebastians fordel - og det må være Sebastian tilladt at fremhæve nogle værdier, som han har fælles med Brecht. Skumlere vil sige, at pladen er mere Sebastian end Brecht. Måske, men i de bedste af sangene synes vi, at det meget langt hen er lykkedes for Sebastian at formidle - i hvert fald en side af - Brecht videre til et ungt Sebastian-publikum.

Herom vidner også salgstallene. (Sidst i september var pladen solgt i over 15.000 eksemplarer, og den sælger stadig godt efter Sebastians eget udsagn).

Men Brecht er meget mere end hvad denne plade lader ane, og det kan absolut være relevant at arbejde med de sider af Brecht, hvor hans politiske farlighed og dermed anvendelighed, er mere åbenlys. På den led står Husets Teaters Lp "Vi længes sikkert mod noget andet" noget stærkere, og politisk mere markeret, fordi sangene her er konkrete, politisk aktive overfor 30'erne og dermed også indeholder en politisk lære, som det er vigtigt at have med idag.

Vi længes sikkert mod noget andet.

Denne plade er blevet til på en måde, der nærmest er stik den modsatte af Sebastian-pladens: Sangene har været anvendt som musikalske numre i en cabaret, som Husets Teater i København lod opføre i januar 1979. Da foretillingen her og på den efterfølgende turné rundt i landet blev en succes, besluttede Husets Teater at udgive de musikalske indslag på en LP. Reklamearbejdet i forbindelse med udgivelsen har været beskedent.

Cabaret'en blandede oprindelig en håndfuld digtoplæsninger og tre instrumentalnumre med 21 sange. Dens tekster var af Bertolt Brecht samt af tre nordiske arbejderforfattere Harald Herdal, Rudolf Ni lsen og Lars Forsell (alle tekster i dansk oversættelse). Som pladen foreligger, består

den af et indledende instrumentalnummer af Hanns Eisler og 17 sange - så kun fire af cabaret'ens sange er ikke med (heraf tre af Brecht/Eisler). Sangene fremføres af skuespillerinden Karen Lise Mynster, og for musikken står Henrik Kofoed (piano), Mads Johansen (fløjte) og Michael Dabelsteen (bas).

De fire arbejderforfattere er fælles om deres sociale indignation, deres menneskekærlighed - og drømmen om en anden virkelighed. Og det er disse aspekter cabaret'en og pladen har ønsket at viderebringe. Emnerne spænder vidt: Yderpunkterne er vel dels den politiske satire i anledning af bestemte begivenheder og dels rene kærlighedssange. Opbygningen af cabaret en, som også afspejler sig på pladen, er meget sikker. Efter Eislers lille "ouverture" centrerer første halvdel sig om naturen, kærligheden, byen - og konflikten mellem dem. Overgangen til anden halvdel formidles af nogle tekster om angsten, der fører til egoisme eller had, og anden halvdel består så af forskellige former for protest-sange. Efter en slags sammenfatning i Brecht-Eislers "Kommunismens pris" slutter cabaret'en med en poetisk-ironisk godnatsang. De stærke og præcise tekster er præget



Cabaret'ens enkle kulisser.

af en befriende varme og humor, som også cabaret'en formidlede videre i en hyggelig afslappet atmosfære.

Brecht-teksterne har beholdt deres oprindelige Eisler/Weill musik, mens pladens øvrige 13 sange har musik af ikke mindre end 11 forskellige personer (der i blandt tre af pladens fire medvirkende). Arrangementerne er enkle og overskuelige i et forsøg på at være solidarisk over for teksterne - men ikke uden humor og bid, og med en fin beherskelse af de enkle midler. F.eks. i den tostemmige salmeparodi "Arbejdsløs jul"; i det rablende arrangement af "Det lysner i Washington" om stormagternes lige så rablende regler for krigsførelse eller i den meget morsomme, ironiske sang om det reformistiske fagforeningssekretariat, der slutter:

"I sekretariatet
de ligger ansvarsflade
og undgår bryderi
for landets industri.
Sådan kryber de på maven frem
og fører kamp med fynd og klem
i sekretariatet.

Rudolf Nilsen, 1901-1928

Stilistisk er fællesnævneren ellers en elskværdig revy- og cabarettradition uden brug af elektriske instrumenter eller på anden måde præget af rockindflydelse. En musik, der henvender sig til et meget bredt publikum (måske bortset fra de helt unge). Musikken bæres intenst og levende frem af Karen Lise Mynsters sødmefyldte stemme, der ofte slår over i det ironiske og stedvis i det skarpe og beske. Denne kombination af det indsmigrende og sødmefyldte med humor, ironi og skarphed har uden tvivl været medvirkende til cabaret'ens succes både i København og provinsen. Selv om pladens musik er blevet til fra 20'erne til 70'erne - og repræsenterer forskellige stilarter fra jazz-vals til latin-amerikansk - føles musikalsk ingen skarpe brud. Der er kort sagt tale om en heldig videreførelse af den Brecht-Eislerske tradition omsat til danske forhold.



Hvor Sebastian tilsyneladende gennem sin nye rytmiske musik repræsenterer den mest aktuelle Brecht, og "Vi længes sikkert mod noget andet" tilsyneladende er langt mere knyttet til en tradition fra 30'erne - så er det altså i en vis forstand lige omvendt. Sebastian søger det alment menneskelige og dermed ahistoriske hos Brecht, mens "Vi længes..." netop gennem sit historiske perspektiv har udvalgt tekster, hvis tema stadig er politisk aktuelt.

Lad Jer ikke forføre.

Et tredje og mindst lige så interessant udspil indenfor genren kommer fra Sverige, hvor folk fra den svenske musikbevægelse har arbejdet med Brecht-sange på en helt ny måde. Musikere fra rockgruppen Nynningen og sangere fra Göteborgs Visgrupp er gået sammen om at formidle Brecht-sange ud til et større publikum, ikke som Sebastian gør det ved at "hælde gammel vin på nye flasker", men ved at fastholde den oprindelige musik og fremføre denne i nye musikalske omgivelser. Sange, man normalt forbinder med navne som Vera Oelschlegel og Gisela May og et orkester bestående af klaver, slagtøj og blæseinstrumenter som trompet og klarinet, klinger her på en helt ny måde: Sange, der komponeret i den kendte Eisler/Weill-tradition - agiterende musik med elementer fra den samtidige 30'er jazz, den amerikanske underholdningsmusik, den europæiske avantgarde-kunstmusik og den tyske cabaret-tradition - fremtræder her i et utvetydigt rock/jazz-lydbillede. Musikken er simpelthen arrangeret for det moderne rockorkester, dvs. for elguitar, elbas, saxofon, elklaver, flygel, orgel, synthesizer, trommer og ikke at forglemme solo/korsang.

Hvad har sat gruppen igang med at arbejde med et sådant projekt?

En umiddelbar årsag har været, at der i vinteren og foråret 78 blev arrangeret en række skolekoncerter i Vest-Sverige, hvor opgaven var at fremføre Brecht-sange for skoleungdom, dvs. for unge mellem 13 og 19 år, og som sådan for en befolkningsgruppe, der måtte formodes at være totalt ukendte med denne musik, dens baggrund og dens opførelsespraksis. For at råde bod på dette, for simpelthen at få sangene til at vinde genklang, satte gruppen sig det mål at aktualisere musikken, at gøre den levende uden samtidig at tabe de egentlige pointer i både musikken og teksterne på gulvet. At dømme efter publikums-

reaktionerne blev det en succes, og en af de medvirkende udtrykte det således efter turneen:

”Aldrig nogensinde har takten været trampet så intensivt til Brecht—musik i svenske skoler som nu.”

Når musikken nu er udkommet på plade, er det naturligtvis fordi gruppen vil ramme et bredere publikum end lige netop den svenske skoleungdom. Og her spiller valget af Brecht en væsentlig rolle, fordi en del af de sange, der er resultatet af Brecht/Eisler/Weill—samarbejdet, også besidder en politisk aktualitet idag. Det er projektets hovedpointe, og det fremgår også klart af coverets bagside-note, der indledes med flg. Brecht—citāt:

”—Digterens intentioner forekommer mig kun at være af almen interesse så længe de tjener almenhedens interesser. Hans ord må være ukrænkelige, således at de giver det rette svar på folkets spørgsmål, stilen skal på enhver tid være beroende på den gængse smag, atmosfæren skal være gennemført, med eller uden digterens hjælp. Har han holdt sig til interesserne og sandheden, så følg ham, hvis ikke, så gør ham bedre.”

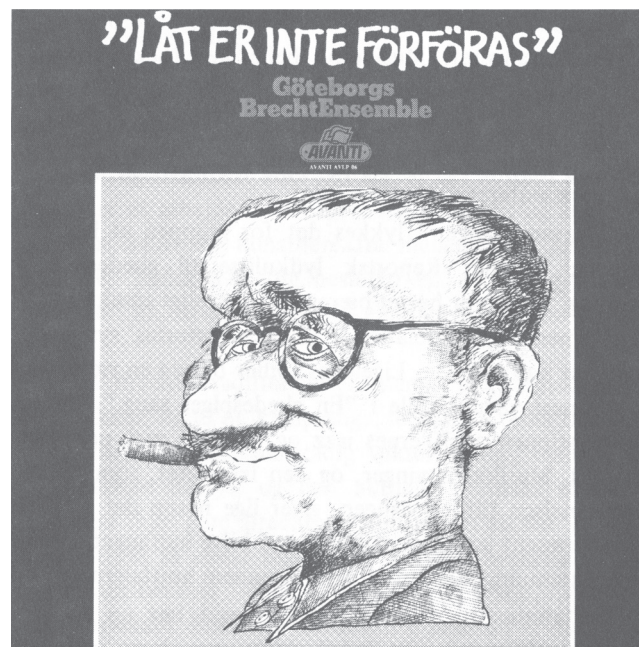
Direkte om projektets bærende ide, siger noten afslutningsvist, at

”— man har fortsat med at synge Brecht i en tradition, der enten fuldstændig har afvæbnet ham eller har idoliseret ham.

På denne plade findes musik fra fortrinsvist 20’erne og 30’erne, spillet i 70 er—stil. I Brechtsk forstand og med en forhåbning om derigennem at kunne placere hans sange, hvor de hører hjemme. Midt i kampen.”

Lykkes det så for Göteborgs Brecht—ensemble at leve op til denne intention?

Hvad angår teksterne, så er de alle valgt ud fra et aktuelt politisk standpunkt, mere præcist, fra et kvindepolitisk standpunkt. Alle teksterne handler om kvinder og kvinders liv; om mødre, soldaterhustruer, tjenestepiger og ludere; om den undertrykkelse og den fornedring, de lever under, og om deres forskellige måde at reagere herpå, enten i form af resignation eller i form af selvhævdelse



se og oprør. Vi præsenteres for resignationen hos luderen Nanna i ”En glædespigens sang”; flugten ind i drømmen om den store kærlighed hos Barbara i ”Barbaras sang”; sorgen hos soldaterenken i ”Soldaterhustruens sang”; smerten og vreden hos moderen, som så sin søn ”marchere for Hitler” i ”Balladen om en tysk mor”; den nærmest nihilistiske protest i ”Alabama—song”; og ”Sørøver—Jennys” drøm om hævn og revance.

Musikken til disse sange er givet på forhånd af hhv. Eisler, Weill og Paul Dessau, (der er repræsenteret med sangen ”Balladen om en tysk mor”) og Brecht—ensemblet har sat sig det mål at gøre denne musik aktuel. Det sker som sagt ved at elektrificere udtrykket, at omarbejde musikken, så den kan fungere i en rock/jazz—sammenhæng:

Hovedindtrykket er, at musikken er overbevisende og flot arrangeret. Musikerne behersker rockinstrumentariet til fingerspidserne, og de får det faktisk til at lyde, som om denne musik oprindeligt var skrevet til lige netop denne besætning. Rockmusikkens klangmuligheder er rigt repræsenteret på denne plade:

I "Havannasangen" lykkes det for gruppen at lave en nærmest Weather Reportsk lydkulisse til glædespigens monolog. Bassen er her et bærende og utroligt smukt melodiinstrument, og associationer til Jaco Pastorius' syngende basspil er nærliggende. Ligeledes spiller bassen en væsentlig og nærmest virtuos rolle i "En glædespigens sang." Her er kombinationen af 30'ernes jazz og 70'ernes rock nærmest fuldendt. Musikken svinger, og den intensitet, som rock-fornemmelsen tilfører sangen, giver lige netop det pift, så selv et kræsent jazz-rock-publikum vil blive indfanget af den kabaretstemning, der strømmer ud gennem højttalerne.

"Soldaterhustruens sang" ligger meget tæt op ad Eislers originale musik lige indtil sidste vers, hvor soldaterhustruen bliver enke. Her skifter musikken, som i originalen, karakter, går over i et langsomt, nærmest sørgemarch-tempo. I originalen afsluttes sangen efter et par takter i dette tempo, men pladens version går videre, idet guitaren spinder en klagende solo over "sørgemarch-temaet" med støtte fra en solidt arbejdende rytmegruppe. Sangens pointe, at soldaterhustruens lod til syvende og sidst altid er at ende som enke, bliver her med al ønskelig tydelighed hamret ind i tilhørerens bevidsthed.

Nogenlunde samme effekt arbejdes der med i "Balladen om en tysk mor", hvor guitaren igen med held bruges som stemningsindpisker. Arrangementet bygger gradvist en nærmest desperat stemning op, kulminerer i en fantastisk flot og intens guitarsolo, hvor desperationen til stadighed fastholdes.

I "Sørøver-Jennys sang" er det igen lykkedes for gruppen at fremelske en lyd, denne gang ved hjælp af syn-



Göteborgs Brecht Ensemble.

thesizeren, der er en overbevisende lydkulisse til Jennys kompromisløse opgør med undertrykkerne. — Bemærk iøvrigt at Sebastian i sin version af samme sang ligeledes arbejde med flotte klange, i dette tilfælde blæsere. — Men hvor Sebastian samtidig er mere tilbagetrukket og reserveret som sanger, er sangen her trukket helt frem i lydbilledet. Brecht/Eisler-traditionens sangideal er også Brecht-ensembllets. Det lykkes ikke på samme overbevisende måde som for en Gisela May, men til tider, som i sangen om Jenny, fornemmer man, at sangeren er ét med sangens univers. Det er Jenny selv og ikke en skuespiller, der siger 'hoppla' på stedet, hvor hovederne ruller.

I enkelte sange lykkes det dog ikke helt for gruppen at leve op til intentionerne:

"Alabama-song" er ikke god, i bedste fald ligegyldig, når man har The Doors' version af samme sang fra slutningen af 60'erne i ørerne. Desuden er den fine balance mellem ironi og anarki på den ene side og ægte indlevelse på den anden side, der kendetegner Weills oprindelige

version, her totalt gået fløjten. En overdrevet brug af en fræsende og forvrænget elguitar efterlader udelukkende et indtryk af destruktion og håbløshed.

”Solidaritetssang” er ligeledes en misforståelse. Eisler har i sin oprindelige version formået at fastholde en fremdrift i musikken, som ligger meget tæt op ad tekstens appel til stadig bevægelse. Digterens pointe er netop, at bevægelse er forudsætningen for, at samfundet kan forandres. Denne fremdrift mangler lige præcist i pladens version. Refrænet er der skub på, bl.a. ved hjælp af markerede synkoper, som hele orkesteret incl. sangen er med på, men verset slår over i halvt tempo. Og dermed standser bevægelsen fremad, den revolutionære gejst passiviseres, og tages først op igen i det næste refræn. ”Fremad” – appellen får ikke tilstrækkelig slagkraft til, at sangen fremstår som en helhed, som et enkelt, men overbevisende op-råb om solidaritet og classesammenhold.

Alt i alt er der dog tale om, at projektet er lykkedes. Vores umiddelbare reaktion, da vi hørte pladen første gang, var, at det på mange måder er indlysende at fremføre Brecht–sange lige netop sådan idag. Musikken, der i forhold til sin samtid var fræk og provokerende, er her blevet tilført et snert af aktualitet, således at det frække og provokerende er bibeholdt, også i en sidst i 70’erne–lytters ører. Og dermed bliver teksternes politiske pointer på samme måde som i 30’erne og 40’erne vedkommende.

Brecht–sang i dag.

Hvad kan venstrefløjsmusikere og kulturarbejdere så lære af alt dette?

Først og fremmest viser det sig, at det absolut kan være frugtbart at arbejde med Eisler, Weill, Brecht og andre lignende socialistiske kunstnere fra mellemkrigstiden i dag. At deres budskab stadig besidder en politisk gyldighed, og ikke mindst at deres virkemidler udfordrer og kan bruges.

Men Brecht–traditionen er mange ting: Episk teater, lærestykker, digte og kampsange, teoretiske refleksioner. . . – og først og sidst en stadig vekselvirkning mellem det kunstneriske udtryk og den aktuelle politiske situation. Man skal ikke gøre Brecht til Kunst eller fikseret et historisk udtryk, så ender man i den østtyske dyrkelse af nationale kunstværker – helt i strid med den ånd, hvori værkerne er skabt. Man skal istedet hive ham ud af den snævre ”lejroffentlighed”, bruge hans tekster og lære af hans principper. F.eks. det princip, at det gælder om at gøre virkeligheden begribelig og bevægelig gennem tydeliggørelse af modsætninger, så folk ægges til aktivitet og ændring. At få tekst og musik til at fungere midt i kampen, hvad enten det drejer sig om plader, koncerter, skoleoptræden eller cabaret – det er kunsten.

De tre plader, vi her har omtalt, er alle kulturvarer af høj kvalitet; men samtidig står de som alle kulturvarer i soleret betragtet i fare for at få deres politiske budskab amputeret. Der er intet i vejen for at udgive Brecht på plade – plademediet er nu engang et af efterkrigstidens vigtigste – men her står især Sebastianpladen med sine populære, almen virkemidler i fare for at indgå i det almindelige konsum, hvis den ikke følges op af noget mere. Til gengæld er denne plade en godbid for pædagoger, fordi den netop kan følges op i en undervisningstime med uddybninger og diskussioner.

Man bør altså hverken forarges over, at Brecht bruges med ny musik eller udgives på plade. Og selvom vi sagtens kan se, at Brecht er mere end Sebastian gør ham til, vil vi fastholde vores fascination af musikken i de bedste af sangene samt Sebastians ret til at finde værdier i den mere lyriske og humanistiske side af Brecht. Sproget hos Brecht kan ikke bare Sebastian lære af; det er billedrigt, hverdagsagtigt og uhyre præcist. Brechts tekster fungerer ofte – for nu at fastholde Sebastians eget udtryk for sit tekstideal – som ”et oplæg til folks fantasi”. Men også herudover må andre venstrefløjsmusikere kunne lære af Sebastian, hvis force altid har været at kunne give udtryk for stemninger hos større dele af 70’ernes ungdom. Hans virkemidler må kunne bruges i mere direkte politisk-agitatoriske sammenhænge, uden at den fantasi og sanselighed, der er så dybt integreret i hans udtryksform, går tabt.

For både Husets Teater og Göteborggruppen er pladen kun en del af deres arbejde med Brecht. Den er opstået ud af et opsøgende arbejde rundt i landet på lokale scener og skoler. Begge gruppers aktiviteter vidner om, at den originale musik indeholder potentialer, som enten i deres rene form stadig har et lydhørt publikum eller også med enkle midler kan sættes ind i en vedkommende og superaktuel udtryksform.

Sebastian: ”Tiderne skifter”. EXL 30.006

Husets Teater ”Vi længes sikkert mod noget andet.” HTLP-1

Göteborg Brecht-Ensemble: ”Låt er inte förföras”. AVLP 06

*Sven Fenger er cand.phil og undervisningsassistent ved
Musikvidenskabeligt Institut
Århus Universitet*

*Jens Henrik Koudal er cand.phil. og timelærer i musik
i gymnasiet.*

Begge er medlem af Modspils redaktion.



WOLF BIERMANN

en Eisler-lærling, man kan lære af

af Per Drud Nielsen

Den 11/6 i år - 2,5 år efter den østtyske øvrigheds dramatiske skaffen sig af med sangskriveren Biermann, som åbenbart ikke blev betragtet helt så perifer og ufarlig, som man officielt ville gøre ham til, - sidder samme Biermann i et TV-studie hos Vesttysklands Nordkette-TV. Han sidder der som "offer" som midtpunkt i en art "krydsild", som angår såvel hans forhold til det DDR, han blev landsforvist fra, som hans ufrivillige, nye liv i forbundsrepublikken.

Som et lille illustrerende indskud i en længere replik om angsten hos SED-ledelsen (DDR's regerende enhedsparti) for kritik af den østtyske socialisme siger Biermann:

"Lige nu sidder mine 'venner' fra SED ved skærmen og siger: 'Se nu der! Nu bruger han igen sendetiden i det vesttyske fjernsyn til at snakke om DDR!'"

Biermann kigger herefter stift ind i kameralinsen, og på den anden side af TV-skærmen opleves blikket så stirrende, at man efter et par sekunder må se den anden vej. Og så er det han tilføjer spørgsmålet: "Er det ikk'osse rigtigt?"

Udover at være en god vits er denne envejskommunikation med de "TV-observatører", som Biermann - sikkert ikke med urette - tiltror SED-ledelsen at betjene sig af, et kort, forbigående, nok utilsigtet, men alligevel slående symbol! - Nemlig et symbol på fraværet i DDR og i partiet af en åben, demokratisk diskussion mellem divergerende socialistiske(!) opfattelser af den politiske linie for DDR's udvikling. - Og et symbol på, at dette diskussionsfravær eller - tomrum har været, er og nødvendigvis må være fyldt ud med envejskommunikation som f.eks. i vitsen ovenfor: Biermann envejskommunikere til sit publikum gennem ille-

gal distribution i DDR af sine forbudte sange indspillet på Vesttysk CBS; SED-ledelsen envejskommunikere presseoffensiver mod ham i partibladet "Neues Deutschland". Sammedags envejskommunikere SED-ledelsen også Biermanns landsforvisning i 1976 ved ikke at optage pro-Biermann-læserindlæg i den efterfølgende "debat" (110 anti-Biermann-læserbreve fordelt over to dage!). Pro-Biermann-læserbreve må - fordi de således er holdt uden for "debatten" - envejskommunikere gennem vesttysk presse (kritiseres at SED-ledelsen som intrigant). Men alt dette er "stationer" i en længere historie, som jeg nedenfor vil give en kort udgave af:

II Biermann og DDR

*'De røde faner hænger alle grå
og syge - under regnvejrs himlen'*¹

Den nu 42-årige Biermann er opvokset i et havnearbejderhjem i Hamburg - som 3.-generations-kommunist. Hans far var mellem de kommunister, som blev myrdet i Auschwitz. På denne baggrund oplevede Biermann den socialistiske Tyske Demokratiske Republik, som blev grundlagt kort efter krigen, som sit egentlige "fædreland" og flyttede dertil:

Jeg flyttede til DDR, fordi DDR for mig - i 1957 - var mit fædreland i ordets mest oprindelige betydning: min fars land, det land, hvor man efter 12 års Hitlerfascisme forsøgte at opbygge socialismen, - det land, hvor man immervæk havde eksproprieret den store kapital. Jeg var dengang, da jeg kom ind i DDR, meget, meget lykkelig. Jeg var også meget ubeskeden. Jeg trådte frem med den - vil jeg sige - gode politisk-produktive ubeskedenhed og sagde: Mit land! Min Socialisme! Den skal ingen røre ved!... (griner)... Nå-ja! Naturligvis var jeg jo kommunistisk opdraget. Jeg var også politisk indoktrineret - som vi alle er! Dengang havde man den allerværste Stalintid, men det begreb jeg intet af; jeg var jo kun meget lykkelig. Stalin var netop død. Tårerne over Stalins død var endnu ikke helt tørret bort.

I denne lærerige tid kom jeg til DDR. - Og måtte da først

lære, måtte da først se, hvad der var los. Og netop fordi jeg var kommunistisk opdraget, var jeg i begyndelsen på en måde blind, men så senere også specielt seende! For jeg har jo konkret målt og vejlet samfundsforholdene der ud fra den målestok, som min mor - i min fars ånd - havde opdraget mig med. Og lige netop derfor har jeg udøvet en så rabiat kritik!"²

Hvad gik nu denne DDR-kritik i Biermanns sange og digte ud på? I "Ballade von der Süsskirschenzeit"³ synger Biermann om en række frodige kirsebærtræer, som står langs en offentlig gade i Buckow. På hvert enkelt af dem hænger der en seddel. "Das Volkseigentum wird streng bewacht!" - "Denne folkeejendom er under streng bevogtning!" Dette skal selvfølgelig forstås billedligt - som et billede på, at folkeejendommen - efter Biermanns mening - ikke er reel. Og i denne forbindelse er produktionsmidlerne selvfølgelig vigtigere end kirsebærtræerne!

"Ejendomsbesidder er den, som har beslutnings- og rådgighedsretten. Og så længe folket ikke har denne ret, så længe den enkelte arbejder på en DDR-fabrik er lige så knægtet, ligeså hjælpeløs som i Vesten..."⁴

..., så længe er de private kapitalejere - som trods alt er blevet sat ud af spillet - ikke blevet erstattet af hele arbejdermassen, men i stedet af en partiklike, et statshieraki.

Denne økonomiske centralisme i ejendoms- og rådgighedsretten til produktionsapparatet har en af Biermanns venner, DDR-fysikeren Robert Havemann, forbundet med, at man i DDR i grunden intensivt forfølger de samme økonomiske,

teknologiske mål som i Vesten. En åben diskussion, som inddrager andre alternative målsætninger, prioriteringer og politisk-økonomiske organiseringsmåder for DDR-socialismen, er udelukket. Og dette diskussionsfravær er i sig selv endnu et aspekt af DDR-socialismen; det er centralismens politisk-ideologiske aspekt.

Biermann har kritiseret netop disse forhold i sine DDR-digte og -sange. Han har talt om stalinisme, om "feudal-socialisme" - som han kalder det -, og om alternativet til den "feudalt" autoritære socialisme har han (ofte under henvisning til Prag-foråret 1968) påberåbt sig Rosa Luxemburgs sentens: "Uden socialisme, ingen demokrati; uden demokrati, ingen socialisme". Denne mangel på demokrati, som Biermann således har angrebet, har samtidig angrebet ham!! 1963 Biermann ekskluderes fra SED; 1965: Biermann får forbud mod offentlig optræden og udgivelse, hvilket tvinger ham til at smugle digte og båndindspilninger ud af landet med henblik på udgivelse i Vesten og illegal distribution i Østtyskland; 1965-76: Som en modoffensiv herimod forsøges Biermann gjort til en "u-person": der udsprede rygter om ham, som f.eks. at han skulle arbejde på et bjergværk og være holdt op med at lave sange, at han skulle være skudt ned ved muren, etc.; 1974: Biermann forsøges knægtet gennem sit privatliv: hans svigerfar trues med at blive frataget sin bestilling som leder af et større byggeri, medmindre hans datter forlader Biermann; og endelig no-

"§ 106, Statsfjendtlig hetz, Den, der angriber eller opildner imod den socialistiske stats- og samfundsorden, idet vedkommende (1) forulemper de samfundsmæssige forhold, repræsentanter for disse (er alle østtyskere ikke det? p.d.n) eller andre af DDR's borgere på grund af deres statslige og samfundsmæssige virke, (2) udarbejder, indskriver, genstande eller symboler, der kan forulempe de samfundsmæssige forhold, straffes med frihedsstraf fra et til otte år."

DDR's straffe- og kriminallovgivning

"Den proletariske revolution kritiserer bestandig sig selv, afbryder til stadighed sig selv i sit eget forløb, støder frem til det tilsyneladende fuldendte, for derefter at begynde på ny. Den proletariske revolution håner grusomt-grundigt det halvfærdige, svagheder og elendighederne ved de første forsøg."

Karl Marx

vember 1976: Biermann indhenter en ud- og genindrejsetilladelse med henblik på en Vesttysklandsturne arrangeret af det vesttyske IG-Metall-fagforbund. Efter sin første, fire timer lange, TV-transmitterede optræden i Köln, fratages han sin genindrejsetilladelse og sit DDR-statsborgerskab.

Biermanns egen politiske analyse heraf var i en vis forstand optimistisk

”I den periode, hvor de ideer, som mine kammerater og jeg står for i DDR, endnu stod svagt i befolkningen var det muligt simpelthen at lade os leve i periferien af samfundet. Nu opstår der en situation, hvor de herskende ikke længere kan tåle at lade os leve således. Og dette er jo ikke nogen svindsotig ønskekonstruktion fra min side. Det er simpelthen en lovmæssighed omkring et samfunds politiske fungeren

En dag *ville* man spærre mig inde eller ude, nemlig på det tidspunkt, hvor de politiske kræfter, som udvikler en socialistisk demokratisering i DDR, bliver så stærke, som jeg kun kan ønske det, og når de ideer, som jeg udtrykker i mine sange, bliver den magtfaktor, som jeg ønsker.”⁵

III. BIERMANN I VESTTYSKLAND

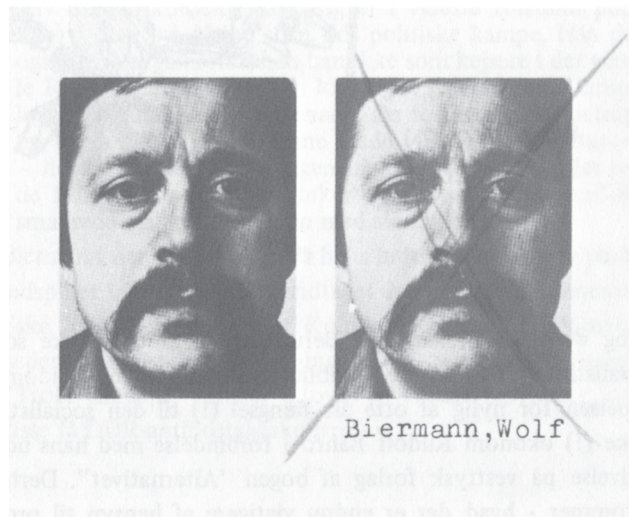
”Fra regnen ind i ailen” ⁶

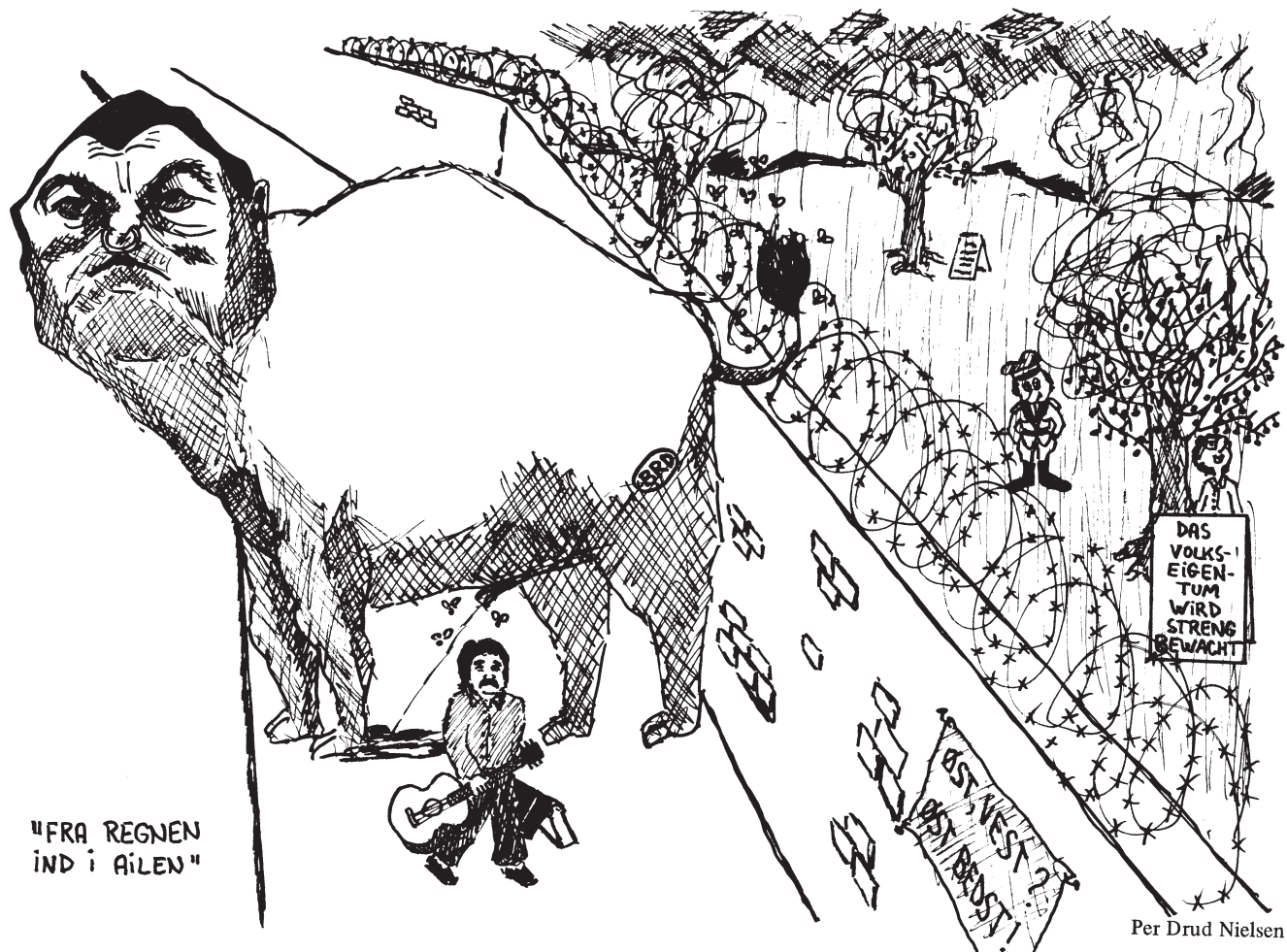
Det kan ikke understreges kraftigt nok, at den ”riesige Biermann-Rummel” - som Biermann selv har kaldt den blæst, der stod om hans person i Vesten omkring hans ”Ausbürgerung” - egentlig er en proportionsforvridning af rang. På samme måde er det her forudgående afsnits lille ”Biermann-Rummel” også en forvridning, fordi sanktionen mod Biermann egentlig kun var en enkelt dråbe i et større skybrud: fængslingen og senere landsforvisningen af forfatteren Jürgen Fuchs, husarrestationen af fysikeren Robert Havemann, fængslingen af musikerne og sangerne Gerulf Pannach, Thomas Schoppe og Christian Kunert, som alle var Biermanns ligesindede. Og for at tage nogle mere aktuelle eksempler: Eksklusionen fra det østtyske forfatterforbund



fra Warte nicht auf bessere Zeiten, 1973

fra Trotz alledem!, 1978





(og det vil i praksis sige Berufsverbot) af en række socialistiske (!) forfattere, heriblandt Stefan Heym. Og idømmelsen for nylig af otte års fængsel (!) til den socialistiske (!) økonom Rudolf Bahro i forbindelse med hans udgivelse på vesttysk forlag af bogen 'Alternativet'. Dertil kommer - hvad der er endnu vigtigere af hensyn til pro-

portionerne -, at for hver enkelt af sanktioneerne mod de prominente personer, har der været hundredevis af partiekklusioner af ikke-prominente, f.eks. mod partimedlemmer på arbejdspladser og uddannelsesinstitutioner, som underskrev protestnoter mod Biermanns 'Ausbürgerung'.

På trods af forhold som disse var Biermanns ufrivillige "retur" fra øst til vest - med hans egne ord - en vandring fra regnen ind i ailen. Vesten er ikke noget alternativ til DDR, og Biermanns DDR-kritik var en kritik fra den demokratiske socialismes standpunkt; den var ikke en vestlig koldkrigerisk kritik, den var ikke antikommunistisk.

Mange har kritiseret Biermanns sange for - alligevel - at have antikommunistisk effekt, at være utaktiske - også internationalt -, at gavne klassefjenden.

Til disse har Biermann med dedicationen "Til ære for de gode ryste-revolutionære, bedemænd med trætte miner, klassekampens pensionister" skrevet bl. a. følgende linier:

"Du si'r at det gavner vor klassemodstander, hvis vi kommunister gør rent i vor egen stat og skarpt med satiriske sange forbander det lede, stalinistiske magtapparat. Men sig mig gavner det klassefjenden eller arbejderklassen, hvem ved, når alle, der her kysser sandhedens læber, straks efter får kneblet gebisser af led?

Har du mos i hættten? - Eller er den tom?

Du, er du så dum - eller lader du som om?"⁷

Og de selv antikommunistiske hyklere, som f.eks. ved at tilbyde Biermann et stipendium ved universitetet i Hamburg (samtidig med at de udsteder Berufsverbot mod masser af mindre kendte socalister i lignende stillinger) vil vise for Biermann, at han i Vest kan nyde en frihed, som var utænkelig i Øst, - at han således må trække sit slagord "fra regnen ind i ailen" tilbage (hvad han faktisk har været afkrævet), - overfor disse hyklere har Biermann peget på Berufsverbot, på en undertrykkelse, der er så omfattende og kraftig at den fremavler terrorisme (et ræsonnement, hvis fortalere vanligvis stemples som 'sympatisører'). Og når jeg tænker på, siger Biermann, . . .

"... at vesttyskerne i samme år, som de tilsyneladende var så rystede over denne Hollywoodfilm, Holocaust', - i samme år (!) vælger en tidligere nazist, en SA-mand, til præsident, -så finder jeg, at denne sentens 'fra regnen ind i ailen' kan jeg overhovedet ikke trække tilbage. -Selvom jeg ikke længere er særlig glad for at synge den, fordi jeg i mellemtiden har truffet så mange oprigtige, fremskridtsvenlige mennesker her, som lider meget ved dette her sam-

fund, - som gør alt hvad de overhovedet kan, og det er desværre meget lidt, - de står meget svagt her. . .

Min idealforestilling er et samfund, i hvilket menneskene kan bestemme mere over deres eget liv - både i det små og i det store -, et samfund, som ikke kun spøger rundt i det ene eller det andet venstreorienterede hovede, men som også viser sig som en reel mulighed! - sågar i DDR i mange henseender! For DDR kan jo ikke bare forstås abstrakt som sådan en politistatsmødding; DDR er jo et overgangssamfund - med enorme modsætninger -, hvor der på den ene side findes socialistiske elementer og på den anden side endnu denne forbandede, prøjsiske øvrighedsstat.

Nej, jeg må korrigere sentensen 'fra regnen ind i ailen' fra en helt anden kant end mange har ventet det af mig: nemlig med den tilføjelse, at jeg finder udtrykket 'regn' meget smukt og farverigt!"⁸

Om sine indtil videre to og et halvt år i Vesttyskland siger Biermann iøvrigt:

'Jeg har brugt de år her i Vest til at orientere mig og indgå i et levende stofskifte med dette samfund. Jeg har bedvidst prøvet at undgå at gi' rollen som professionel trosafviger (dvs. som "interessant" ambassadør for afvigerne i Øst, - per). Nu er det her jeg lever. Derfor blander jeg mig i de kampe, der foregår her, med ord og handling, med sang og digt.

Jeg tror, at den politiske digter (og det begreb er jo i sig selv dobbeltkonfekt: digtning er i videste forstand politisk) - han må gå ind i sin tids politiske kampe. Han må også være organiseret, han kan ikke som kejsere i det gamle Rom sidde ophøjet i sin loge og se gladiatorerne tampe løs på hinanden nede i arenaen. De forfattere, der betragter deres samtidige på denne måde - som rene iagttagere - de ser i virkeligheden ingenting. Jeg tror, at den, der nede i arenaen sveder og stinker og slås, ser mere med sit smadrede øje end tilskueren med sin kikkert!"⁹

Biermann har blandet sig. På hans indtil videre eneste plade indspillet i Vesttyskland (undtaget den politisk-dokumentariske live-udgivelse af den Köln-koncert, som DDR-øvrigheden brugte som anledning til at landsforvise ham), "Trotz alledem" er der udover en enkelt DDR-sang kun disse få DDR-antinostalgiske strofer:

”Er jeg nu en Heimatloser Gestell ?
Hvad er ’Heimat’? ’Polizeimat’?
’Heimat’ Bövl! ’Heimat’ er jo der,
min ven, hvor du er!”¹⁰

Derudover handler pladens sange om sekterismen på den vesttyske venstrefløj, om terrorisme, om ”sympatisør” – stemplingen af intellektuelle, som tilbagefører terrorismen på BRD’s politiske forhold, om en havnearbejderstrejke i Hamburg, om atomkraftværket i Gorleben, m. m.

IV. BIERMANN OG EISLER

*”Der findes viser med en forløjet
lystighed som gør mig dødsens
traurig, der findes en drukken
sejrssikkerhed, som er demoraliserende.”*¹¹

Vil man beskæftige sig med det musikalske sprog hos Biermann og ikke bare med ”tilfældet Biermann” (og det er nok et studium værd, for hos Biermann finder man en sjælden grad af politisering af selve det musikalske), så kan det nok være frugtbart at tage udgangspunkt i Thomas Rothschilds¹² opstilling af forskellige standpunkter om den politiske musiks opgave

” De to yderligheder, som de enkelte standpunkter bevæger sig imellem, kan skitseres omtrent sådan: (1) musikken er udelukkende transportmiddel for teksten. Den har tjenende funktion. Den skal underordne sig lyttevanerne hos de mennesker man vil have i tale, overbevise, aktivisere, den må ikke stille for store fordringer til dem eller endda afskrække dem. Den kan og må tit knytte sig til underholdningsindustriens gængse musikalske mønstre, som tilhørerne er fortrolige med, og måske derved få dem til også at optage politiske tekster. (2) Den modsatte holdning: musikken er selv udtryk for en åndelig og politisk holdning. Den må altså ikke anstille sig dum, fordi den derved understøtter fordummelsesprocessen i stedet for at modvirke den. Den er ikke et transportmiddel, har ikke en tjenende, men en fortolkende funktion.”

Ud fra denne opstilling af modsætningen mellem (1) musik som tekst-tjenende ”transportmiddel”, som blot skal få teksten til at ’gå lige i kassen ” og (2) musik, som i sig selv er betydningsbærende, fortolkende, siger Rothschild videre:

”Der er ingen tvivl om, at Wolf Biermann står opfattelse nummer to afgjort nærmest. Han deler af sit ganske hjerte Hanns Eislers vrede over dumhed i musik – og (sagt med Brecht) ’Vrede og utilfredshed er ikke nok. Sådan noget må have praktiske følger.’”

Biermann stiftede venskab med Eisler gennem sit arbejde ved Brechts Berliner Ensemble fra 1957 til –58. Han tog aldrig nogen formaliseret musikalsk uddannelse i DDR, men lærte meget af Eisler indtil dennes død i 1962.

Men selvom Biermanns Eisler-bekendtskab således daterer sig til Eislers sidste år, DDR-tidens stort set DDR-tillidsfulde Eisler med de harmoniske, lyriske ”Neue Deutsche Volkslieder”, så er det Eislers kampsangs-ideer tilbage fra Weimartiden, som Biermann tager ved lære af. For Biermann var kampen jo langt fra forbi.

For 20ernes og 30ernes Eisler var det en vigtig pointe, at musikken ikke blot ”serverede” teksten, men selv ”kommenterede” den, dvs. selv gebærdede sig aktivt associationsbærende. Heri lå en overskridelse af den tidligere såkaldte ”tendensmusik”, – en praksis, hvor man forsynede allerede kendte melodier med en ny (politisk) tekst. For Eisler var det altså ikke tilstrækkeligt, at få ”ny vin hældt i blodet på folk ved hjælp at gammelkendte flasker”. I sit foredrag ”Unsere Kampfmusik” (1932) påpegede han, at f.eks. underholdningsmusikken ikke uden videre kan indarbejdes i en socialistisk musikpraksis, fordi ”den borgerlige schlager er gennemført korrump og inaktiv”. Nej, for Eisler måtte også musikken være socialistisk udtryksbærende. Eisler stod holdning nummer to i ovenstående Rothschild-opstilling nærmest – og tilsvarende Biermann.

En af de Biermann-sange, hvor musikkens således ”kommenterende” forhold til teksten er mest fremtrædende, er DDR-sangen ”Otte argumenter for bibeholdelsen af navnet ’Stalinallé’ for Stalinallé”.¹³

Teksten handler om den såkaldte 'afstalinisering', som pågik i østblokken i slutningen af 50'erne. Startskuddet hertil var den 20. partikongres i det sovjetiske kommunistparti i 1956, og resultatet var, at Stalin så at sige blev 'taget af plakaten'. Byer, alléer, gader, som bar Stalins navn, fik nye navne; f.eks. fik Stalinallé i Østberlin navnet Karl-Marx-Allé.

Biermanns holdning hertil er den, at afstaliniseringen kun gjorde op med Stalintiden som et personbundet, historisk-tilfældigt fejlslag, og ikke med Stalin som en lederskikkelse, der "naturligt" voksede ud af det centralistiske systems skød. Derfor, mener Biermann, ændrede afstaliniseringen intet ved sagen selv, ved de samfundsmæssige forhold; den var stort set kun en navneforandring. Tingenes tilstand ændredes ikke, kun deres navn. Den polemiske pointe i "Otte argumenter. . ." er således "Kald tingene ved deres rette navn! Bibehold navnet Stalinallé!" For alléen er stadig denne magtfuldt brede allé med dens monumentale, kølige, autoritære arkitektur; systemet har stadig brug for magt-

symboler, systemet er stadigvæk som det var, folk har det stadigvæk, som de havde det.

"Karl Marx den store tænker
Hvad har han dog gjort
siden man skriver hans gode navn
på gadeskiltene der

Tingesten hedder dog ikke KARL MARX ALLE
forstå det menneske
STALINALLE

Musikken "kommenterer" teksten ved at tilføje den en socialistisk vision om den glade gade, det glade gadeliv. Sangen akkompagneres således i et forrygende marschtempo af trædeorgel og rumsterstang. Det musikalske sprog giver associationer til et mekanisk orgel på et gademarked med gøgl og skæg – Stalinallés modsætning. I sidste vers falder teksten med ind i denne vision og fortæller om alle de skønne gader, vi skal bygge under den virkelige socialisme – i sprængt Biermanns selvironiske forfængelighed om i det mindste at få bygget en Biermanngyde (tilråb: "Sackgasse" = blindgyde). Men denne glade samhørighed mellem tekst

Stalin-allé



Es steht in Berlin eine Strasse Die steht auch in Lenin-grad Die steht genauso in mancher andern grossen Stadt Und darum heisst sie auch Stalin-allee Mensch, Junge, versteh Und die Zeit ist passé

- 1) Es steht in Berlin eine Strasse
Die steht auch in Leningrad
Die steht genauso in mancher
Andern grossen Stadt

Und darun heisst sie auch
STALINALLEE
Mensch, Junge, versteh
Und die Zeit ist passe!

- 2) Und Henselmann kriegte Haue
Damit er die Strasse baut
Und weil er sie dann gebaut hat
Hat man ihn wieder verhaut

Auch darum heisst das Ding
STALINALLEE
Mensch, Junge, versteh
Und die Zeit ist passe!

- 3) Und als am 17. Juni
Manch Maurerbrigadier
Mit Flaschen schwer bewaffnet schrie
Da floss nicht nur das Bier

Ja, darum heisst sie auch
STALINALLEE
Mensch, Junge, versteh
Und die Zeit ist passe!

- 4) Und weil auf dieser Strasse
Am Abend um halb Zehn
Schon Grabesstille lastet
Die Bäume schlangestehn

Auch darum heisst sie ja
STALINALLEE
Mensch, Junge, versteh
Und die Zeit ist passe!

- 5) Es hat nach dem grossen Parteitag *
Manch einer ins Hemde geschissn
Und hat bei Nacht und Nebel
Ein Denkmal abgerissn

Ja, darum heisst sie doch
STALINALLEE
Mensch, Junge, versteh
Und die Zeit ist passe!

- 6) Die weissen Kacheln fallen
Uns auf den Kopf ja nur
Die Häuser stehen ewig
(in Baureparatur!!)

Auch darum heisst das Ding
STALINALLEE
Mensch, Junge, versteh
Und die Zeit ist passe!

- 7) Karl Marx, der grosse Denker
Was hat er denn getan
Dass man sein' guten Namen
Schreibt an die Kacheln dran?!

Das Ding heisst doch nicht
KARL—MARX—ALLEE
Mensch, Junge, versteh:
STALINALLEE !

- 8) Wir wolln im Sozialismus
Die schönsten Strassen baun
Wo Menschen glücklich wohnen
Die auch dem Nachbarn traun. . . könn'n!

dann baun wir uns'ne KARL—MARX—ALLEE!
dann baun wir uns'ne ENGELS—ALLEE!
dann baun wir uns'ne BEBEL—ALLEE!
dann baun wir uns'ne LIEBKNECHT—ALLEE!
dann baun wir uns ne LUXEBURG—ALLEE!
dann baun wir uns'ne LENIN—ALLEE!
dann baun wir uns'ne TROTZKI—ALLEE!
dann baun wir uns ne THÄLMANN—ALLEE!
dann baun wir uns'ne PIECK—ALLEE!
dann baun wir uns'ne. . . BIERMANN—Strasse

(wieso denn, kleine Strasse kost ja nischet
wenigstens'ne kleine Gasse - tilråb:
Sackgasse!)

Mensch, Junge, versteh
Und die Zeit ist passe!
Die alte Zeit WAR passe!

* x) KPdSU's XX. partidag i 1956, hvor den sovjetiske parti-
ledelse udtalte den frygtelige halve sandhed om Stalin.

og musik er ikke realitet, — den er vision, eufori. Og derfor bryder Biermann den til allersidst ved at lade trædeorglet slutte af med en ”skæv” bastone — en lille sekund under grundtonen.

Udover i musikkens ’kommenterende” status er Stalinal-
le-sangen også på et andet punkt typisk for Biermanns lær-
dom fra Weimartidens Eisler: Tekst-deklamationens præci-
sion er prioriteret over den klanglige og melodiske skønhed;
Biermann efterlever Eislers fordring: ”Frem for alt må
man bryde med det for sangforeningerne ’skønne fore-
drag’ . . . ”¹⁴

Med Walter Benjamins ord drejer det sig jo ikke om at æs-
teticere politikken, men om at politisere æstetikken. Set fra
den socialistiske kulturarbejders synsvinkel kan der jo ikke
være tale om, at de politiske forhold (som så langt fra er so-
cialistiske) kalder på at blive forskønnet (æstetiseret).
Tværtimod kalder samtlige livets udtryksformer (herunder
de æstetiske) på at blive politiseret.

På Biermanns seneste plade ”Trotz alledem” er titelnum-
meret en gammel folkesang, som det er blevet almindeligt
for tyske sangskrivere at digte deres egne vers til. Biermann
har skrevet syv vers, som tilsammen udgør en art ”kamp-
sang”: de handler om forskellige modsætninger og konjunk-
turer i den politiske kamp.

For Biermann er ”Trods alt” et ’slagord” som rummer i
sig, at de slag der udkæmpes ikke er arbejderklassens eller
venstrefløjens sejrssikre spillet med musklerne, men langt
mere modsætningsfyldte: Klassefjenden står stærkt — både
på arbejdsmarkedet og i statsapparatet —, venstrefløjen står
splittet og rummer flere indbyrdes kæmpende, sekteriske
tendenser i sig. Det er nok bl.a. denne erkendelse, som her-
hjemme har medført, at man har givet delvis afkald på ”op-
på-barrikaderne-/sejeren-er-vor-”sangene til fordel for en
opblomstring af ’inderlige” sange: Politiser (i det mindste)
privatlivet (hos de mellemlag, der har betingelserne for det).

Med sin ”Trods alt” —sang kasserer Biermann også parole-

Du gehst auf Arbeit und kriegst Lohn Und gibst dem Boss trotz alledem.

Dein Arbeitgeber nimmt ja bloss, Er nimmt dich aus, trotz alledem!

—trotz alledem und alledem! Sie reden gross von Partnerschaft, Doch

Boss bleibt Boss! Er herrscht und rafft Und saugt uns aus, trotz alledem!

- 1) Du gehst auf Arbeit und kriegst Lohn
Und gibst dem Boss trotz alle dem.
Dein Arbeitgeber nimmt ja bloss,
Er nimmt dich aus, trotz alledem!
— trotz alledem und alledem!
Sie reden gross von Partnerschaft,
Doch Boss bleibt Boss! Er herrscht und rafft
Und saugt uns aus, trotz alledem!
- 2) Und wer die Arbeit los wird, lebt
Mit Stempelgeld, trotz alledem.
Er legt die Hände in den Schoss
Und denkt Es geht, trotz alledem.
— trotz alledem und alledem!
Und mal raus aus dieser Arbeitshetz!
Dann fällst du ins Soziale Netz
Und gehst kaputt, trotz alledem.

- 3) Die Nazis kriechen aus dem Loch
Mit Hakenkreuz und alledem.
Die Ratten kommen wieder hoch,
Trotz Grundgesetz und alledem.
— trotz alledem und alledem!
Schlimmer sind die Nazis, die so schön
Die Kurve kriegten, hier im Staat,
Als Demokrat, trotz alledem!
- 4) Die Linken warn in Frankreich jetzt
Zur grossen Wahl, trotz alledem.
Sie stritten sich noch bis zuletzt
Wie Hund und Katz, trotz alledem!
— trotz alledem und alledem!
Und das war den Rechten sehr bequem!
Und doch kommt ein Pariser Mai,
Trotz Wählerei und alledem.
- 5) Der Frühling kam in Prag mit Macht,
Trotz Stalins Bart und alledem!
Die Menschen blühten auf, ganz sacht
Trotz Furcht und Hass und alledem.
— trotz alledem und alledem!
Trotz den fünf Invasions-Armeen!
Trotz Brudermord! — Das ist der Weg,
Wo's weitergeht, trotz alledem!
- 6) Und Bahro sitzt im Stasi-Knast,
Trotz West-Protest und alledem.
Er hat den Bonzen eins verpasst,
Der Hieb sass gut! trotz alledem!
— trotz alledem und alledem!
Trotz Einzelhaft und Schreibverbot!
Und schweigt ihr Bahro dreimal tot,
Den brecht ihr nicht, trotz alledem.
- 7) Werweiss, die nächste Eiszeit kommt
Mit Strauss und Kohl! Und wie vordem
Kommt Kalter Krieg, auch der zerbombt
Ganz Deutschland ja, trotz alledem.
— trotz alledem und alledem!
Wenn wir frieren müssen, werden wir
Wohl zittern (doch vor Kälte bloss!)
Und aufrecht gehn, trotz alledem.

sangen ("den forløjede lystighed og drukne sejrssikkerhed, som gør mig dødsens traurig") men lancerer samtidig en mulig kampsang, som er mindre "bluff-muskuløs" og mere historisk bevidst om modsætningerne i kampen: Trods alt – trods Strauss og Kohl – trods nynazisterne – trods sektetruererne mellem os selv – trods alt formår vi stadig det, som Ernst Bloch har kaldt "den oprejste gang".

"Trotz alledem! Indtil videre er jeg aldrig stødt på, at de reaktionære har taget dette vidunderlige ord i deres mund. Nazisterne har med succes misbrugt mange af arbejderbevægelsens sange og organisationsformer, men ikke dette ord (som allerede Liebknecht anvendte, – per). Det er vel fordi der i dette optimistiske ord rummes for meget smerte, for megen sorg, for megen historisk bevidsthed: Trotz alledem und dem und dem. . . – Det er et dialektisk, et radikalt ord, thi til en vrede, som er politisk frugtbar og ikke blot en attitude, hører jo netop også en stor portion smerte, som mangler hos den endimensionale idiotoptimisme. Trotz alledem. Jeg tænker ved dette ord på billedet fra olympiaden i Mexico. De to løbere, medlemmer af Black-Panther-Party, på sejrsskamlene med knytne næver i vejret og samtidig hovederne sænket. Denne gestus er langt mere menneskelig og politisk seriøs end den græselige gestus hos sejrsherrer, som ryster hinanden i hånden og samtidig knejser med nakken og sætter tænderne i himlen."¹⁵

Det, som Biermann her kalder "idiotoptimismen" må ikke alene udelukkes fra teksten, men også fra musikken! Musikken må stadig i Eislers betydning være meningsbærende, og derfor er det vigtigt, at den lille 2/4-melodi ikke udøves marchagtigt kraftfuldt, hvad dens puls og dens punkterede figurer ellers nok kan indbyde til (og har indbudt andre sangere til). Musikken må ikke trampe. Men den må heller ikke være stillestående, urytmisk; det ville jo være den modsatte grøft: "idiotpessimisme". Biermann har derfor valgt en let og dansende udgave. Han synger den som en "schottisch".

"Friedrich Engels fremlagde begrebet om den 'pompøst grædende socialisme' i Tyskland. Vi må tilkæmpe os en holdning, som hverken forfalder til terroristiske svaghedsanfald eller til doven selvmedlidenhed, og derfor valgte jeg til min nye 'Trotz alledem' at synge den som en schottisch."¹⁶

V. BIERMANN PÅ DANSK

Ligesom Biermann i høj grad har frafaldet sine DDR-sange under sin vesttyske tilværelse, er der kun en stærkt begrænset politisk raison i at synge Biermanns DDR-sange på dansk. (Og det skal lige tænkes med i en parantetisk "anmeldelse" af "Biermann-på-dansk"-pladen med Maria Stenz: Der ligger en afpolitisering i at lade denne plade dominere af DDR-sange, ligesom der ligger en opæstetisering, som er meget ubiermannsk, i at synge dem så pænt og med så "smart" en sound. sammenlign f.eks. Stenz' "So soll es sein" med Trilles version på den ene plade, som Århus-selskabet 'Røde Mulvarp' nåede at udgive i slutningen af 60'erne.) Men Biermann har lavet andre sange end sine decidede DDR-sange. Har de en berettigelse på dansk? Og har de musikpolitiske kriterier, som ligger bag Biermanns musikerarbejde nogen relevans for os?

Jeg tror det! – Ikke sådan ud i den blå luft, men ud fra en tagen temperatur på venstrefløjens seneste "musikhistorie". Det er min fornemmelse, at venstrefløjens amatørmusikken i lang tid har vandret i den elektriske og kommercielle, rytmiske musiks 'genre-fodspor'. I den allerseneste tid, hvor den rytmiske musikscene har været præget af navne som "Cox Orange", "Det beskidte dusin", Aske Benzon, Holger Laumann, Kasper Winding, Bo Stief, har det således også været en mærkbar tendens, at venstrefløjens musikere (f.eks. i MuSoc i Århus) har tilstræbt både de meget professionelt-komplicerede rytme-ostinater (latin-funk) og også de højæstetiserede soundkvaliteter, som disse navne står for.

Selvforståelsen omkring denne tendens bevæger sig undertiden i rene "lyst-til-at-spille-kategorier". Følgende standpunkt, – at "man vel kan vælge den musik, man har lyst til, da musikken selv er neutral/bør være up-to-date, mens det politiske ligger i teksten" bli'r ofte tilføjet, – hvor der overhovedet er nogen tekst.

Situationen er for mig at se modsætningsfyldt:

På den ene side ligger der en grim undertrykkelse i at kritisere, at nogle mennesker (som har den privilegerede mulighed for det) gør, hvad de har lyst til (musikalsk). Siden venstrefløjen begyndte at interessere sig for den såkaldte subjektive faktor, har det jo også været en legitim variant heraf, at fløjens individer – som subjektive faktorer – udleve deres lyster og behov.

På den anden side mener jeg, at den tendens, jeg har beskrevet ovenfor, må diskuteres. Venstrefløjen bør jo også regne det til et af dens ”bevidsthedsforspring” at den er i stand til at reflektere over og opdrage på egne behov og lyster!

Derfor vil jeg her komme med et problembidrag til sådan en diskussion: For det første: De orkestre, der arbejder i den her omtalte tendens, er gode festorkestre. De er gode at danse til en aften i f.eks. Musikcafeen i Fronthuset i Århus. Og for at min problematisering her ikke skal blive misforstået, vil jeg gerne slå fast med syvtommersøm, at jeg godt kan li’ den musik og sikkert ville spille den selv indimellem, hvis jeg mestrede det håndværksmæssigt. Det, jeg derimod ikke kan li’ er at denne musik – som tendens eller strømning – er på vej til at blive så dominerende som den er. Det betyder nemlig for mig at se en indskrænkning i det brede spektrum af vidt forskellige musikalske udtryk på venstrefløjen, som politisk-ideelt skulle fungere: Hvem laver gøglermusik (som f.eks. Clausen og Petersen) på strøget? Hvem bruger deres musikalske kræfter på at forny de politiske manifestationers lejlighedssang-tradition udover det niveau, hvor vi stadig synger Holst-Würgler-sange eller ”Internationale” til to klimtrende guitarer? Hvem dyrker det politiske viserepertoire, som kunne udvirke at de viseglade ikke nødvendigvis var henvist til Lasse & Mathilde m.fl.? Hvem opdyrker amatør-modsvaret til Trille, Holst og Würglers årlige cabaret? etc.

For det andet for at trække en forbindelse tilbage til Benjamin-Eisler-Biermann-referencerne i det forudgående

om politiseringen af det æstetiske/musikalske: Jeg mener, det må diskuteres, om der – i det omfang de rytmiske genrer udover at blive dominerende også raffineres, bliver højstilerede, findyrkes – gør sig en æstetisering gældende, som er selvstændiggjort overfor politikken (det politiske niveau kan så ’svejses’ på rent udvendigt ved at navngive et instrumentalnummer med både funk-afsnit og urytmiske, klangligt baserede afsnit med højtopbyggede akkorder ”Rød front!”). Altså – ikke som et surt opstød, men som et forslag til diskussion: Bevæger vi os – med de tendenser, jeg har forsøgt at skitsere ovenfor - på kanten af den fetich, som mange af os selv har været med til at kritisere i den gammelborgerlige musikdyrkelse *l’art pour l’art*? Hvad ligger der i den ny jargon - at et nummer kan være ”flot”?

Positiveringen på dette sidespring til den hjemlige musik er her mit bekræftende svar på det spørgsmål, som indledte dette afsnit: Biermann på dansk? I Biermanns sange og i Biermanns musikalske arbejdsmåde finder man som nævnt en politisering af det musikalske og hermed også - m.h.t. konsumsammenhænge - en mulighed for at opdyrke andre ting end æstetiseringen af det festlige, dvs. et enkelt muligt bidrag til det brede spektrum af forskellige musikalske udtryk, som jeg efterlyste ovenfor.

Derfor vil jeg afslutte artiklen her med en ”Biermann-på-dansk”-minisangbog.

”Das kan doch nicht alles gewesen sein ¹⁷ er en udarbejdet arbejders tilbageblik over sit liv - ganske vist som DDR-arbejder, men for Biermann er han lige så knægtet og udarbejdet som en ældre industriarbejder i Vesten. Han har intet tilfælles med den muskuløse arbejder med det målbevidste blik, som den officielle DDR-kulturs ”socialistiske realisme” fremstiller på malerier og som statuer. Derfor kunne han også være dansk. Sangen synges som en af de gode værtshus-trefjerdedels-tage-hinanden-under-armen-sange, men gerne med ”slidgigt” i rytmen.

Var det, hvad livet ku' byde på? Lidt søndag, hvor
 raset ku' gå i stå! Der må være andet og mere

- 1) Var det, hva' livet ku' byde på?
 Lidt "søndag", hvor raset ku' gå i stå!
 Der må være andet og mere!
- 2) Mit overarbejde gi r ekstra-løn,
 Men tvinger mig hen foran fjernerne,
 For det er jo alt, hva' jeg orker!
- 3) Var det, hva' livet ku' gi' til mig?
 Der er da vel mere i vente – Nej!
 Jeg ved jo, man lever kun en gang!
- 4) Min ven, hva' er der at glædes ved?
 Når livet er slid, slæb og bitterhed!
 Til den dag man tager billetten!
- 5) Hvor livet ka' føles uend'lig kort!
 Kun aftner med Leisner og TV-sport!
 Det var så de vilde vulkaner!
- 6) Nej Fanme! Jeg snakker som var jeg død!
 Lad mig komme ud – male byen rød!
 Og så skal jeg nok ta' billetten!

- 1) Dass kann doch nicht alles gewesen sein
 Das bisschen Sonntag und Kinderschrein
 Das muss doch noch irgendwo hingehn!
- 2) Die Überstunden – das bisschen Kies!
 Und Abends in der Glotze – das Paradis!
 Darin kann ich doch keinen Sinn seh'n!
- 3) Das soll nun alles gewesen sein!
 Da muss doch noch irgendwas kommen – Nein!
 Da muss doch noch leben ins Leben!
- 4) He' Kumpel, wo bleibt da im Herz mein Spass?
 Nur Schaffen und Raffen und Husten und Hass!
 Und dann noch den Löffel abgeben!
- 5) Das soll nun alles gewesen sein!
 Das bisschen Fussball und Führerschrei'n!
 Das war nun das donnernde Leben!
- 6) Ich will noch ein bisschen was Blaues seh'n
 Und will noch paar eckige Runden dreh'n
 Und dann erst den Löffel abgeben!

”Stilleben Schlufflied”¹⁸ er en sigøjners vuggesang til sit barn – sunget under Nazi-fangenskab i Ausschwitz. Jeg har omskrevet den til en ”Fremmedarbejder-vuggesang”:

Jeg flygted' fra jobbet i går klokken to, jeg lod dem jo ellers i fred,
alligevel slog de og håned og lo, de sagde: "Ta' hjem - ta' af sted!"

Sov, Bughkli, hold op med at græd' så - så Der -

Sov, Bughkli, hold op med at græd' så, så Der -

Sov, Bughkli, hold op med at græd' så, så Der -

D.C.
inkluderet
forspil

- 1) Jeg flygted fra jobbet i går klokken to,
Jeg lod dem jo ellers i fred,
alligevel slog de og håned og lo,
de sagde: "Ta' hjem – ta' af sted!"

Sov, Bughkli, hold op med at græd', så så!
Derfra hvor vi kom gik vi sultne i seng,
der sov vi på gulvet i række og rad!
Sov, Bughkli, hold op med at græd'!

- 2) I dag på kontoret, jeg ventede så
to timer, til det blev min tur.
Men foran sig har alle mennesker der
af glasskærme bygget en mur!
Sov, Bughkli, . . .

- 3) Så søgte jeg efter to venner, jeg har,
som også har prøvet det tit.
Den ene var flyttet en uge før,
den anden var på visit.
Sov, Bughkli, . . .

- 4) Så Bughkli, i aften min eneste ven,
som ikke forstår det endnu,
som også skal passe sin nattesøvn
og ej ha' sit liv brudt itu:
Sov, Bughkli, . . .

- 1) Ich renn uff die flucht vor den Stillepen
ich hab keinen mensch nix getan
ich fahr ohne kartn und keine papiern
die nacht uff die eisenbahn

schluff, Bughkli, tu uffhörn mit schrein, tutu
in stillepen schluffn die männer uff holz
in stillepen schluffn die weibern uff stein
schluff, Bughkli, tu uffhörn mit schrein

- 2) die menscher, die habn umdrum ihr herz
ein mauer mit glasscherbn auf
ihre häuser sein pissige hundestein
wo nie keine tür steht nuch auf

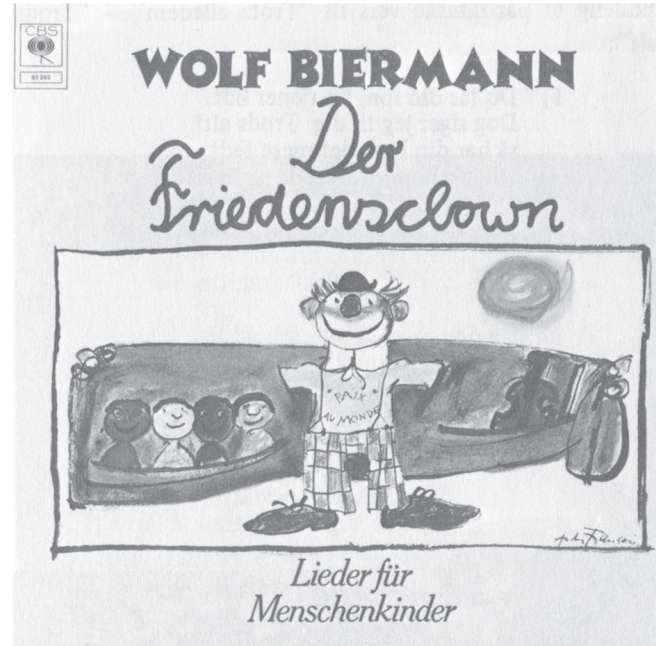
schluff, Bughkli, . . .

- 3) wenn ich mich itz irgendwo hinpennern tu
denn schnapper die bullen mich noch
ich hab nix gefressen drei tage kein stück
aber kackn herr gott muss ich doch

schluff, Bughkli, . . .

- 4) ich renn uff die flucht vor den Stillepen
und von meine leut find ich kein
ich möcht schon am liebsten ein spatzen von all
die spatzen an bahnhof sein

schluff, Bughkli, , , ,



Der Friedensclown, 1977

Endelig et par *danske* vers til ”Trotz alledem” – ”Trods alt”:

- 1) Du får din løn, du tjener lidt.
Dog siger jeg til dig Trods alt!
så har din boss det mere fedt.
Du gi’r ham overskud, trods alt!
Alligevel, trods alt det der,
så taler de om partnerskab,
men boss er boss og stab er stab,
der går et klasseskel, trods alt!
- 2) Og den, som så bli’r arbejdsløs,
får understøttelse, trods alt.
Men tænk på ledighedens døs!
Der nytter penge ej, trods alt!
Alligevel, trods alt det der,
så bli’r du ikke arbejdsstræt,
men også det sociale net
kan gør dig no’t så træt, trods alt!
- 3) Og venstrefløjens sekter små
bekymrer sig om det, trods alt,
men tror det største slag skal stå
om Kinas rette vej, trods alt!
Alligevel, trods alt det der –
Albanien-Kina-diskussion,
så gavner det vor reaktion,
hvis vi kun slås om det, trods alt!
- 4) Måske en istid nærmer sig
med indefrosne dyrtidstal,
med disciplin og sparekniv,
de tror de knægter os, trods alt!
Alligevel, trods alt det der –
vi fryser her og ryster der,
men kun på grund af dårligt vejr,
vi går jo oprejst frem, trods alt!

foto fjernet af copyrightmæssige hensyn

Indlæg i Liebeslieder, 1977

VI. NOTER

1. Indledningen til Biermanns "Bibel-Ballade", indspillet på "Liebeslieder", CBS 1975.
2. Tysk TV-interview med Biermann, 11/6 1979.
3. Denne sang findes i digtsamlingen "Die Drahtarfe" og på pladen "Wolf Biermann, Ost, zu Gast bei Wolfgang Neuss, West"
4. TV-interviewet.
5. Interview med Biermann i "Der Spiegel", november 1976
6. Fra indledningen til Biermanns "Deutsches Misere", indspillet på "Trotz alledem" CBS, 1979.
7. Fra "Ballade für einen wirklich tief besorgten Freund", findes i digtsamlingen "Für meine Genossen" og på pladen "Warte nicht auf bessere Zeiten", CBS, 1973.
8. TV-interviewet.
9. Interview med Biermann ved Erik Knudsen, Politiken, juli 1979
10. Fra "Deutsches Misere", se note 6.
11. Biermann i et brev til Thomas Rothschild, citeret af denne i "Wolf Biermann - sanger og socialist", på dansk på Samlernes Forlag, 1978.
12. Rothschild er assistent i litteraturvidenskab i Stuttgart. Hans opstilling her er fra ovennævnte bog, s. 20-21.
13. Denne sang findes i digtsamlingen "Für meine Genossen" og på pladen "Warte nicht auf bessere Zeiten", CBS, 1973. Samtlige sange på denne plade (se også note 7) er grundigt analyseret i Peter Busks og undertegnede Biermann-bog, Publimus, 1977.
14. Eisler: "Ratschlägen zur Einstudierung der Massnahme", 1932.
15. Fra omslaget til pladen "Trotz alledem" CBS, 1979.
16. Sammesteds.
17. Findes på pladen "Das geht sein' sozialistischen Gang", CBS, 1977.
18. Findes i digtsamlingen "Für meine Genossen" og på pladen "Der Friedensclown", CBS, 1977.

foto fjernet
af copyrightmæssige hensyn

fra Das geht sein sozialistischen Gang, 1977.

INDFØRING I EISLER – LITTERATUREN

af Frithiof Staunsholm

Hanns Eisler (1898 - 1962) må uden tvivl betragtes som den centrale socialistiske komponist i mellemkrigstidens Tyskland. Hans virke har haft gennemgribende betydning for socialistisk kulturstrategi fra 20'erne til i dag.

I de sidste ti år er litteraturen om Eisler vokset stærkt: i øst som i vest er han genstand for en omfattende forskning. Følgende udvalgte og kommenterede litteraturliste skal ikke forsøge at overskue Eislerlitteraturen, men anvendes som en første indføring i Eislers mangeartede virksomhed. Derfor ligger vægten mere på elementære titler end på forskningsdiskussion. Udvalget afspejler, at jeg især har beskæftiget mig med perioden 1923-1933, ligesom kommentarteksten er en personlig vurdering som ikke nøjere kan begrundes her.

I SAMLEDE FREMSTILLINGER

Albrecht Betz: Hanns Eisler, Musik einer Zeit, die sich eben bildet. Edition Text + Kritik. München 1976. (249s.) Betz er litteraturvidenskabsmand, så decideret musikalsk-stilistiske analyser finder man ikke. Hans bog er dog den hidtil bedste samlede fremstilling om Eisler. Anmeldes af Eberhard Klemm i *Musik und Gesellschaft*, 28. årgang, hefte 7, s. 420-421. Østberlin 1978

Eberhard Klemm: Hanns Eisler-für Sie porträttiert. Leipzig 1973. (83.s.)

Klemms bog er mere populært anlagt, men er på trods af sin meget kortfattede fremstilling ofte meget træffende formuleret.

Chr. Mondrup: Hanns Eisler. På vej mod en socialistisk musikkultur. Aarhus (Publimus) 1978. (175s.) Se bagest.

K. Csipak: Probleme der Volkstümlichkeit bei Hanns Eisler. Berliner musikwissenschaftliche Arbeit bd. 11. (ed. C. Dahlhaus) München-Salzburg 1975. (391 s.)

Csipak undersøger kategorien folkelighed hos Eisler, som Csipak har et noget knottent forhold til. Mange musikalsk-stilistiske analyser.

H.E. Brockhaus: Hanns Eisler. Leipzig 1961.

Brockhaus må stort set betragtes som forældet.

II SAMLEVÆRKER

Samleværker med mange forskellige bidrag er ofte en god indgang til et emne, hvis man ikke lige ved, hvad det er man vil vide. Særligt anbefales: *Das Argument*. Sonderband 5. Hanns Eisler. Vestberlin 1975. Dette særnummer er stadig i handelen i Danmark. Heri anmelder Günther Mayer s. 43-56 et andet særnummer nemlig:

Sinn und Form. Sonderheft Hanns Eisler. Østberlin 1964. På Eislers runde fødselsdage udsender østtyske tidsskrifter særnumre, det gælder *Musik und Gesellschaft* 8. årgang, hft. 6, 1958. 18. årgang, hft. 7 og 11, 1968. 28. årgang, hft. 7 og 9, 1978. *Beiträge zur Musikwissenschaft* 15. årgang, hft 1-2, 1973. Sonderheft Hanns Eisler zum 75. Geburtstag.

Desuden kan nævnes. *Alternative*, Zeitschrift für Literatur und Diskussion, nr. 69, Hanns Eisler. Vestberlin 1969. Vigtigt er endvidere *Kunst und Gesellschaft* 20/21 (nov. 1973), Hanns Eisler, Musik im Klassenkampf.

Endelig nævnes *Hanns Eisler Heute*. Forum Musik in der DDR. Arbeitsheft nr.19. Østberlin 1974. I det følgende henvises til disse samleværker.

III ENKELTE EMNER

Den grundigste analyse af Eislers tidlige kammermusik (1923-1926) findes hos K. Csipak: Probleme der Volkstümlichkeit. . . (se I). Min beskedenhed forbyder mig at nævne *Frithiof Staunsholm: Musik og Rationalitet*. Studier over Hanns Eislers produktion 1923-1929 specielt med henblik på Weimarrepublikkens stabiliseringsfase. Kbh. 1978. (distr. MI, Kbh.) s. 1-28 og 60-70.

På det biografiske plan er *A. Dümling: Eisler und Schönberg* i *Das Argument*. Sonderband Hanns Eisler s 57-85 en god artikel, der fortsættes i *A. Dümling: Schönberg und sein Schüler Eisler* Die Musikforschung 19. årgang, s. 431-461, 1976.

Kampmusikken 1927-1933 er den mest velundersøgte del af Eislers produktion. Grundlæggende er her *J. Elsner: Zur melodischen Gestaltung der Kampflieder Hanns Eislers*, i: *Sinn und Form*. Sonderheft Hanns Eisler s. 173-194. Elsners synspunkter uddybes i bogen *J. Elsner: Zur vokalsolistischen Vortragsweise der Kampfmusik Hanns Eislers*. Beiträge zur musikwissenschaftliche Forschung in der DDR. Bd. 1. Leipzig 1971, og kan med fordel læses sammen med *G. Knepler Hanns Eisler und das 'Neue' in*

der Musik, i: Musik und Gesellschaft, 1958 s. 344-352 (se II), genoptrykt i Hanns Eisler: Reden und Aufsätze. Leipzig 1961. (se V)

I *Argument*-særnummeret findes s. 154 f. flere gode enkeltanalyser, se endvidere R. Brinkmann: *Kompositorische Massnahme Hanns Eislers*. Über Musik und Politik. Neun Beiträge. Veröffentlichungen des Institut für neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt, bd. 10, s. 9-22, Mainz 1971, der bl.a. analyserer 'Solidaritätslied'.

Eislers produktion efter 1933 er straks mindre velundersøgt. Her skal anføres nogle relevante artikler fra de tidligere nævnte samle værker (se II): J. Schebera: *Zur Wirklichkeit Hanns Eislers im amerikanischen Exil*, i: Hanns Eisler Heute, s. 70-74. M. Grabs: *Über Hanns Eislers Kammerkantaten*, (1937) i Musik und Gesellschaft 8. årgang, hft. 7, s. 445-453, 1968. J. Elsner: *Die Majakowski-Vertonungen Hanns Eislers* (1958) sammesteds s. 435-444. K. Csipak: *Neue deutsche Volkslieder*, (1950) i: Das Argument. Sonderband Hanns Eisler. s. 218-235, og referatet af den såkaldte Faustus-diskussion i DDR, sammesteds s. 236-277.

*

Østtyske synspunkter på Eislerforskningen trækkes op af G. Knepler og N. Notowicz i Sinn und Form 17. årgang, hft. 1-2, s. 261-267, 1965. De reagerer på en artikel af Eb. Klemm: *Bemerkungen zur Zwölftontechnik bei Eisler und Schönberg* i samme tidsskrifts 16. årgang, hft. 5, s. 777 f., 1964.

Borgerlige vesttyske standpunkter kan studeres hos R. Brinkmann: *Kritische Musik – Bericht über den Versuch Hanns Eislers*, i: Über Musik und Politik. Vier Beiträge. Veröffentlichungen des Institut für neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt, Bd. 11, s. 19-41, Mainz 1971, og især hos Carl Dahlhaus: *Probleme der Kompositionskritik*, sammesteds s. 9-19. Dahlhaus hudflettes af den vesttyske marxist F. Tomberg: *Politisch Lied ein Garstig Lied* i: Das Argument. Sonderband Hanns Eisler, s. 12-18, of Luca Lombardi opridser *Einige Tendenzen der Eisler-Rezeption in der Bundesrepublik*, i: Hanns Eisler Heute... s. 213-222.

Den mest omfattende behandling af Eislers bud på en historisk-materialistisk teori om musik har G. Mayer: *Die Kategorie des musikalischen Materials in den ästhetischen Anschauungen Hanns Eislers*. Østberlin 1969. (Distr. Humboldt Universität). Følgende artikler er helt eller delvist indeholdt i denne utrykte disputats:

G. Mayer: *Zur Dialektik des musikalischen Materials*, i: Beiträge zur Musikwissenschaft 7. årgang, s. 363-372, 1965. Genoptrykt i: T. Kneif: *Texte zur Musiksoziologie*. Köln 1975.

" : *Semiotik und Sprachgefüge der Kunst*, i: Beiträge zur Musikwissenschaft 9. årgang, hft. 2, s. 112 f., 1967.

" : *Gesellschaftliches und musikalisches Fortschritt*, sammesteds 15. årgang, hft. 1-2, s. 2-28, 1973. (se II).

Endelig udgiver Mayer bogen *Zur Dialektik des musikalischen Materials*. Leipzig 1978, (467s.), som jeg ikke har læst, men hvis længde tyder på en samlet fremstilling af Eisler/Mayers synspunkter, som ikke altid er lige lette at skille ad.

Et førstehåndsindtryk af Eislers synspunkter opnår ved at læse fx. *Hanns Eisler: Die Erbauer einer neuen Musikkultur* fra 1931, der findes i Eislers Skrifter.....(se V) s. 140-168 og er oversat til svensk i Musik och Samhälle, ed. O. Berggren, Cavefors 1977, s. 25 f. Endvidere de to indlæg Eisler forfatter sammen med filosofen Ernst Bloch som indlæg i Brecht-Lukacs-debatten *Hanns Eisler/E. Bloch: Avantgardekunst und Volksfront*, (1937), Skrifter. s. 397-405. *Hanns Eisler/E. Bloch: Die Kunst zu Erben* (1938) Skrifter. s. 406-413. Oversat til dansk i HUG! 1. årgang, hft. 4.

De markante ligheder og forskelle mellem Eislers og W. Adornos teori om musik kan klarlægges ved at læse *Th. W. Adorno: Zur Gesellschaftlichen Lage der Musik*, Zeitschrift für Sozialforschung 1932, genoptrykt i udvalgte München 1970 s. 152-200. I sammenhæng hermed anbefales *D. Stern: Zur Theorie des musikalischen Materials bei Adorno und Eisler*, i: *Argument*-særnummeret s. 141-153. (se II)

*

Eislers samarbejde med Bertolt Brecht er emnet for A. Betz: *Dynamisierung des Widerspruchs. Über Eisler und Brecht*, i: Text+Kritik. Sonderband Bertolt Brecht bd. II, s. 72-80, München 1973. H. Bunge: *Fragen Sie mehr über Brecht*.....(se V) giver bl. a. Eislers vurdering af samarbejdet. På dansk analyseres 'Die Massnahme' i Sv. Fenger, H. Herskind: *Agitation og propaganda*. Publimus 1978, s. 107-135. 'Die Mutter' analyseres af Chr. Monstrup: *Hanns Eisler*....(se I)

Endelig henvises til Suhrkampforlagets såkaldte 'Materi-

alenbände', der rummer dokumenter, artikler og tekst til bl. a. følgende Brechtstykker med musik af Eisler:

Die Massnahme. Frankfurt am Main	1972
Die Mutter.	1969
Leben des Galilei	1963

IV VÆRKFORTEGNELSER, bibliografi

Eb. Klemm: Chronologisches Verzeichnis der Kompositionen Hanns Eislers, i: Beiträge zur Musikwissenschaft 15. årgang, hft. 1-2, s. 93f., 1973 (se II).

M. Grabs: Chronologisches Verzeichnis der kompositionen von Hanns Eisler, i: Bulletin 11. årgang, hft. 1-2, s. 40-51. 1974. Østberlin.

Klemm og Grabs divergerer i nogle henseender og skriver ikke nøjere på hvilket grundlag dateringen er truffet. En genredelt kronologi findes hos *N. Notowicz, J. Elsner: Hanns Eisler Quellennachweise*. Østberlin 1965, men mere up to date hos K. Csipak: Probleme... (se I) s. 360f. Bibliografiske problemer vurderes af *A. Dümling: Rezension der Eisler-Bibliographien* Argument-særnummeret (se II) s. 292 f., hvor man også finder en bibliografi over tysk-sprogede arbejder om Eisler.

V UDGAVER

Eislers instrumentalmusik er forholdsvis let tilgængelig i genoptryk. Den mest omfattende udgave af hans vokal-musik er fortsat *Hanns Eisler: Lieder und Kantaten* bd. 1-11. Leipzig 1956-1966. Den er meget forvirret redigeret og dateringerne er ofte forkerte. Alfabetisk register over titler og førstelinjer findes i bd. 8.

Gode udvalg af Eislersange er *E. Bentley (ed.): Songs by Bertolt Brecht and Hanns Eisler*, New York 1967, for sang og klaver/guitar med engelsk og tysk tekst. Man skal være opmærksom på at sangene undertiden er transponerede. *Hanns Eisler: Ausgewählte Lieder* bd. I-V. Leipzig 1971-1976.

Endelig er påbegyndt en samlet Eisler-udgivelse: *Hanns Eisler: Gesammelte Werke*. Leipzig 1968 f, i tre serier: Vokalmusik, instrumentalmusik og skrifter/breve. Det er en meget grundig og pålidelig udgave med fyldige noter der publicerer artikler og dokumenter i forbindelse med de enkelte kompositioner. I serie 1 er udkommet bd. 18: *Neue deutsche Volkslieder/Tucholskylieder*, Leipzig 1968 og bd. 16: *Lieder für eine Singstimme (Konzertlieder)*. Leipzig 1976. I serie 3 findes en tekstkritiks udgave af *Hanns Eisler/Th. W. Adorno: Komposition für den Film*, Leipzig 1977 og *Hanns Eisler: Musik und Politik. Schrif-*

ten 1924-1948. Leipzig 1973. Andet bind skrifter (1949-1962) forventes at udkomme i 1979, men bliver sikkert forsinket, så man må forløbige klare sig med *Hanns Eisler: Reden und Aufsätze*, Leipzig 1961, og især *Hanns Eisler: Materialien zu einer Dialektik der Musik*, Leipzig 1973, der rummer flere artikler fra perioden 1949-1962.

*

N. Notowicz: Wir reden nicht von Napoleon. Wir reden von Ihnen!. Gespräche mit Hanns Eisler und Gehart Eisler. Østberlin 1971.

H. Bunge: Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch. München 1972.

Notowicz og Bunge er bandede samtaler med Eisler redigeret efter hans død 1962. Nogle af samtalerne er udgivet på plade (Hanns Eisler: Klingende Dokumente I-III. Nova) og giver et meget levende indtryk af Eisler. Hans musikalske produktion er godt dækket ind med grammonofonetager på de østtyske plademærker Nova og Aurora, der er let tilgængelige her i landet i diverse bogcafeer. Pladenotterne er kompetente og oplysende, se *F. Niermann: Kommentierte Discographie: Hanns Eisler*, i Argument-særnummeret (se II) s. 302-327.

Frithiof Staunsholm

Frithiof Staunsholm er cand. phil. i musik med speciale i Hanns Eisler.

APPENDIKS

Det er ikke lykkedes Modspil at få anmeldt den eneste samlede Eisler-fremstilling, der findes på dansk, til dette nr., nemlig Chr. Mondrups bog fra 1978. I stedet har Modspil bedt forfatteren selv give en kort omtale af sin bog:

"Hanns Eisler. På vej mod en socialistisk musikæstetik" er skrevet som universitetsspeciale og udgivet uændret. Det betyder desværre også, at omslagets uhøjtidelige montage-illustration ikke ganske svarer til indholdets sproglige udformning. Bogen bærer umiskendeligt præg af en universitetsmarxistisk sprogbrug. At bogen har fået en sådan upædagogisk udformning, hænger sammen med, at min tilegnelse af stoffet faldt nogenlunde sammen med fremstillingen af det.

Når jeg gennemser bogen på nogle års afstand må jeg konstatere, at jeg i det store og hele, omend ikke fuldstændig, kan stå inde for dens synspunkter. Men den manglende pædagogiske udformning af sproget kan nok gøre tilegnelsen af disse synspunkter urimeligt vanskelig.

Dertil kommer, at det til tider kan være vanskeligt at afgøre hvor der er tale om referat af fremmede analyser og hvor jeg selv fortsætter. Denne overlapning gælder nok især bogens yderafsnit, der rummer nogle æstetisk teoretiske overvejelser.

Første afsnit indeholder en almen fremstilling af samspillet mellem menneske, natur og samfund ud fra et marxistisk materialistisk begrebsapparat, dvs. med det menneskelige arbejde som udgangspunkt. Derudfra forsøger jeg at placere musikken ind i dette samspil og giver nogle eksempler på teoridannelser om musikæstetik, fra forborgerlige til marxistiske.

Sidst i bogen tager jeg denne tråd op igen. Med udgangspunkt i teoretiske skrifter af først og fremmest Eisler, men også Brecht, Adorno, Benjamin, Ernst Bloch m. fl. har jeg forsøgt - på et kritisk marxistisk grundlag - at give et signalment af musikkens funktion i det borgerlige samfund. Heroverfor har jeg opstillet nogle muligheder og betingelser for en socialistisk musikpraksis.

I de mellemliggende afsnit ligger hovedvægten på Eislers virke i tiden 1920-33. Der sættes fokus på nogle vigtige sider af hans musikalske produktion og på hans arbejde indenfor den revolutionære tyske arbejderbevægelses agitation i 30'erne. Særlig stor betydning fik samarbejdet mellem Eisler og Brecht. Analyserne gælder derfor også i første række nogle af deres fælles produktioner - sange, korstykker, agitprop-stykker, teaterstykker og film. I musikeksemplerne har jeg såvidt muligt bragt afsluttede musikalske forløb.

Perioden efter 1933 til Eislers død i 1962 kunne danne et godt udgangspunkt for at belyse socialistisk kulturarbejde under såvel eksilbetingelser som den såkaldte virkeliggjorte socialismes (DDR) betingelser. Eisler oplevede begge disse forhold på sin egen krop. I bogen er denne periode dog kun behandlet kortfattet og oversigtsmæssigt. Andetsteds i dette Modspil-nr. er der henvist til andre fremstillinger af emnet (se ovenfor)

Endelig indeholder bogen et afsnit, der forsøger at opridse de politiske og økonomiske forhold i Weimar-republikken, som baggrundsmateriale for analysen af Eislers virke i 30'erne. Nu er specialeskrivere i musik ikke uden

videre i besiddelse af det store politiske overblik. Det gælder også i dette tilfælde. Afsnittet kan altså på ingen måde erstatte andre foreliggende, fagligt professionelle fremstillinger af dette emne. Men læst med sund skepsis kan det vel bruges som en nødtørftig forhåndsorientering.

Christian Mondrup



A N M E L D E L S E R

Sven Fenger og Henrik Herskind: *Agitation og Propaganda. Om socialistisk teater og musik i Weimarrepublikkens Tyskland*. 208 s. Kr. 58,00.
PUBLIMUS 1978

Trods den historiske afstand til 20-30'ernes Tyskland, er der her tale om en forbavsende aktuel bog, som kan give vigtig inspiration til alle, der beskæftiger sig med socialistiske æstetik- og kunstformer. Lighederne mellem 30'erne og 70'erne er kun alt for påfaldende.

Bogens indledende afsnit om Weimarrepublikken og KPD's politiske udvikling er nok de mindst væsentlige; her er visse dispositions-mæssige og formuleringsmæssige svagheder, og man vil kunne læse dette stof bedre fremstillet andre steder. Men fra og med behandlingen af arbejds-teatret i 1920'erne (s. 37) er det en fortrinlig bog. Gennemgangen af de forskellige AGIT-PROP-grupper, deres teorier og forholdet til (især) KPD's kulturpolitik er klart formuleret og fyldt med vigtige oplysninger, gode kildehenvisninger og velvalgte citater fra samtidens debat. Den afsluttende ekskurs om form/indhold-problematikken i socialistisk kunst er for kortfattet til at rumme de mange nuancer i dette komplicerede problem; man kan her få noget mere at vide om den refererede debat hos Ib Bondebjerg: Proletarisk offentlighed (hvor man til gengæld skal være mere kritisk over for de konkret historiske oplysninger).

Resten af bogen handler om 1) Hanns Eisler, 2) Brecht og Eislers samarbejde omkring "Die Massnahme", og 3) Truppe 31 og deres stykke "Musefælden".

I Eisler-afsnittet redegøres for Eislers udvikling fra borgerlig kunst-komponist (som elev af Schönberg) til erklæret og teoretisk reflekteret "proletarisk kampmusik-komponist". Hans "nye metoder" og hans brug af "kampsangen" beskrives og tydeliggøres med gode, konkrete analyser af nogle af hans vigtigste sange. - I Brecht-afsnittet diskuteres lærestykke-teorien og det episke teater, hvorefter teksten og dele af musikken til lærestykket "Die Massnahme" fra 1930 analyseres grundigt. En nærmere redegørelse for, hvorledes Brecht og Eisler mere konkret har samarbejdet, gives desværre ikke. Afsnittet slutes med nogle gode betragtninger omkring samtidens reaktioner på stykket og dets aktuelle politiske relevans (som ikke vurderes særlig højt).

Det afsluttende afsnit om Truppe 31's stykke "Musefælden" handler primært om problemerne med at lave agit-prop-teater for en proletariseret middelstand, og dette emne rummer jo en række aktuelle perspektiver, som gør dette afsnit vedkommende, selv om Truppe 31 og deres stykke i dag er så godt som ukendt. Ganske vist er der ikke plads til nogen særlig dybtgående behandling af de komplicerede problemer omkring "mellemlag", "middelklasse" og "småborgerskab", men der tages godt fat om centrale spørgsmål, og som kort pædagogisk indføring i problemfeltet er afsnittet udmærket. Selve analysen af stykket ender i midlertid med en negativ konklusion: stykket og dets "teknik" er uanvendeligt i dag.

Den hyggelige "Eftersnak" sidst i bogen kan ikke helt eliminere savnet af nogle overordnede, konkluderende synspunkter. Til gengæld er der et indledningsafsnit om "Specialets tilblivelse", som er mere ærligt og perspektivrigt end den slags forord plejer at være. Det handler nemlig om de to forfatters faktiske problemer i forbindelse med deres arbejde. Ikke - som traditionelt i et "videnskabeligt" forord - vanskelighederne med at opstøve kilder, tyde dem etc., men derimod vanskelighederne med hinanden, med sociale ("private") og arbejds-mæssige konflikter, med manderollen og de indbyrdes rollespil etc. Ikke et forord, som skal tjene til at sætte det efterfølgende i flot relief, men en åben og ærlig rapport om et stykke arbejde og dets reelle problemer.

Henning Nielsen
Lektor ved Musikvidenskabelig
Institut, Århus Universitet.

"MUSIK OG SAMFUND" I UTIDE.

Musik og samfund. Red. af Finn Gravesen. Kbh.1977 (udkom 1978). 473 s. Kr. 118,00.

Anmeldelsen vil i hovedsagen forme sig som et forsøg på at begrunde hvorfor "Musik og samfund" (Gyldendal 1977, red. Finn Gravesen) ikke skulle have været udgivet.

Der udgives relativt få musikbøger i Danmark. Markedet er lille og kundekredsen ret veldefineret, i hvert fald når det drejer sig om bøger med akademiske ambitioner, – som i dette tilfælde en bog omkring emner som musiksociologi, musikhistorie, og lignende. Det er min første forudsætning.

Når der udgives en i sin intention altfavnende antologi, så skal det også være *rigtig* godt, det der står i den. For markedet kan ikke rumme ret mange af den slags bøger for det bliver økonomisk umuligt at udgive dem. Jeg henviser i denne forbindelse til et citat fra bogens forord (s. 9): "...det er forfatterens håb, at den vil dække hovedparten af de områder, som man støder på gennem beskæftigelse med 'musik og samfund' på diverse niveauer." Det er min anden forudsætning.

Der er for langt mellem de rigtig gode artikler i "Musik og samfund"!

Antologien anfører 11 forfattere. Finn Gravesen (FG), som er redaktør af bogen, står for en række oversigtsmæssige og teori-diskuterende afsnit, mens de øvrige forfattere tager sig af mindre og mere veldefinerede emneområder (Danskpop, Muzak, el. lign.).

Herefter nogle kommentarer til bogens enkelte afsnit.

3 artikler opfatter jeg som virkelig gode, gennemarbejdede og relevante: "Musikken og markedet. Elementer af popmusikkens politiske økonomi." (Alf Holter), "Om funktionel musik." (Ole Strårup) og "Aktuel musikalsk opinionsdannelse. Musikstoffet i pressen." (Peder Kaj Pedersen). De udgør ca. 20 % af bogen og kan uden videre bruges i sammenhænge, hvor man arbejder med de pågældende emner. Omend det kan være lidt svært at finde ud af hvilke

undervisningssammenhænge artiklerne henvender sig til.

Artiklerne om dansktoppens tekster og musik (af hhv. Torben Ditlevsen og Erik Christensen) virker velegnede som arbejdsmaterialer og diskussionsoplæg, men umiddelbart mindre overbevisende end de 3 førstnævnte. Dertil lider de under at deres emne, som har kun 4-5 år på bagen, forekommer forældet. Der sker jo udviklinger også i den dansksprogede popmusik!

Bjørn Vejerskovs artikel om "Beatmusikkens ideologiske funktion" er tankevækkende og sikkert også velegnet som diskussionsoplæg. Dog vil dens begrebsapparat sikkert virke svært tilgængeligt og måske også forvirrende på mange læsere.

At en leder fra Politisk Revy, "Johnny Reimar. Om hans tilstedeværelse i socialistisk kulturpolitik.", også er velegnet som diskussionsoplæg siger næsten sig selv.

Artiklerne om "Danmarks Radio" (Knud Ketting) og "Musikkritikken siden 1700" (Hans Peder Larsen) kører derimod – efter min opfattelse, som uden for redaktionen stående læser – helt i skoven. Den første fordi den falder dagom de sidste 10 års kritik af Danmarks Radio som kulturpolitisk institution, den anden fordi den, i modsætning til resten af bogen, går meget konkret ind over et "gamelt" historisk stof. Det skal dog tilføjes at Hans Peder Larsens artikel på sine kun 12 sider rummer en fin oversigt over emnet.

Tilbage står så FG's egne bidrag til bogen. De udgør ca. halvdelen og er en blanding af egentlige artikler og indledninger til bogens hovedafsnit. Der er tale om dels teoretiske og metodiske formuleringer, dels (musik)historiske oversigter, dels eksempelanalyser.

Jeg synes at FG's bidrag til bogen – alle gode detaljer til trods – burde have været cirkuleret i form af kompendier til undervisningsbrug, f. eks. på universiteterne. De burde have haft den trykform som kompendier almindeligvis har: duplikat. Gennemarbejdningsgraden er for lav, undladelssynderne er for mange og for vigtige, de teoretiske synspunkter vakler for tit logisk og metodisk, sproget er præget af floskler og jargon, osv. Jeg vil konkretisere kritikken gennem et par eksempler. De bliver desværre relativt få fordi det her er en anmeldelse og ikke en større kritisk pamflet.

s. 23: "Betydning får musikken først, når den indgår i en social sammenhæng." s. 257: "Musikken kan ikke udsige

nogen mening, dens betydning er ikke – som sprogets – knyttet til begreber med vedtaget indhold.” og ”*Selve musikken* (komplekset af toner og rytmer) betyder ikke noget absolut.” – Umiddelbart virker sådanne sætninger måske overbevisende i deres gammelkendte trivialitet. Men er de rigtige?? Er sproget virkelig så håndfast i sit betydningsindhold? Og er musik omvendt i den grad svævende og betydningsløs? Får musikalske former og udtryk ikke netop deres betydning for mennesker i den konkrete sociale sammenhæng – *ligesom* sproget! Sproget bygger såmænd også på lyd, der ikke har noget fastlagt indhold uafhængigt af enhver social sammenhæng. Tværtimod: De selv samme ord og sætninger kan betyde noget forskelligt afhængigt af de sociale sammenhænge de indgår i. Rent bortset fra at det er meningsløst at specificere ”selv musikken” ved gloserne ”toner og rytmer”, – det er simpelthen alt for abstrakt. – Hvorfor giver FG sig i kast med så komplicerede problemer, når han åbenbart ikke har bearbejdet dem til nogen redelighed. Som oplæg til en bestemt sammenhæng, f. eks. et seminar på universitetsniveau, kunne afsnittet om ”Musikanalyse med samfundsperspektiv” sikkert fungere udmærket, men som del af en bog der fylder på reolen og på markedet? ... Nej!

Rundt om i teksterne bruger FG skematiseringer, som kan opfattes som pædagogisk relevante forenklinger. F. eks. s. 24-27 nogle skemaer, som skal klargøre sammenhængen mellem ”samfund”, ”musik”, ”musiklivets samfundsformer” og ”ideologiske statsapparater”. Rent bortset fra begrebernes mangel på præcision og FG’s noget lemfældige omgang med L. Althusser (ikke uden videre uproblematisk) begreb om ideologiske statsapparater, så vil jeg hævde at skematiseringerne forvirrer og fordrejer mere end de oplyser. Ligesom så mange andre skematiseringer af samfunds- og kommunikationsforhold (jvf. også s. 130-37) er de vanvittigt abstrakte og tenderer mod at fremstille sammenhænge udialektisk: *som om* de var fri for grundlæggende modsætninger.

s. 235-36: En kort fremstilling af Th. W. Adornos lyttertologi. Hvad i alverden skal vi med den? FG anfører selv at typologien er forældet og at det af forskellige grunde kan være ”lidt svært at arbejde praktisk med den”. Det turde være en kraftig underdrivelse. Ideologikritikeren Adornos lyttertologi er nemlig en gang ideologi, opfundet af en

elitært indstillet kunstmusikelsker. Den påstået teoretiske lyttertologi, som er uden empirisk fundering, er en simpel refleks af Adornos personlige erfaring og kultursyn.

s. 55: Publikum beskrives som en kategori der *opstår* i og med den borgerlige musikkulturs opkomst. Men på s. 56 tales der uden kommentarer om ”det ældre aristokratiske publikum” (min kursivering). Det er efter min opfattelse uklart begrebsanvendelse i småtingsafdelingen. Eller...?

s. 62. ”Nodeskriften har medvirket til at udsukke det *improvisatoriske* element i musikfrembringelsen.” Det synes en rimelig betragtning, hvis man alene går ud fra den europæiske kunstmusiktradition inden for de sidste godt 150 år. Men hvis man kommer i tanke om folkelig europæisk musik, eller om jazz, rock, osv., så afslører sætningen sig som klart vrøvl. Igen samme problem: sammenhængene er langt mere komplicerede og modsætningsfyldte end FG’s formuleringer lader ane.

Der er ikke plads til flere eksempler, så jeg vil vende tilbage til mit udgangspunkt: Hvorfor skulle bogen ikke have været udgivet?

Fordi de rigtig gode afsnit i bogen er for få. Fordi de overordnede hhv. sammenbindende afsnit er for dårlige. Fordi Danmarks Radio, som er en utrolig vigtig musikpolitisk faktor, får en helt meningsløs behandling. Fordi det ny venstres politiske musikkultur slet ikke behandles. Fordi problemerne omkring forholdet mellem musik, teater og andre kunstformer ikke eksisterer – i bogen altså! Fordi opsplitningen i popkulturen ikke reflekteres igennem. Fordi bogen prætenderer at være mere altfavnende end den er. Fordi den mere er et skrabsammen end en sammenhængende antologi. Fordi den ikke vil kunne opfylde den funktion, f. eks. i forhold til gymnasiets musikundervisning, som den lægger op til.

Og altså: Fordi denne papirklods på op mod 500 sider fylder alt for meget i det lille danske musikbogmarked.

Men hvorfor blev den alligevel udgivet? Bortset fra de klare udgivelsestaktiske og prestigeprægede motiver som har drevet Gyldendal må svaret vel findes ude på gisningernes overdrev. Jeg synes at FG og hans medforfattere skulle have arbejdet mere med sagerne, ventet nogle år før de stillede sig bag en udgivelse på dette ambitionsniveau.

Til sidst: Hvad er konsekvenserne af denne udgivelse? Få, tror jeg. Bogen vil forhåbentlig lide en stille død og måske endda efterlade et vacuum, som kan udfyldes af mere gen-

nemarbejdede og sammenhængende, men også mere empirisk funderede bøger om klart definerede emner. Jeg tror slet ikke den store ambitiøse antologi modsvarer musikundervisernes behov. Hvis der endelig skal produceres antologier, så skal de være kortere, mindre tilsyneladende teoretiske i deres udstyr og langt mere provokerende i deres debatoplæg.

..... Så der skulle være nok at tage fat på for bogproducenter der vil ruske lidt i forlagsgiganternes lerfodder.

Carl Christian Møller

Carl Christian Møller er lektor ved Musikvidenskabeligt Institut, Århus Universitet.

VENSTRE FLØJENS SANGBØGER

Da vi begyndte at synge ... igen

I Århus var vi mange der opdagede det igen i 1975, ved de første store studenterdemonstrationer siden begyndelsen af 1970'erne - glæden ved at synge sammen. Der var fandme løft i det, når vi stod flere tusinde mennesker og sang "Kampsang for RUC" på Rådhuspladsen eller "El pueblo unido" på Klostertorv. Og sangene og lysten til at synge bredte sig til møder og fester og til kollektiverne.

Selvfølgelig havde vi sunget før: pop og rock, Elvis og Beatles og Stones og Dylan, men det var jo til grammofofonen eller båndoptageren, der drøede til de små fester. Sommetider var der et par folk med en guitar, og det var helt fint. Senere kom også danske sange til, men først med *Røde Mors* ankomst i 1970 kom de politiske perspektiver ind i sangene, som vi så sang med på af hjertens lyst. Men særlig udbredt var den levende sang ikke. Og egentlig fællessang forekom ikke, eller meget sjældent.

For mange af os, der er født i 40'erne eller 50'erne blev sangglæden ledt ind i bestemte ideologiske rum og udnyttet her af kirken, skolen og spejderbevægelsen - samfundsmæssige institutioner vi senere brød med og kritiserede. Hermed forsvandt den levende sang. De kulturelle strømninger vi knyttede os til var 'ungdomsoprøret', mere eller mindre politiserede udgaver af hippiernes og provoernes livsstil, "studenteroprøret". Disse (sub)kulturer var ganske vist i allerhøjeste grad musikalsk influeret gennem rock- og beatmusikken som vi konsumerede gennem radio, plader og koncerter, og den levende sang havde måske et lille reservat inden for folk-musikken, men fællessangen var væk.

De af os, der først blev socialister på læreanstalterne, havde heller ikke arbejderklassens lange sangtradition at knytte os til. De færreste af os havde været med i atomkampagnen i 60'erne, for os var politisk bevidsthed og arbejde opstået i forbindelse med Vietnam-krigen og studenteroprørets kritik af læreanstaltnes styring og studiernes indhold. Det politiske arbejde blev parlamentarisk og extra-parlamentarisk modstand og fagkritik i studierne. Og det var der sgu ikke meget musik i. Det var først og fremmest hovedet. Kroppen og følelserne og hele sanseligheden måtte slå sine folder og skæve andetsteds. På værtshu-

sene eller "intimsfæren" som vi begyndte at kalde det, da vi opdagede adskillelsen mellem det "private" og det "offentlige" og siden på forskellig vis har forsøgt at få de dele til at hænge sammen og bryde gennem barrieren.

Et af gennembruddene kom altså med fællessangen som en *offentlig* manifestation, der fik os til at føle os *hjemme* sammen.. Sådan var det i hvert fald i Århus.

Jeg tror ikke det er en tilfældighed, at (fælles) sangen kom tilbage til det nye venstre netop gennem masse-manifestationer. Fællessangens karakter er, hvis man ser bort fra ideologisk tvang, båret af fælles følelse og fælles projekt: sorg, vrede, glæde, modstand, kamp. Dette fællesskab er typisk knyttet til bevægelser, (selv)isolerede kulturer eller sekter - eller i det store format: til klasser. Det kræver, at den enkelte føler sig tilstrækkeligt tilskyndet til at aflægge en del af sin individualitet, lade den saglige, talende måske falde og give sig hen i den kollektivitet fællessangen er. Men det kræver osse at sangen og projektet og sammenhængen har en egentlig fælles karakter. De færreste mænd føler sig f.eks. tilskyndet til at synge med på kvindesange, der udpeger Manden som chauvinist eller simpelthen som Fjenden - og selv har jeg da osse følt kraftig ambivalens i fællessangssituationer på en LO-højskole, hvor projektet, seminaret, ganske vist handlede om "arbejderuddannelse", men hvor jeg mildt sagt ikke havde særlig tillid til arbejderne socialdemokratiske ledere.

De forskellige fællesskaber får derfor osse deres egne sange - og sommetider osse egne sangbøger. Og jo mere strid og splittethed der er på venstrefløjen, desto færre sange har den til fælles, - og desto mindre fællessang har den. Efter at sangen og anden sanselighed dog trods alt er inddraget i dens hverdag og kamp.

Musik-sangbøger

Hvis man kigger efter emnet "sangbøger" i kataloget fra "Bogkæfer i Danmark" udkommet dette efterår, finder man 20-30 forskellige sangbøger: fra boligkampe og -bevægelser, for børn, for kvinder, for partier (KAP, DKP, Socialdemokratiet) og så 2 sangbøger der er egentlige forsøg på at samle fællessange for (større dele af) venstrefløjen. Det er *MUSOC. Socialistiske fællessange*, Fagtryk Århus dec. 1976 - og *de røde synger*, Politisk Revy, Kbh. 1979. Og det er de to jeg vil skrive lidt nærmere om.

Musoc-sangbogen havde en forløber, *December-sange*, Fagtryk 30. Det var 26 sange i et hæfte, som netop blev

produceret sidst i 1975 med en række af de sange vi sang til aktioner, demonstrationer og fester. Senere blev samlet en redaktion på ca. 10 personer, der skulle stå for redigeringen og produktionen af en egentlig sangbog.

(For nogle er det muligvis diskvalificerende - men, en af mine forudsætninger for vurderingen af de to sangbøger er deltagelse i redigeringen af Musoc-sangbogen)

Et par af de vigtigste redaktionsprincipper er følgende: - sangbogens 101 sange er opdelt i 10 emneområder: klassikere (8), sange fra kampen (26), lønarbejdets vilkår (19), politiseringen af dagliglivet (22), unges vilkår (4), børnenes vilkår (2) sange om miljøet (1), den ideologiske kamp (11), kampen mod imperialismen (6) det kommunistiske perspektiv (4)

- som det ses er klassikerne, som jo fortrinsvis er den kommunistiske og socialdemokratiske arv, nedprioriteret til fordel for aktuelle sange, som venstrefløjens egne sange, ofte sange fra kvindernes, studenternes, arbejderne konkrete kampe. De professionelle sangskrivere på Venstrefløjen (Jesper Jensen, Benny Holst, Arne Würgler, Troels Trier, Trille, Mikael Wiehe) er repræsenteret, men amatører med større eller mindre æstetisk-politisk håndslag er med i mindst lige så stort omfang. Der er tale om klare politiske udvælgelser.

- til hvert emne er tegnet en original illustration og i øvrigt er bogen gennemillustreret med fotos og tegninger af agitatorisk tilsnit.

- til hver sang er skrevet en manchete, som fortæller om sangens oprindelse eller vurderer den eller perspektiverer den, eller alle tre dele - oftest en kompletterende selvstændig agitations-tekst, og ofte med meget kontante kritikker af reformismen, hvad enten den har været socialdemokratiets eller kommunisternes eller af de professionelle sangskrivere.

- hver sang er naturligvis forsynet med noder og becifringer. Nodebilledet er håndskrevet, men ensartet (kun to forskellige håndskrifter) med første vers som tekst, men først i 2. udgave i aflæselig størrelse - forfatter og komponist og/eller plade er angivet.

- det var planlagt løbende at producere tillægs-blade til bogen. Siderne er hullede og holdt sammen af oplukkelige metalringe i ryggen. Det skulle selvfølgelig muliggøre en stadig større bredde og aktualitet og fornyelse af sangbogen. De erfaringsmæssigt ikke-sungne sange kunne fjernes, nye puttes ind, nyt omslag købes. Denne ide blev desværre ikke praktiseret pga. ressourcemæssige proble-

mer for redaktionen og økonomiske problemer for Fagtryk (skønt sangbogen var Fagtryks største salgssucces, og skønt indsamlings- og redigeringsarbejdet delvist fortsatte, blev den aldrig genoptrykt, og har derfor længe været udsolgt fra forlaget)

- PUBLIMUS producerede en supplerende sangbog med færre sange, men med arrangementsforslag og flere udskrevne stemmer.

- sangbogen kan være i en jakke- eller baglomme, den har et illustreret vandskyende omslag. Det er solidt, men det kan slides op ved flittig brug.

Disse principper finder jeg stadig, 4 år efter, udmærkede. Et par af dem fremragende: den 'folkelige' venstrefløjsrepræsentation i forhold til den 'professionelle' - tillægs- blad-systemet, som desværre ikke kom til at fungere - manchetterne til hver sang. De øvrige principper burde være selvfølgeligelige for enhver sangbog.

Men man kan da osse stille et par spørgsmål:

- er det acceptabelt at nedprioritere arbejderbevægelsens klassikere og andre folkelige sange ? Udover den kvantitative begrænsning, som bliver mindre afgørende, når venstrefløjen får sin definitive sangbog, kan man jo anlægge den synsvinkel, at det nye venstres egen historie og identitet i første omgang er vigtigere end en fremmedbestemt, bredere og længere, reformistisk domineret arbejderbevægelses og folkets historie. Desuden, at der må være en grænse mellem sentimental heroisering og organisk tilegnelse af disse sangtraditioner. Men det er forhold der netop kan diskuteres i sangenes manchetter i en større udgave.

- om netop disse 10 emneområder er de rigtige kan man slås frem og tilbage om. Hvorfor har mændene eller kvinderne eller studenterne eller boligkampen ikke sit selvstændige område ? - Hvilket område hører denne konkrete sang til ? Men vigtigere end frem og tilbage er, hvad der er op og ned for venstrefløjen

- dvs. den konkrete udvælgelse (og oversættelse) : Hvilke sange er vigtige, nødvendige og sjove for venstrefløjen nu og fremefter. Og der ramte Musoc-sangbogen i plet for 4 år siden i de miljøer jeg kender. Hvis økonomien og ressourcerne havde fungeret skulle den i dag have haft tillægsblade med flere klassikere og ballader, men først og fremmest de nye græsrodssange fra kampen m.v., samt udvalg fra halv og helprofessionelle musikeres bidrag til vores kultur, bidrag som ikke nødvendigvis kan synges som fællessange, men som individuelt eller gruppevis kan indøves til egen og andres fornøjelse.

de røde synger

de røde synger er en helt ny sangbog. Dens redaktion, Anna-Lise Malmros, Morten Thing og Leif Varmark, har udvalgt 164 sange, bl.a. på baggrund af forslag fra *Politisk Revys* læsere. Emnerne er tre: Ballader og andre folkelige sange (49 stk), Den politiske tradition (53) og Nyere sange (62). Omslaget er rødt, vandskyende, massen er tråd hæftet. Solidt og i lommeformat. Der er læselige noder og becifringer til alle sange, forfatter, komponist & årstal til de fleste. Der er en generel indledning og en halv til en hel sides indledning til hvert afsnit. Herudover er der til enkelte af sangene et par notelinier. For mig giver *de røde synger* anledning til følgende kritik- og diskussionespunkter:

- nodebilledet gengives uden teksten fra sangens første vers, hvad der i hvert fald besværliggør akkompagnementet for ikke-nodekyndige musikere, der spiller efter becifring. Her til kommer, at de trykte noder fylder uhensigtsmæssigt meget, da tomrummet efter den udrensede tekst fylder op. De trykte nodebilleder er i øvrigt uden anmærkninger reproduceret fra AOF's og DKP's sangbøger, hvad der i enkelte tilfælde utydeliggør de fineste detaljer. De håndskrevne noder er grimme.

- hvilke sange der er kommenterede er vildt tilfældigt. "Når jeg ser et rødt flag smælde" har overtaget kommentaren fra *arbejdersangbogen* ("Ung flagsang" skrevet til DSU sommerstævnet 1923) mens "En løn til at leve af" ikke gengiver en ellers ligeså relevant oplysning fra AOF-sangbogen ("Skrevet til Faglig Ungdoms lærlinge-aktionsuge, 1972"). De færreste sange er overhovedet kommenterede, og hvor det er tilfældet er der tale om realkommentarer som ovenstående, og ikke den form for almanak-skoling vi finder i *Musoc-sangbogen* og i *Politisk Revys røde kalender*. En almanak-skoling, der godt kunne udvides til en historieskrivning for venstrefløjsangen, og senere arbejderbevægelsens sange og de folkelige traditioner (jvf. den 92 siders indledning i Inge Lammel: *Das Arbeiterlied*, (Leipzig 1975).

- som modsætning til den socialdemokratiske *Arbejdersangbogen* og DKP's *Folkets sangbog* "der har udvidet det politiske stof over i den borgerlige afdeling, dvs. med fædrelandssange og naturlyrik" har *de røde synger* udvidet med anonyme folkelige sange efter definitionen "Folkemusik er de undertrykte klassers musik". Det virker umiddelbart meget sympatisk at medtage folkedigtets lyrik frem for naturlyrik, fædrelandssange og salmer fra de herskende klasser, som de undertrykte klasser osse har sunget. Men det er

stadigvæk en meget blandet ideologisk affære, som jeg nok ville nedprioritere i en sangbog af denne størrelse. Den sekteriske tendens, der anes i *Musoc-sangbogen* til fordel for de nye aktionerede mellemlag og de militante arbejdere er her erstattet af en folklorisme.

- hertil kommer en form for arbejderisme i forhold til "den politiske tradition", hvor kun enkelte sange er befriet for en romantisk, patetisk og heroisk svulstighed, som der ikke i dag er meget fremadrettet mobilisering i. Kun gamle DKP'ere, syndikalister og enkelte socialdemokrater kan stadig have et autentisk forhold til de sange. Hvad skal vi med dem? Man kan da kun have et kuriøst, ironisk forhold til gamle sovjet-chauvinistiske sange som "Røde matroser" og "Flyversangen". Og eksempelvis er den danske omskrivning fra 1932 af Brechts "Roter Wedding" til "Stormsang-en" helt stærk som historisk dokument - og melodien er fantastisk appelerende, men i stedet for "arbejder-diktatur" og "broderpagt med Sovjet" trænger vi til en aktuel gendigtning. Og det er jo osse noget en sangbogs-redaktion kan sætte i værk.

- en række udenlandske sange bringes i andre, men ikke bedre, oversættelser end *Musoc-sangbogens* (f.eks. "Juanita", "På vej"). Hvis redaktionen for *de røde synger* havde konsulteret denne sangbog ville den endvidere f.eks. have fundet at "Kampsang for RUC" er forfattet af undertegnede, samt fundet en del andre græsrodssange, bl.a. en række arbejder-kampsange, der ikke er skrevet af Jesper Jensen.

Jan Knus

Jan Knus er medlem af orkestret *musoc 7*, i dag *Hjerterknægt*, fra december 75. Fra nov. 78 osse medlem af det i udgangsintentionen mandepolitiske orkester *Jyske knejte*.

De røde synger. Red. af Anna-Lise Malmros, Morten Thing og Leif Varmark. Kbh. 1978. 301 s. Kr. 35,00.

Musoc. Socialistiske fællessange. Udgivet af Frontens fagtrykgruppe. Århus 1976.

MUSIKENS MAKT?

Johan Fornäs: "*Musikrörelsen - en motoffentlighet?*" Røda Bokförlaget, Göteborg 1979. 94 s.

Distribueres gennem Forlaget Kurasje. Kr. 35.-.

I Danmark eksisterer der en hel del myter om den progressive svenske "musikbevægelse". Især vel nok blandt socialistisk orienterede musikere og musikinteresserede. Det er heller ikke så mærkeligt. Myterne er skabt bl.a. af den kolossale succes, grupper som Hoolabandoola Band, NJA-gruppen/Fria Proteatern og Nynningen har haft såvel i hjemlandet Sverige som her i Danmark. Og de er blevet næret af kulturpolitiske manifestationer som "Mod-Grand Prix'et" i 1975 (jvf. filmen om samme), det kolossale "Teltprojekt" om den svenske arbejderklasses historie og de svenske musikteatergruppers Danmarksturneer (senest Nationalteatern med "Rockormen"). - Tilsyneladende har svenskerne bare haft alt det, vi har manglet i det musikalske venstremiljø herhjemme: Velfungerende alternative pladeselskaber og distributionsselskaber, musikerorganisering, enighed om de store linier, eget blad ("Musikens Makt") - og måske først og fremmest bredde og slagkraft. Problemer i musikbevægelsen har vi ikke hørt så meget om ; det har stort set begrænset sig til et par artikler i "Musikens Makt"

Der er nu kommet en svensk bog (oprindeligt skrevet i 1977 som en universitetsopgave), som prøver at gøre op med myterne om den svenske musikbevægelse. Det gør den ved at forholde sig kritisk analyserende til dens historie - og ved at forsøge at sætte musikbevægelsen teoretisk på begreb. Forfatteren hedder Jonas Fornäs, og en af hans forudsætninger er en redaktørperiode på "Musikens Makt". "Musikrörelsen - en motoffentlighet" er en fin lille bog, og så selvom den kun tager fat på den umiddelbart synlige tiendedel af musikbevægelsens isbjerg.

Som bogens undertitel antyder, er JF's indfaldsvinkel til en forståelse af musikbevægelsen den såkaldte Offentlighedsteori (specielt som den er udviklet af de vesttyske sociologer Habermas og Negt & Kluge). Det er i vores øjne en meget frugtbar måde at betragte sagen på, fordi denne teori bl.a. handler om (meget groft sagt), hvordan "kulturlivet"s rammer og muligheder hænger sammen med samfundets generelle historiske udvikling. Denne indfalds-

vinkel gør det mao. muligt at få en klarere forståelse af, *hvad* det er for nogle mekanismer et alternativt - socialistisk - kulturarbejde må kæmpe med og forsøge at overvinde. JF har bygget bogen op sådan, at den første halvdel skitserer musikkens samfundsmæssige placering og funktion fra (ja hold fast!) tidernes morgen til i dag, mens anden halvdel af bogen handler om musikbevægelsen som et alternativ til den borgerlige (ungdoms)musikkultur fra 60'erne og fremefter.

Det kan lyde som en ordentlig mundfuld, og koncentrerede, til tider tunge, sager er det da også, specielt i bogens første halvdel. Man kan ikke sige, at afsnittet om "Musikken i den borgerlige offentlighed" rummer en egentlig teori. Der er snarere tale om et essay om musikkens skiftende samfundsmæssige 'væren' på et meget alment plan, og som sådan synes vi, det fungerer udmærket. - JF skriver selv i forordet, at bogen er skrevet ud fra synspunktet: "Heller almene ansatser til en social forklaring end slet ingen". Og det er et rimeligt standpunkt, fordi det - som JF også selv er inde på - er umuligt at analysere rækkevidden af "modkulturelle ansatser" som musikbevægelsen uden at vide noget om kulturområdets beskaffenhed i det borgerlige samfund. Man må vide ret præcist, hvad der kæmpes imod, hvori den borgerlige kulturs svagheder består, hvor farerne for at alternativerne genopsuges i det eksisterende kultursystem ligger osv. - Ellers løber modbevægelsen - og analysen - stensikkert ud i sandet. Det kender historien mange eksempler på.

Hovedpointen i JFs fremstilling af musikkens sociale udviklingshistorie er, at musikproduktionen i det borgerlige samfund ikke som tidligere er et integreret led i samfundslivet. Musikkulturen selvstændiggøres. At lave musik og at lytte til den bliver efterhånden to stærkt adskilte aktiviteter. Kollektiviteten på musikområdet forsvinder - og det foreløbige slutpunkt er den moderne bevidsthedsindustri arbejdsdelte gennemorganisering af kulturproduktionen ud fra en rent økonomisk interesse: Musikproduktion skal give kasse. JFs rids over denne udvikling er næsten udelukkende baseret på bestemmelser af musikproduktions skiftende *former*: musikken som vare på markedet, den "frie komponist" uden kontraktlige forpligtelser, den moderne massekulturproduktion etc. For os at se er det en mangel, at JF kun i ringe grad beskæftiger sig med musikkens *indholdsside*. For kulturpolitisk er det vigtigt at vide ikke blot *hvordan* musikken bliver til, formidles til publikum og høres/forstås, men også *hvad* der bliver til, formidles og høres. På indholdssiden rummer den borgerlige mu-

sikkultur alt fra den sorteste reaktion til den mest radikale socialisme, og for at skitsere en socialistisk kulturpolitik (et dyrt ord!) er det nødvendigt med en grundigere drøftelse af netop sammenhængen mellem musikkens indhold/betydning og musikproduktionens form. (Ellers bliver det f.eks. vanskeligt at diskutere, hvilke konsekvenser det har, at et progressivt band indspiller plader for et multinationalt kapitalistisk foretagende). Men bortset fra denne indvending synes vi, afsnittet fungerer som et udmærket udgangspunkt for analysen af musikbevægelsen som "ansats til modoffentlighed", netop fordi det klargør nødvendigheden af en kulturproduktion uden for den borgerlige offentligheds rammer som led i en ændring af kulturbegrebet som helhed.

Afsnittet om den svenske musikbevægelse indledes med en forholdsvis grundig historisk og *indholdsanalytisk* redegørelse for "musikrørelsens" musikalske rødder: den afroamerikanske musiktradition. JF opstiller og forsøger at besvare spørgsmålene om, hvorfor netop *musik* og hvorfor netop den *afroamerikanske* musik har været identifikationsmiddel og redskab for ungdomsbevægelserne i USA og i Vesteuropa. JF fremstiller ikke dette simpelt eller entydigt. Tværtimod får han meget fint påvist de indbyggede modsætninger og dobbeltheder der har ligget og ligger i bevægelsernes brug og denne musiktradition. På den ene side musikkens oprindelige oprørske og alternative indhold og udtryk, på den anden side musikkens velegnethed som objekt og offer for kapitalistisk musikindustri, d.v.s. stadig truet af affunktionalisering, indholdstømning eller i værste fald ren kommercialisering. Hans konklusion på afsnittet bliver da også, at "Subkulturens musik støbes om i vareform, presses gennem den massive borgerlige offentlighed og omformes lidt efter lidt til en ufarlig ingrediens i denne offentlighed..."

Det er synd, at dette afsnit forbliver lidt frit i luften - svævende i forhold til resten af bogen. De gode ansatser til indholdsanalyse (som ville være et fint afsæt til en indholdsdiskussion af den aktuelle svenske musik) bliver nemlig ikke fulgt op. Stort set den eneste forsømmelse eller mangel, som JF ikke selv er opmærksom på.

I et underafsnit om 60'ernes ungdomsbevægelser er det lidt uklart om det er internationale eller svenske forhold, der gøres rede for. Dette skyldes sikkert, at bogen er skrevet ind i et indforstået sammenhæng (musikinstitutet i Göteborg, venstrefløjsmiljø i SV). Det samme problem gør sig gældende i underafsnittet om "den svenska musikrørelsens förutsättningar". Her forårsager indforståetheden, at

man som udenforstående må studse ved en sætning (som er en del af en årsagsforklaring) af typen: "I Sverige opstod imidlertid et hul i den borgerlige musikkultur...". Men indforståetheden giver dog allerflest problemer i forb.m. det korte historiske rids ("Musikrörelsen tar form"), hvor redegørelsen for sammenhængen mellem den svenske venstrefløjs fraktioner og den svenske musikbevægelse er uforståelig, hvis læseren ikke på forhånd har et kendskab til fraktionerne og deres forkortelser. Bortset fra dette er afsnittet udmærket som en kort indførelse i den svenske musikbevægelses historie, og via et fint noteapparat og en godt kommenteret litteraturliste giver det (ligesom resten af bogen) læseren lyst til og mulighed for en videre beskæftigelse med emnet.

Afsnittet om "Musikrörelsens svage punkter" er et centralt og vigtigt sted i bogen idet JF her kombinerer teori og empiri. Han sammenholder Negt/Kluges teorier/vilkår for proletarisk offentlighed med musikrörelsens faktiske historie. Og herved leder dette afsnit frem til nogle strategier for en "kulturrörelse" fremover.

Negt/Kluge angiver, skriver JF, 3 vilkår for at en proletarisk offentlighed eller en modoffentlighed som forform til proletarisk offentlighed skal kunne opstå:

- 1 - producentklassens kraft skal være den drivende kraft
- 2 - der skal være helhed og sammenhæng mellem produktion og samfund, "livssammenhæng"
- 3 - den borgerlige offentligheds indflydelse må ikke være dominerende under den proletariske offentligheds opkomst.

Musikrörelsen har, konstaterer JF "knappast" opfyldt disse vilkår og har derfor snarere været et kort experiment end en sammenhængende indledningsfase i en revolutionær udvikling.

Men udfra disse 3 vilkår behandler JF nogle af de problemer, der har begrænset musikrörelsen indadtil og udadtil.

Til pkt. 1 skriver JF (i "Musikrörelsen och produktionen") at et problem har været at musikbevægelsen fortrinsvis har rekrutteret folk fra det intellektuelle mellemlag og organiseret *deres* erfaringer. Denne klassemæssige begrænsning kan ses i forhold til produktet: hvem er det der kommer til arrangementerne, hvem køber plader osv. Men problemet er så, hvordan udtrykker og formidler man *andres* erfaringer? Kan man som kulturprofessionel "låne sin röst"?

Herunder har *genren* været et stridsspørgsmål indenfor musikbevægelsen: hvor den ene fløj (SKP-orienterede)

mener at spillemandsmusikken er den oprindelige og dermed arbejderklassens musik, at rockmusikken og især betonrocken er storstadsungdommens musikalske udtryk og dermed også musikalsk baggrund for en del af musikbevægelsens folk, hvorfor de herigennem kan udtrykke *fælles* erfaringer.

En anden problematik indenfor musikbevægelsen er forskellig holdning til musikbevægelsens egen produktionsproces. Indenfor gramfonproduktion og -distribution findes en belysende modsætning mellem SAM-distribution i Stockholm og det göteborgske Plattlangarna, som JF gir en grundig sammenligning og analyse af.

Hvor SAM ejes og styres af arbejderne - de ansatte, styres Plattlangarna indirekte af musikerne, og mens SAM distribuerer sine plader via få centrale distributører, har Plattlangarna udviklet et omfattende net af lokale (bl.a. i DK). Arbejdermagt overfor producentmagt.

Her mener JF, at hovedproblemet er: "Sammenhæng mellem modoffentlighedens forskellige dele: hvordan opnås en politisk helhed af musikere og publikum."

I forhold til pkt. 2 mener JF (i "Musikrörelsen och helheten") at musikbevægelsen har været indskrænket ved kun at definere sig gennem musik som kulturform. Men denne kulturafrænsning debatteres også indenfor bevægelsen. Og som JF senere omtaler kan (og bør) man i de reelle manifestationer se, at bevægelsen *er* på vej mod en bredere *kulturrörelse*, bl.a. med Teltprojektet.

Men et sidste vigtigt punkt (3) er musikbevægelsens forhold til den borgerlige offentlighed (i "Den omgivende borgerliga offentlighetens tryk")

Musikbevægelsen har fra starten lagt vægt på "spil selv" forsøg, hvor man som *amatør* skaber sin egen musik for ikke at være passivt konsumerende - og her er der så, siger JF en fare for at man isolerer sig (lejrmentalitet), - så har der på den anden side også været behov for en vis *professionalisering* for at nå ud over sin egen kreds; for at kunne konkurrere med den borgerlige musik. Men her skal man ifgl. JF i en konkurrence med den borgerlige offentlighed passe på ikke at overtage de borgerlige offentlighedsformer med fare for specialisering - varefetisering og dermed omfunktionering af musikken.

JF har således opkastet en masse problemfelter og mener da heller ikke entydigt at kunne besvare bogens titel, og det er forståeligt, at han ikke gør det. Men en væsentlig grund til, at dette ikke kan lade sig gøre, mener vi, er at JF har en tendens til at presse musikbevægelsens manglende entydige praxis og ideologi ind i Negt/Kluges offentlighedsteorier, og

især at han undlader hele den indholdsmæssige side af musikprodukterne.

Han afslutter med endnu en gang at konstatere, at bl.a. og især Teltprojektet har vist klare tegn på, at musikbevægelsen udvider sine grænser. Et projekt hvor en række musik- og teatergrupper, amatører og professionelle producerede og arrangerede en toumerende gigantforestilling om "den svenske arbejderbevægelses historie". Et projekt hvor progressive og professionelle kulturarbejdere og venstreaktivister oprettede lokalkomiteer spredt over hele Sverige og i dette prøvede nye arbejdsformer med lokale aktivister.

Herefter er det svært at tale om en *musik*bevægelse, det er snarere starten på en bred progressiv *kultur*bevægelse.

JF slutter af med at betone vigtigheden af nærmere at studere Teltprojektets resultater, og det gir vi ham fuldkommen ret i.

Er der noget samarbejde *nu* mellem de forskellige musik-og teatergrupper?

Er der blevet større sammenhæng mellem kultur og politik?

Fungerer lokalkomiteerne i dag, eller har det været spildt arbejde?

Bogen er forsynet med et efterord, skrevet i 1979. Umiddelbart forventer man *her* at få en aktuel konkret status, som bl.a. kunne besvare spørgsmålene ovenfor. Men det får man ikke. Også i efterordet slår den ualmindeligt skæve vægtning mellem teoretisk og empirisk (analytisk) stof igennem. Efterordet er stort set en genoptagelse og en videreudvikling af den offentlighed- og strategiskussion, som resten af bogen er koncentreret om, så man savner altså igen nogle indholdsmæssige og konkrete opfølgninger af de mange gode problemfelter, som bogen i øvrigt lægger frem.

Til sidst skal det nævnes, at netop bogens åbne karakter, de mange forskningsemner, der udstikkes, gør den til en meget fin indgang til emnet (den svenske musikbevægelse). Ikke mindst for to af os som musikstuderende, der lige er startet på at skrive speciale om svensk politisk musik. Resultatet af vores læsning af bogen er dels denne anmeldelse, dels en planlagt studietur til Göteborg, hvor vi forhåbentlig får lejlighed til både at undersøge musikbevægelsen, som den fremstår i dag (Musikens Makt, live-musik, musiker- og musikaktivitetsmiljø) og at få snakket med Johan Fornäs og de andre musikvidenskabsfolk i Göteborg, som arbejder teoretisk med "musikrørelsen".

Lars Ole Bonde, Birgit B. Nilsson, Ansa Lønstrup

Lars Ole Bonde, cand. mag. og gymnasieleærer i musik og dansk.

Birgit Bergholt Nilsson, stud. mag. ved Musikvidenskabeligt Institut, Århus Universitet.

Ansa Lønstrup, stud. mag. ved Musikvidenskabeligt Institut, Århus Universitet.

DEBAT OG KOMMENTARER

Travolta, Abba og Venstrefløjen

— En kommentar til Karen Borgnakke.

af Erik Svendsen

Kære Karen:

I første omgang blev jeg selvfølgelig glad for, at du i ”Travolta — hvad skal vi mene” (Modspil nr. 4) kunne bruge mine artikler ”Travolta og lidt om os andre” og ”Abba — anvendelig i kulturkampen?” begge hentet fra Socialistisk Kulturfronts blad ”Skub” (henholdsvis nr. 3 og 8-9). Men efter at have nærlæst din artikel falmer glæden en kende. Hovedårsagen til denne svarreplik er således at give nogle nødvendige korrektioner til din læsning af mine artikler. Eller mere præcist. din artikel er klar nok, men desværre har du i skyndingen (?) forvansket, hvad jeg skriver, så der for uindviede læsere kan rejses tvivl om intentionerne i mine artikler, hvad jeg selvsagt finder uheldigt.

Min hovedindvending er, at du i en artikel hvor en af hovedpointerne er at betone nødvendigheden af at læse ”folkets”/de unges behov på en solidarisk måde, tendentielt læser mig usolidarisk! Det er måske lidt perfidt sagt, men du har åbenlyst undladt at se på hvilke læsere, jeg har haft for øje, hvilke adressater jeg ville have i tale. Jeg synes, du unødvendigt forplumrer mine adressatkoblinger, hvor disse i mine artikler var klare: Jeg talte til den deciderede venstrefløj og argumenterede *eksplicit* ud fra *venstrefløjer-faringer*. Du skal ikke beskyldes for citatfusk, men det havde været en smal sag at finde steder, der viste dette.

For systematikens skyld først Abba artiklen: I min indledning argumenterer jeg for, hvorfor det overhovedet er relevant for venstrefløjen at beskæftige sig med disse. Jeg ville prøve (citater) ”at indkredse hvad venstrefløjen kan lære af historien om Abba”. Det kunne man så mene var et udslag af analytisk venstrepopulisme ”hvad folket kan lide skal vi

analysere, fordi det er folket der kan lide det”. Men min artikel skulle gerne vise at en sådan holdning er en art ideologisk kulturradikalisme, som jeg ikke hylder. Abbaartiklens pointe er tværtimod, at Abba *er* fascinerende. Ikke blot for ”folket” men også for mig. Det er de af den simple (?) grund, at de vækker legitime (men fordrejede) behov og de infantile lykkefølelser. Selvom venstrefløjen har analytisk fat i den lange ende, så er der socialpsykologisk set ingen grund til at gøre den mere asketisk og subjektivt indsigtfuld end reelt er. Min bagvedliggende pointe er/var at problematisere den bedrevende venstrekulturradikale holdning; jeg vil gribe i egen barm. Ikke blot i min men i hele (?) venstrefløjen.

Dette skulle — hvis artiklen er lykkedes — gå på to led. Dels vil jeg plædere for, at der var elementer i Abbas sceniske fremtoning (men ikke i idollanceringen) som var en overvejelse værd. Dels på et mere behovssubjektivt plan: jeg vil/ville gerne være med til at problematisere venstrefløjens skrækkelige forhold til ”ønskerne” og de private lyster. Det er muligt at slige sager i 79 synes passé at beskæftige sig med (i den forstand at de er selvfølgelig — og dog), men for bare to — tre år siden var den slags interessefelter ilde set på store dele af venstrefløjen (sammenlign med tilløbsværet ”Livsstykker”). Såvidt jeg kan se, er der ikke noget odiøst i at ”vedkende” sig sine fascinationer, bare man er klar over de socialisationsmæssige aspekter herved. Mere generelt sagt betvivler jeg, at venstrefløjens behovsstruktur på det underholdende lystige private plan er så kvalitativt meget anderledes funderet end ’folkets’ (men det går da sikkert, men langsomt fremad). En af forklaringerne kunne ligge i den politiske rationalitet, der lægges ned over virkeligheden indtil videre har vist sig at have en tendens til at udgrænse ”det private liv” (jvf det gamle ’Kvindesekretariatets’ kampe i VS). Mangt og meget tyder på at vort ”indre liv” stadig er et tungt halehæng til den politiske fornuft.

Mine adressater var Skubs abonnenter, og folk der kom i

landets bogcafeer — ikke det store folk som jo ikke er/var medlemmer i Socialistisk Kulturfront eller som kommer i bogcafeernes lejroffentlighed. En relativ høj procent af Skubs læsere var udøvende kunstnere af forskellig art, det var i høj grad dem, jeg ville have fat i. På det tidspunkt artiklen blev skrevet — april 77 — var der i Fronten diskussioner om hvilke kunstformer og -greb, der var anvendelige i kulturkampen. Jeg ville pirre de for mig at se mange "arbejderister" og puritanere, der fightede for den "rette linje". Forøvrigt skrev jeg i sidste afsnit (citater) "Moralen i min historie er selvfølgelig ikke at venstrefløjen for at 'vinde folket' skal lave uforpligtende underholdning på samme måde som Abba". Men jeg vil give dig ret i at mine bud på *hvor* *dan* en sanseliggjort venstreunderholdning — der kan nå ud over "venstre" selv — er vage (men du glemmer nu, at jeg refererer positivt til Solvognen). Anyway, mine omfunktionsringsbud er diffuse, men det er de på virkelighedens vegne. Dermed ikke sagt at jeg vil fravige intentionen om, at venstre skulle kunne lave mere bredt fascinerende underholdning. I den forbindelse synes jeg, du har ret i at påpege i hvor høj grad en massesucces beror på et PR arbejde, men en sådan — med forlov — økonomistisk (men rigtig) indvending kan ikke bruges som undskyldning for at undlade at tage ved lære.

I forbindelse hermed undrer din "firkantede" tese om forholdet mellem idoler og deres — eventuelle — fascination mig. Du mener, at Abba og Travolta er fascinerende, fordi de lanceres som idoler og ikke, fordi de i sig selv besidder fascinerende kvaliteter. Udover at tesen umiddelbart forekommer udialektisk funderet, kan den ikke andet end skurre i mine ører, når den relateres den "teori", der siger at de kompensatoriske behov dækker over reelle og legitime behov for menneskelig livsfylde, erotik etc. Betyder din tese, at "folkets" fritidsbehov i deres manifestationer alene er et resultat af sen-kapitalistisk magi, fortrinsvis befordret af massemedierne? Lidt kringlet sagt, selvom objektudskifte-

ligheden er et af hovedkarakteristika hos de narcissistisk styrede unge, så må der nu være et eller andet ekstraordinært ved de objekter følelserne investeres i. Idolerne bliver ikke bare dette, fordi de døbes til det. Omvendt må deres fremtoning i værkerne overskride en skinbrugsværdi og give publikum nogle oplevelser og pirringer, der sikrer at folk er med i idoldyrkelsen. Der findes dog masser af eksempler i historien, der peger på at idoldyrkelse og objektsbesættelse ikke kan baseres på reklamearbejde og lancering — alene: Robert Stigwoods follow-up til "Grease" filmatiseringen af Beatles "Sgt. Pepper" blev til trods for et kæmpemæssigt forebyggende PR arbejde et stort flop. Skyldtes det (alene?) at Travolta ikke figurerer i filmen, Bee Gees er dog også store navne. — Den materialistiske logik er, for mig, ikke glasklar i din tese.

Samme fejl som du begår i læsningen af "Abba" artiklen er på spil i behandlingen af min Travolta artikel. For det første synes jeg at du scorer nogle tvivlsomme points, når du taler om, hvor uheldigt det er, at der ikke er "Problematiseringer af disko-miljøerne, viden om hvad der egentlig foregår på diskotekerne, klubberne, danseskolerne m.v." og når du beklager dig over at man ikke har kastet sig over "Grease" og "Thank God it's Friday", måske fordi disse ikke appellerede til de intellektuelle som "Saturday night fever": Med mit normalparanoia må jeg sige at *hvis* disse kritikker går på min Travolta analyse, må jeg melde hus forbi. Disse film var ganske enkelt ikke kommet op herhjemme da jeg skrev artiklen, den er fra august 78.

For det andet - som det vigtigste - undlader du at gøre læserne opmærksom på, at jeg taler ind i en "venstresammenhæng" Jeg kan i den forbindelse godt "afsløre" hvorfor jeg blev "drevet" til at skrive artiklen: Jeg er personligt (erotisk etc.) ikke ovenud fascineret af Travolta (jeg kan skam meget bedre lide Mick Jagger!) men er ikke blind for hans appeal. Travolta aktiverer nogle vigtige punkter i mandepsyken (også hos de venstreintellektuelle - faktisk en central pointe i artiklen). Derimod faldt et utal af

mine venstre-kønsbevidste kvindelige bekendte pladask for manden. Deres plirrende øjne fik mig til at se på dette fallosfænomen; såmænd. Min intention var (citater) "hvad kan de kønsbevidste mænd og kvinder lære af at vedkende sig den - ganske vist - ambivalente fascination Travolta afstedkommer og hvad siger den fx. om kvinders driftsliv?" Senere lyder det "jeg tror ikke at T. vækker alene foragt i sig selv - det kønsbevidste kvindelige publikum! Snarere stimuleres godt og grundigt de masokistiske he-mans længsler". Skubs læsere var - typisk set - nogle der kunne føle sig truffet af slige bemærkninger og restgruppen, EFG ungdommen, HF og gymnasiet var ikke synderlig godt repræsenteret blandt dem, der læste Skub.

Allright, slutningen i min artikel er måske uklar, men når det siges "at det bliver netop Travolta der vækker de kropslige ønsker (så) giver (det) nogle en dårlig samvittighed" - så går denne bemærkning på de kønsbevidste (kvinder) der tumler med deres "forkerte" driftsfascination, der går i en retning, mens deres politiske fornuft går i en anden.

Min artikel handler på intet sted om hvordan Travoltas primære publikum oplever sagerne. Der er - som du er inde på - pokkers til forskel på en kriseramt skoleungdom og de venstreintellektuelle voksne mænd og kvinder.

Intentionen med at analysere de to var imidlertid - overordnet sagt - at vise at den sen-kapitalistiske socialisation også rækker langt ind i VENSTREFLØJENS behov & driftsstruktur. De to medieprodukter besad/besidder visse tvetydigheder der gør/gjorde dem analytisk som praktisk uafviseligt spændende (også privat) for venstrefløjen. Venstrefløjens mænd kan fx. stadig lære noget om deres primære og sekundære socialisation ved at se "Saturday night fever" og for den sags skyld også "Grease". Hvordan "Grease"-universet specifikt modellerer skoleungdommens behovsstruktur og hvorvidt diskotekerne er gruppe-identitetsstøttende - eller kan ses som et forskudt udtryk for Thomas Ziehe's tese om kammeratskabsgrupperne som en "social

uterus" (og lignende) har jeg ikke villet behandle i mine artikler. Jeg har ikke taget udgangspunkt i diskomiljøets primære publikum, derimod i et af dets sekundære nemlig venstrefløjen. Og det er jo noget ganske andet.

Med venlig hilsen

Erik Svendsen

NYE BØGER

Lars Ole Bonde: *Kunsten og revolutionen*. Studier i forholdet mellem musik og samfund hos Richard Wagner. Århus 1979. 400 s. Kr. 125. - Et forsøg på at belyse sammenhængen mellem det tyske samfunds udvikling i 1800-tallet og Wagners "musikalske revolution" gennem analyser af hans skrifter op til den tyske revolution 1848/49 og gennem en omfattende, kritisk analyse af "Nibelungens Ring". Specialeafhandling fra Århus Universitet.

Steve Chapple & Rebee Garofalo: *Rock n' roll is here to pay*. The history and politics of the music industry. Chicago 1977. 354 s. 7,95 (for paperback-udgaven). En skildring af rock and roll-musikken set gennem pladeselskabernes og radioens udvikling samt en politisk-økonomisk analyse af musikindustrien.

Dansk SAM: *Pladekatalog 1979*. (Kbh. 1.3.1979). 40 s. (Fås gratis i bogcafeer). En omtale af alle de danske, svenske og norske plader som distribueres af den danske organisation til distribution af alternativ musik. Fås ved henvendelse til Dansk SAM. Helsingborggade 13, 2100 Kbh.Ø. Tlf. (01) 20 10 11.

Conrad L. Donakowski: *Amuse for the masses*. Ritual and music in an age of democratic revolution, 1770-1870. Chicago 1977. 435 s. \$ 22,00. - Skildrer kunstneren som propagandist, som helt og som tjener i tidsrummet 1770-1870 med speciel henblik på musikkens og ritualernes rolle i det offentlige liv.

David Ewen: *All the years of american popular music*. Englewood Cliffs, N.J. 1977. 850 s. \$ 19.95. - En lek-sikon-lignende oversigt over mange forskellige sider af amerikansk populærmusik fra kolonitiden til i dag.

Fem bogcaféer *Bogcafé 79*. Bogcaféernes katalog over danske venstrefløjsbøger. (Kbh. 26.8.1979). 71 s. (Fås gratis i bogcaféer) – Kommenteret fortegnelse over alle de bøger, som føres i fem af landets største bogcaféer.

Finn Gravesen & Bent Haastrup *Rytmask musik – jazz*. Elevhæfte: 56 s. Kr.27,05. Lærervejledning: 20 s. Kr. 3,60. Danmarks Radio 1979. – Elev og lærerhæfte til 5 skoleradioudsendelser om jazzens elementer, stil og kronologi i dens små grupper og bigbands samt jazzens stilling i dag.

Arnold Hauser: *Kunstens og litteraturens socialhistorie*, I-II. Kbh. 1979. 1240 s. Kr. 348,00. – Den ungarsk-engelske marxists nu klassiske værk fra 1951 om kunstens socialhistorie fra stenalderen til mellemkrigstiden. Komplet dansk oversættelse. Forord af Mihail Larsen.

Per-Anders Hellquist *Röster på Cuba – om musik, kultur, samhälle*. Sveriges Radios förlag 1978. – Gengiver og kommenterer forskellige (især musikeres) udtalelser om cubansk musik, kultur og samfund.

Jørgen Lorenzen (udg.): *Folkeviser*. Kbh. 1979. 232 s. Kr. 94,00. – Ny undervisningsudgave af udvalgte danske "folkeviser" fra middelalderen.

Lars Lönnroth: *"Frihed for Loke såvel som for Thor"*. Den nordiska mytologin som politisk redskap i grundtvigiansk bonde- och folkhögskolemiljö. Serie om folkekultur nr. 1. Aalborg Universitetsforlag 1979. 59 s. Kr. 21,00. – Skitse af den nordiske mytologis anvendelse i det grundtvigianske højskolemiljø (inkl. i sange). Revideret udgave af et foredrag.

Hans-Erik Philip & Helge Aamand: *Film- og TV-musik*. Lærervejledning: 10 s. Kr. 7,80. Danmarks Radio 1979. – Lærerhæfte til to skole-TV udsendelser om filmmusikkens virkemidler og formål.

Iørn Piø: *Perspektiver i studiet af Danske Viser fra Adelsvisebøger og Flyveblade 1530-1630*. (Det danske Sprog- og Litteraturselskabs Præsentationshæfte nr. 6). Kbh. 1979. 24 s. Kr. 12,05. – Oversigt over forskningen i danske viser fra adelsvisebøger og flyveblade 1530-1630, skrevet 1978 til det fotografiske genoptryk af H.Grüner-Nielsens 7 binds viseudgave af samme navn fra 1912-31.

NYE PLADER

Djurslandsspillemandene: *»Land og Rock«*. Genlp 113 Lp nr. 2 fra den jyske folk-rockgruppe. Musikken indeholder elementer fra irsk, skotsk, svensk og dansk folke-musik over country & western til blues og rock'n roll. Instrumenterne er på den samme måde en blanding af folk og rock: Violin, mandolin, akk. guitar og banjo sat sammen med det traditionelle rockmusik-instrumentarium.

Hvalsø: *»Blålys«*. Amar 11.

3. Lp fra den sjællandske rockgruppe. Gruppen har siden Lp nr. 2 slettet *»-spillemandene«* og understreger hermed at gruppens musikalske udtryk er rock.

Gnags: *»Burhøns«*. Genlp/mc 114.

Gnags' 6. Lp. Politiske og socialrealistiske sange fremført i den efter hånden fast etablerede *»gnags-rock-lyd«*.

Rock-revuen: *»Natlægen«*. Amar 10.

Live-Lp med musik fra revyen af samme navn. Satiriske tekster om sundhed/sygdom i et kapitalistisk (sygt) samfund. Musikkerne er bl.a. folkene fra det gamle *»Røde Mor«* band sammen med skuespillerne Niels Skousen, Erik Clausen, Anne-Marie Hegeler og Helle Fastrup. Musikken er rock a la *»Røde Mor«*; som den har lydt de sidste 7 år.

Contr'Eurovision 79. Volume 1. *»Folk and Songs of the People of Europe.«*

og

Contr'Eurovision 79. Volume 2 *»Rock, Reggae and Songs of the Peoples of Europe.«* Distribution DANSK SAM. 2 live Lp'er fra det alternative melodigrandprix i Bel-en d. 31/3 og 1/4 1979. *Mod Eurovisionen* - som den kald-

tes - var en del af den kampagne 20 venstrefløjsorganisationer i Europa førte mod EF—Unionen, og en støtte til palæstinenserne kamp for et frit Palestina. Pladerne indeholder musik med socialistiske kunstnere og grupper fra EF—landene; fra Danmark deltager Jomfru Ane Band.

Skilfinger »Uden dikkedarer«. Sonet SLP - 1569.

Velarrangeret folk—rock med tekster med mening i. Hvad gruppen nærmere står for kan man bl.a. læse om i MM nr. 6 , 79 , hvor der er et længere interview med gruppen.

Toktogul: »Hører du nogen kalde«. Exlibris 20. 026.

Musik til tekster af Carl Scharnberg. Pladen omtales i artiklen »Om Brecht—sang i dag» i dette nummer af Modspil.

»Nordjysk Kraft«. Metronome MELP 614.

Sammen med arbejdsløshedsmarchen er kommet en plade med arbejdsløsheden som tema. Det er de ålborgsenske grupper "Ole Berthelsen og Emigranterne", "Bivognen", "Kvindekoret", "Hva så" og "Gunnar Kranvogn" som udgør/har skabt pladen.

Sylvester og Svalerne: "Fra Banegården til Enghave Plads" "Denne plade er tilegnet alle beboere på Vesterbro, som kæmper for at forbedre deres forhold og for at blive på Vesterbro".

Sådan lyder Leif Sylvester Pedersens forord til pladen. Pladen giver i 12 sange et billede af en bydel i København, hvor kriminalitet, porno, prostitution, narkotika, bolig-hajer, druk, nøglebørn, brandfælder, arbejdsløse og fremmedarbejderproblemer er daglig kost. Musikken er venlig og afslappet rock, og sangene er til at synge med på.

Karaxu: 3. Lp. Pladen distribueres gennem Dansk SAM, og kan iøvrigt bestilles hos R-edition, MIR-kontoret, Knabrostræde 3, 1210 Kbh. K.

Musikken er chilensk, bestående af dels latinamerikanske temaer arrangeret på en ny måde, og dels gruppens egne sange, der handler om det chilenske folks kamp mod militærdiktaturet. Sammen med de traditionelle latinamerikanske instrumenter - charango, stortromme, quena, zamponas og spansk guitar - benytter Karaxu sig også af klassiske instrumenter som bratch, cello og tværfløjte. Et evt. overskud fra pladen går til organisationen MIR, der kæmper for et frit og socialistisk Chile.

Beboerne i Brumleby: "Brumlebysange". Metronome. LP1503.

Brumleby er en samling af gamle huse på Østerbro i København, og som sådan et miljø, som beboerne kæmper for at bevare. Det handler pladen om. Det er folkelig musik og hjemmegjorte sange, og pladen forsøger at videregive den stemning, der hersker i kvarteret.

"Den flyvende kajak" / Qangattarsa qangattarsartigut ' ULO 4/5.

Grønlandsk dobbelt-LP med beat-folke og kvindemusik, optaget i Grønland, sommeren 1979.

Det grønlandske pladeselskab ULO drog i sommer til den lukkede kulmineby Qullisat - til sommerstævnet Aasivik 79, medbringende et halvt ton professionelt lydudstyr. Her blev der indrettet et studie i en nedlagt lagerbygning, og i tre uger blev der arbejdet med optagelser af grønlandske beatgrupper, folkemusikere og sangere. Siden er båndet bearbejdet og mixet i Sweet Silence Studio.

Teksterne, som medfølger pladerne på grønlandsk og dansk, handler om livet på Grønland - om kærlighed, natur og kamp for et nyt Grønland.

Niels Hausgård: "Kunst". Mdlp 6022

Niels Hausgårds fjerde Lp, på vendelbomål som de øvrige. Stille og venlig musik, og sørg-muntre tekster.

Parkering forbudt: "Parkering forbudt". Mdlp 6014

Parkering forbudt er en teenager-rockgruppe, der spiller musik inspireret af traditionel rock'n'roll iblandet Lou Reed og new wave og som synger tekster, der handler om børns forhold og tanker i en voksenverden.

Svenske Plader:

Göteborgs Brecht-ensemble: "Låt er inte förföres".

AVLP 06.

Brecht-sange arrangeret for det moderne rockorkester. Pladen omtales i artiklen "Om Brecht-sang i dag" i dette nr. af Modspil.

Maria Hörmelius: "Det finns inget mörker". PROPL 676. Ny Lp med kvindesange. Om kvinder, som ikke slås mod mænd. Med tekster af bl.a. Kent Andersson, Ingmar Glanzelius og Bertholt Brecht. Musikalsk er pladen en blanding af vise- og agitproptraditionen.

AKTIVITETSOVERSIGT

Klassisk musik i Huset i København.

Den klassiske musik har som egentlig aktivitet i Huset bestået i ca. et år. Sæsonen strækker sig fra september til maj måned. Koncerterne finder sted lørdag kl. 15.00 i teatrets foyer på 4. sal, idet dette lokale både akustisk og størrelsesmæssigt har vist sig egnet til formålet.

Formålet med at indføre klassisk musik i Huset har i første række været at vække interesse for denne musikform hos HUSETS almindelige brugere, og iøvrigt i almindelighed som et alternativ til musikfremførelsen i koncertsale at stimulere interessen for klassisk musik ved at fremføre musikken på mere uformel måde.

I sæsonen 1979/80 er der planlagt en række koncerter, hvor hver enkelt musikgenre fra middelalderen og op til vor tid vil blive søgt belyst ved typiske eksempler fra perioderne. Hver ny musikgenre indledes med et foredrag.

Efter d. 1/1 1980 vil der blive opført værker fra wienerklassikken, romantikken, impressionismen og det 20. århundrede. Udover denne planlagte koncertrække vil der blive afholdt enkelte andre koncerter, jvf. dagspressen.

Musik og lyrikcafe' i Avedøre.

Hver d. første fredag i måneden, nemlig d. 7. december, 11. januar, 1. februar og 7. marts er der musik og lyrikcafe' på Avedøre Bibliotek i Hvidovre.

Dvs. man kan komme og hygge sig, snakke sammen, se på, synge med og selv få lejlighed til at udfolde sig med at læse egne digte, spille guitar, lære folkedans fra sig eller noget andet.

For dem der har lyst til noget andet. For dem der selv vil være med, og for dem der indimellem den professionelle underholdning i radio og TV gerne vil være sammen med andre mennesker i en uhøjtidelig, afslappet atmosfære.

Velkommen i musik og lyrikcafeen på Avedøre Bibliotek, Hjulmagerporten 1, 2650 Hvidovre. Gratis adgang.

Det følgende skulle egentlig have været bragt i Modspil nr.6, men det faldt ud, så derfor bringer vi det her:

Brandbjerg jazzstævne II 1979. Af Morten Thybo.

Jeg tror det var den tredje aften. Bigbandet havde prøve under ledelse af Thad Jones. Siddende bag klaveret vidste jeg, at de næste 3 timer ville kræve al min koncentration. Sådan havde de andre det osse. Hver aften. En lidt hektisk forventningsfuld stemning prægede prøvernes begyndelse.

Men aften var der noget galt. Der var ligesom skidebaler i luften. Kort sagt; Thad Jones var utilfreds. Efter en halv time afbrød han prøven. Om vi egentlig ville lære det her? oh yes; jamen hvorfor øvede vi ikke på det? Vi havde ikke tid, det var for svært. Han kunne se ret listig ud, som han stod der og holdt en lille kunstpause: »Nothing is too difficult. If you say that, you'll never develop!« Han mente det. Man kunne simpelthen fornemme, at det var en del af hans filosofi. Det næste spørgsmål kom virkelig bag på os; : »Hvor mange af jer vil være professionelle musikere?« For folk mellem 20 og 30 kan det måske være lidt pinligt at blive spurgt, hvad man vil være, når man bliver stor. Nogle få forsigtige fingre anedes her og der. Hey, come on! Lidt fler fingre. Thad har en dyb stemme og hans talestrøm er helt rytmisk. »Fight your way through it - know your responsibility«. Og samtidig: »Don't ever be afraid of the music. Relax!« Han sluttede med at sige; : »Nu holder vi kaffepause og kun dem, der virkelig vil, er velkomne efter pausen. (!)

Vi kom alle tilbage. Selvfølgelig synes vi, han havde været lidt streng og var klar over, at vi her blev præsenteret for den amerikanske profmentalitet, som mange af os generelt tager afstand fra. Men alligevel havde han ramt noget i os: det der med at turde. Simpelthen. Altså indrømme åbenlyst, at man satser på musik i stedet for at distancere sig p.g.a. manglende selvtillid. hellere spille forkert end ikke at spille. Desuden synes alle om Thad Jones. Han har

en varm, humoristisk udstråling oghans opsang var kun ment godt. For mig var Big-band prøverne en intens musikalsk oplevelse, simpelthen fordi Thad Jones osrer af jazz. At høre ham synge en blæserstemme - det er frasering. Men vigtigst af alt formidler han den helt fede, svingende puls ind i kroppen på folk.

Og der er vi fremme ved noget af det vigtigste ved jazz—stævnerne i det hele taget. At få fat i der med pulsen, beatet, balancen. Uanset hvor dygtig man er rent teknisk. På Brandbjerg handler alting først og fremmest om rytmen. Den er forudsætningen for alt det andet. Forstår man det, er man på vej. Det præger hele stemningen på kurset: Det er en stor, kollektiv rytmisk indføørsproces. Alle søger efter den, alle ved de kan blive bedre, både de mest rutinerede og begyndere.

Jeg tror, det er rytmiske oplevelser, der skaber et fællesskab mellem alle på tværs individuelle og holdningsmæssige forskelle. Jeg oplever det som en ubevidst ekstase, der kører i kroppen på folk, selv når de sover.

For selvfølgelig afspejler samfundet sig i musik—miljøet, osse på Brandbjerg. Det er der altsammen; manglen på politisk og social bevidsthed, konkurrence-mentalitet, mandschauvinisme etc. Sådan er det altså. Og heldigvis er mange klar over det. I virkeligheden tror jeg det er sådan, at netop fordi musikken hele tiden kører løs og folk bliver eksalterede, glemmer man sig selv og har mindre styr på sig selv. Man jokker i spinaten, siger noget overilet eller sårer ved sin opførsel et andet menneske. På selve stævnet er der ikke tid til at analysere fænomenet eller få det ordentligt diskuteret.

På den anden side er alle klar over, hvor psykisk og fysisk krævende, det er at være 140 mennesker sammen døgnet rundt i næsten to uger. Og overfor musikken bliver man ekstra følsom. Der vanker fede op - og nedture til alle.

Det er vi fælles om. Og derfor sker der trods alt et slags kollektivt ræsonnement: lad os opgive overblikket over hele den udviklede sociale proces, lad os være åbne og tolerante. På vej ud af en depression opdager man, hvor søde og varme alle mennesker er. De ved godt, det er svært, alt det der med mennesker og musik. Kommer du ikke med over og jammer?

På Brandbjerg bliver det hele så vidt muligt vendt ud af i kreativ retning: samsang, fælles-dans, store rytmeorgier. Fælles meditation. Vi bruger musikken som et individuelt og socialt udtryksmiddel.

Og vi begynder at lytte bedre. Forstå, hvor vigtigt *det* er. Overalt foregår der noget fra morgen til aften (d.v.s. kl.5 næste morgen). Om formiddagen er der teorihold. Trommeworkshop. Percussion-hold. Om eftermiddagen alle mulige sammenspilshold. Om aftenen er der forskellige aktiviteter, Big-band, instrument-instruktion etc. Og bagefter øver grupperne sig, nye grupper dannes eller der jammes helt uforpligtende. Man kan gå rundt og lytte, snakke med musikerne om det. Det lærer man meget af. Eller man bliver spurgt, om man vil være med til noget nyt og spændende, en stil, man ikke har prøvet før.

Stævnet sluttede med to dages koncert. Jeg vil ikke konkret komme ind på de forskellige grupper. Dette er jo ikke en anmeldelse. Alle former for rytmisk musik var repræsenteret, næsten da: Fra (utraditionel) tradjazz over neobop til jazrock og rå funk. Fra de friere workshop-prægede John Tchichai - Marylin Mazur - musik til den perfekt arrangerede cooljazz. Om noget fra et anmeldersynspunkt var godt eller mindre godt, ved jeg ikke. Det er osse fuldstændigt ligegyldigt. Der var bare en intensitet over det altsammen, som kun opleves på sådanne kurser, fordi alle er helt inde i musikken. Den intensitet er svær at bevare, når man kommer hjem.

Til sidst lidt om lærerne. Hold da helt kæft nogle ori-

ginaler. Med eller uden bøllehøt og bermudashorts. Jeg vil ikke komme ind på enkelt-personer, blot sige, hvor inspirerende det er, når så mange personligheder (eller hvad det nu hedder) samles på et sted. Både menneskeligt og musikalsk. Og det hænger jo sammen. Og så må vi ikke glemme arrangørerne, iøvrigt stævne-revy'ens mest fantastiske musikalske komiker-par, Ole Mathisen og Bjarne Thanning. Tak for indsatsen.

Nå! det er forresten svært at komme hjem efter sådant et kursus. Der er sket noget med een, som man kan arbejde videre med og måske give videre. Men før eller siden slipper det måske op eller man får behov for ny inspiration. DERFOR: FLERE KURSER! jeg har ikke noget imod at holde jul på Brandbjerg.

kærlig hilsen, morten thybo.

MUSIKERE! STÅ SAMMEN – RØD FRONT –
UD MED KØNSROLLERNE! ! !

NR. 7

**Agitprop, en kulturpolitisk arv
Skorpionen i TV
Trilles Danmarkssang
Socialistiske musikaktiviteter i Weimarrepublikken
Progressivt dansk musikteater i 20'erne
Wolf Biermann i Vesten
Ny Brecht-musik
Indføring i Eisler-litteraturen
Anmeldelser
Debat**