

De slag om muziek in het theater

Omtrent definities tussen cultuurbeleid en artistieke vorm

Pieter Verstraete

Het zou niet helemaal correct zijn te stellen dat het muziektheater een eigen definitie heeft ontwikkeld, los van het theater en de opera. Wie het muziektheater in Vlaanderen een beetje kent, ziet meteen de brede waaier aan cross-overvormen, die de ene keer meer naar theater, de andere keer meer naar opera neigen. De verscheidenheid is zelfs zo groot dat het lijkt alsof muziektheater elke definitie ontsnapt.

Wel heeft muziektheater lang een definitieslag gevoerd om zijn bestaansrecht te verstevigen, door zich af te zetten tegen bepaalde tradities in het teksttheater en de opera. Als internationaal fenomeen spreekt men van ‘new’ of ‘small-scale music theatre’, dat zich vaak in negatie definieert tegen de grote operafabriek. Het etiket ‘kleinschalig’ dat muziektheater zich in zijn underdogpositie sinds de jaren 1980 heeft toebedeeld, lijkt nu echter steeds meer te vervagen in groeiende muziektheaterhuizen zoals LOD (sinds 1989), Muziektheater Transparant (1994) en daar tussenin, WALPURGIS (1989). Die groei gaat gepaard met een verhoogd bewustzijn van institutionalisering en internationalisering. De vraag is hoe die ontwikkeling zich zal vertalen in het cultuurbeleid van de toekomst, en hoe de kleinere, meer lokale muziektheatergezelschappen hierop zullen reageren in hun zoektocht naar eigenheid.

Historisch perspectief

Vanaf 2009 komen er, naast de vele kleine gesubsidieerde muziektheatergezelschappen, nog twee grote spelers bij: Musical van Vlaanderen, dat al langer onder verschillende namen door voornamelijk Geert Allaert werd ontwikkeld, en Service to Others (nu nog Het Verbond) van het succesvolle ‘theaterbeest’ en filmmaker Wayne Traub. De vraag roept zich op in hoeverre beide organisaties nog muziektheater kunnen worden genoemd. Met de stelselmatige verbreding van de definities en de huidige subsidiewetgeving lijkt de eigenheid die muziektheater in Vlaanderen heeft bevochten, nu weer op de helling te staan. De middelen om te blijven groeien worden alsmaar geringer en het landschap lijkt te verzadigen. Daarenboven blijkt na ruim twintig jaar het Vlaamse muziektheater op een historisch punt te komen waarin het neigt naar bestendiging van zijn werkwijzen, middelen en artistieke visies. Daarom is de roep om specificiteit meer dan ooit opmerkelijk. Hoog tijd dus om bij de kersverse subsidies de definitieslag kritisch te herbekijken.

Om deze definitiestrijd beter te kunnen begrijpen, is een historisch kader nodig om de logica en noodzaak van definiëring binnen de ontwikkeling van het landschap te plaatsen. Zulk een historisch overzicht is alsnog niet geschreven, en lijkt ook een uiterst moeilijke klus, juist omwille van de heterogeniteit van het muziektheaterlandschap. Muziektheater is nog voortdurend in beweging. Ik stel daarom eerder een aanzet voor tot een historisch perspectief. In de definitieslag onderscheid ik verder twee soorten van definities. Enerzijds zijn er degene die zich pas na verloop van tijd aandienen op basis van knooppunten tussen herkenbare theatervormen, genres en stijlen. Zulke definities zijn gegroeid in relatie tot een bepaald cultureel bewustzijn en esthetische opvatting van de rol van muziek in theater. Anderzijds is er tussen de verschillende vormen van muziektheater een algemeen belang van

(her)definiëring in een verlangen naar institutionalisering dat zich verhoudt tot de subsidiepolitiek. Het is vanuit dit historische spanningsveld dat we kunnen kijken naar de toekomst.

De invloed van het theater

Vergeleken met de budgettaire situatie in het begin van de jaren 1990 lijken vandaag de middelen meer dan ooit toereikend. Muziektheater is sinds het laatste decennium beslist geen hongerkunst meer die door obscure componisten in de rand van het theater- en operalandschap wordt bedreven. Sinds 1993 wordt muziektheater als zelfstandige theatervorm in het Podiumkunstendecreet opgenomen. Maar nu de slag om het muziektheater lijkt gestreden, en zijn zelfstandig bestaansrecht aanvaard wordt, dreigt het landschap te verzadigen en de bevochten eigenheid verloren te gaan. De vraagstelling om meer specificiteit wordt daarbij weer erg opportuun. Hiervoor zijn minstens twee redenen aan te stippen.

Allereerst heeft het postdramatische theater (zoals beschreven door Hans-Thies Lehmann) tot een gehele muzikalisering en verbreding van de 'geluidigheid' in het theater geleid, alsook tot nieuwe vormen van multimediaal en interdisciplinair 'totaaltheater'. Hierdoor zijn de artistieke grenzen met het muziektheater en de opera steeds meer verschoven naar het theater. Het postdramatische theater heeft zo indirect invloed uitgeoefend op de enceneringspraktijk van zowel muziektheater als opera. De beweging 'van opera naar theater', ingezet in de jaren 1980 door Gerard Mortier in *De Munt/La Monnaie*, kan in die postdramatische tendens worden beschouwd. Echter, het aantal commissies voor componisten die met muziektheater in de opera wilden experimenteren, bleef gering. De postdramatische tendens van het theater heeft meer invloed uitgeoefend op de scenografie, de encenering en de acteerstijl in de opera die erin bestond de toeschouwer meer direct te activeren. Het heeft zeker ook de operaprogrammering beïnvloed met een grotere openheid naar twintigste-eeuwse componisten (Alban Berg, Benjamin Britten, Leoš Janáček, en specifiek in Vlaanderen, Boudewijn Buckinx, Karel Goeyvaerts, Wim Henderickx), maar ook naar innovatieve enceneringen van de operacanon door theaterregisseurs als Jan Fabre, Gerardjan Rijnders, Ivo van Hove en Johan Simons.

Eigenlijk zou je evengoed kunnen stellen dat het muziektheater eenzelfde ontwikkeling heeft gekend als het theater, in een soortgelijke zoektocht naar nieuwe vormen van theatrale communicatie. Muzikalisering, *sound design* en geluidstechnologie spelen daarin de laatste jaren een erg belangrijke rol als deel van een esthetische strategie. Pas nu kunnen we analyseren in hoeverre de vele muziektheatervoorstellingen ook tot het postdramatische theateridoom hebben geleid.

Ten tweede, muziektheater kent door zijn constante definitiestrijd het laatste decennium een algemene verbreding die zich nu mogelijk tegen zijn bestaansrecht keert. Steeds meer kleine gezelschappen weten zich als muziektheater te profileren voor een bepaald segment van het cultuurlandschap, hetzij vormelijk, hetzij geografisch. De vormelijke diversiteit heeft geleid tot een productieve verwarring in wat muziektheater is. Die verwarring wordt nog eens versterkt door de overgang van heel wat teksttheater naar 'multizintuiglijk' theater of, nog specifiek, een 'theater voor het oor' zoals in de vele voorstellingen met tekst en

soundscapes van Braakland/ZheBilding (vanaf 1998). Het muziektheater heeft daarnaast ook een weg gevonden in het jeugdtheater. Zowel Figurentheater De Spiegel (1993) als Kunsthuis Pantalone (1999) bespelen een erg jeugdig publiek, tot zelfs min-driejarigen of nog niet geboren baby's. De gerichtheid op de laatste doelgroep zou je, naast de therapeutische en emancipatorische bedoelingen, kunnen lezen als een statement voor de toekomst voor muziektheater zelf.

De verruiming van muziektheater vanuit het theater, met als recentste voorbeeld de geplande vestiging van Wayn Traubs ensemble in Limburg (Hasselt), zal wellicht geografisch de diversiteit van het muziektheater alsook de samenwerkingsverbanden met het theater ten goede komen. Echter, de verbreding kan ook de continuïteit en bestaansmiddelen van de kleine gezelschappen op termijn in de weg staan. De kans is daarbij groot dat naar nieuwe financiële constructies zal moeten worden gezocht, zoals recent het debat gevoerd wordt rond commerciële sponsoring in de theatersector. Daar staat tegenover dat vele vormen van eigenzinnig muziektheater borg staan voor een hoog gehalte aan zelfreflectie. De inmenging van de commerciële sector, wat reeds lang noodzakelijk het geval is bij musical, zou dan weer die zelfreflectie in de weg staan.

Negatief gedefinieerd

Vanuit historisch oogpunt is de pluriformiteit en de verbreding van definities altijd eigen geweest aan het muziektheater. De vrees dat door de toenadering van het theater en de subsidiëring van musical de specificiteit van het muziektheater in het gedrang komt, is echter vanuit een historisch perspectief gefundeerd. Het muziektheater dat we vandaag in Vlaanderen kennen, is gegroeid vanuit de retheatralisering van muziek waar ook de opera aan toe was, en omgekeerd, de muzikalisering van het theater wat zich internationaal heeft vertaald in het postdramatische theater. Het muziektheater drong zichzelf noodzakelijk op als reactie tegen verouderde modellen. Enerzijds breekt het met klassieke modellen in de compositie en uitvoering van muziek. Anderzijds reageert het tegen de verbeeldingsprincipes van een traditie in dramatisch theater.

De toenadering naar theater was er dus eigenlijk van in het begin, zij het als negatie om een nieuwe vorm van eclectisch theater te kunnen ontwikkelen dat muzikale en theatrale middelen in een nieuw verband brengt. Dit verband ontstaat vaak vanuit een spanning tussen oud en nieuw, tussen theatrale actie en concert, tussen woord en muziek, etc. Op die manier zoekt het muziektheater naar vormen van theater die voorbij gaan aan een idee van totaaltheater zoals in het wagneriaanse 'Wort-Ton' drama. Dat laatste is model geworden voor een bepaalde traditie van muziekdrama, dat we nu vaak als de standaard-opera aanzien. Maar eigenlijk was Wagners model op zichzelf een revolutie in het operaland van de negentiende eeuw. Wanneer het model was verouderd, mede dankzij ideologische overwegingen na de Tweede Wereldoorlog, streefde het muziektheater van de twintigste eeuw naar een meer directe interactie met het publiek en de individuele toeschouwer. Dat was – zij het soms indirect – ook sociaal-politiek op te vatten. Deze zoektocht had dan ook vaak een emancipatorisch effect: de totaliteit bestaat niet buiten de eigen, subjectieve ervaring. Betekenissen worden niet meer opgelegd door een meester-genie. De toeschouwer wordt zo tot een bewustzijn gedwongen dat hij de maker is van zijn ervaring, en van de

betekenisvolle verbanden die hij zelf wil leggen. In wezen verschilt die instelling niet van het hedendaagse theater.

De algemene trend is nu dat steeds meer kleine muziektheaterinitiatieven de grenzen van het theater onder hoogspanning zetten door toenadering te zoeken met installatiekunst, beeldende kunst, moderne dans, locatietheater en het gebruik van nieuwe elektroakoestische technologieën en interfaces. Deze verhoogde interactie met het publiek en de vaak daaraan gepaarde meerkost roepen vragen op of de toenadering van het theater niet juist een dwingende noodzaak is geworden. De invloed van het theater is dan eerder van logistieke aard. Ook artistiek heeft muziektheater er alle baat bij om samen te werken met het theater, waaruit het voor een groot deel gegroeid is, en elkaar daarbij wederzijds te beïnvloeden. LOD, Muziektheater Transparant en WALPURGIS spelen daarin een voortrekkersrol: zij werken al geruime tijd vanuit de samenwerking van componisten, theaterregisseurs, choreografen en scenografen, die zich zowel in de muziek- en operawereld als in het theater begeven.

Belangrijk is dat we ons realiseren dat het huidige muziektheaterlandschap niet begint bij LOD, dat nu twintig jaar geleden ontstond vanuit innovatieve lunchconcerten onder de noemer 'Lunch Op Donderdag' (waar de naam nog steeds naar verwijst). Noch begint het muziektheater bij de eerste kameropera's in de jaren 1950 door wat destijds 'Kameropera Transparant' heette, noch met individuen in de jaren 1960 en 1970 die bewust besloten buiten de lijntjes van het instituut opera te componeren. Het muziektheater heeft een veel langere geschiedenis van reformaties, herdefinities, breuken met het verleden. Het is altijd al in ontwikkeling geweest, wat typerend is voor zijn onzekere ontstaansgeschiedenis. Wel zien we in de twintigste eeuw een stroomversnelling in de ontwikkeling van vormen in muziektheater, waarbij het cultuurbeleid lang achterop hinkt. Die stroomversnelling is vooral ook een internationaal fenomeen in de westerse kunstmuziek, met precedenten als Luciano Berio, Cathy Berberian, John Cage, Philip Glass, Alexander Goehr, Hans Werner Henze, Maurizio Kagel, Georges Aperghis, Luigi Nono, Peter Maxwell Davies, etc. En die impuls is niet enkel door componisten gegeven. Door die veelheid aan artistieke en vooral persoonlijke trajecten is het erg moeilijk geworden om muziektheater onder één definitie te plaatsen.

Definities op de helling

Door de verscheidenheid in vormen, stijlen en genres ontstond er historisch een algemene verwarring over muziektheater die productief bijgedragen heeft aan de definitieslag. De noodzaak van een definitie om het bestaansrecht en de eigenheid van muziektheater te verwezenlijken, verschilt wel eens als het gaat om subsidies. Dit heeft grotendeels geleid tot twee algemene opvattingen over de definitie. Muziektheater is in de eerste opvatting doorgaans negatief gedefinieerd, zoals ik eerder aanstipte: muziektheater is *niet* teksttheater en *niet* opera. De tweede opvatting staat daar lijnrecht tegenover door muziektheater als 'parapluterm' te gebruiken voor alle subgenres: dus ook musical, opera, operette, kameropera en allerlei experimentele mengvormen van theater en concert.

De term 'muziektheater' in de eerste, negatieve definitie staat voor die laatste groep van experimentele mengvormen die een strikte definitie ontglippen. De definitieslag had voor dit

soort muziektheater voornamelijk tot doel zich te profileren en zich als aparte organisatievorm een plek toe te eigenen binnen de subsidiepolitiek. Esthetisch gezien beweegt het muziektheater meer intuïtief vanuit het vormexperiment tussen verschillende voorstellingen, waarbij de verbanden zich eerder manifesteren voor de makers zelf.

De tweede, alomvattende definitie heeft tot meer verwarring geleid. Nu hebben we een redelijk idee van wat opera, operette of musical is, omdat deze vormen een tamelijk afgelijnde opvoeringsgeschiedenis met een ver doorgedreven institutionalisering hebben gekend. Experimenten met deze oudere, muziekdramatische idiomen hebben in de twintigste eeuw echter het bewustzijn van de heterogeniteit aangewakkerd. De term 'muziektheater' werd dan vaak te pas en te onpas gebruikt binnen de opera om zichzelf te vernieuwen. Ik illustreer vaak deze verwarring voor mijn studenten in Amsterdam met de Nederlandse opera, die in een tegenbeweging zijn nieuwe operagebouw bij de opening in 1986 tot 'Het Muziektheater' omdoopte. Het staatsgesubsidieerde operabedrijf eigende zich hiermee de definitieslag toe om zich een nieuw, jong elan te kunnen aanmeten.

In de beginperiode van de wijziging in het Podiumkunstendecreet in 1993 werden ook opera, operette, musical en andere multidisciplinaire kunstuitingen in de definitie van muziektheater opgenomen. Gaandeweg werd deze definitie concreter, wanneer in 2003 (en in de inleidende nota voor de beoordelingscommissie in 2006-2007) als belangrijkste criterium werd vastgesteld dat de organisaties voor muziektheater 'zich in hoofdzaak toeleggen op het vlak van initiatieven waarin muziek, in hoofdzaak live uitgevoerd, met theatrale vormen verbonden wordt.' Die beoordelingscommissie definieerde het theatrale aspect verder in termen van 'de levende aanwezigheid van spelers, acteurs en/of zangers, die instaan voor de dramatische handeling.' Een recente voorstelling van de Duitse muziektheatermaker Heiner Goebbels, *Stifters Dinge*, zet zelfs die laatste opvatting op de helling: alle muziek werd geproduceerd door muziekrbotten in een reusachtige installatie van buizen, kleppen, membranen, *prepared pianos*, enzovoort. Soortgelijke experimenten in Vlaanderen vinden we terug in de radicale voorstellingen van onder andere Godfried-Willem Raes en Moniek Darge in het alternatieve circuit voor experimentele muziek van de Gentse Logos Foundation. Maar ook het gesubsidieerde muziektheater zoekt steeds vaker naar een synthese met nieuwe, eventueel interactieve muziek- en geluidstechnologieën.

Door de explosie van multimedia en nieuwe multidisciplinaire vormen in het muziektheater, is het uiterst moeilijk geworden voor een beoordelingscommissie om een sluitende definitie als criterium te hanteren. Dit heeft ook te maken met het feit dat de experimentele muziek een kluwen van stijlen en compositietechnieken is geworden, waarbinnen niet meer één avant-garde de toon voert. Het muziektheater bestaat eerder uit velerlei knooppunten tussen individuele kunstenaarstrajecten, waar een grenzeloos eclecticisme gepaard gaat met vormexperimenten en het zoeken naar nieuwe klankkleuren, geluiden en technologieën. Omwille van de beperkte budgettaire speelruimte voor experiment in de structureel gesubsidieerde gezelschappen, zijn de projectsubsidies van vitaal belang om de labofunctie van het muziektheater te blijven ondersteunen.

Productieve vaagheid

De slag om een nieuw geluid in het theater die vanaf einde jaren 1980 koortsachtig losbrak, kan al bij al succesvol worden genoemd. Vele radicale experimenten zijn de huidige muziektheatergezelschappen voorafgaan, met zelfs een reeks opera's voor de Belgische radio en televisie ruim voor Bob Ashleys *Television Opera* in het Amerika van de jaren 1980. Vandaag kent het Vlaamse muziektheater een ongekende voedingsbodem door een geslaagde definitiepolitiek. De vaagheid en verwarring omtrent de definitie van muziektheater heeft voor een productieve lacune gezorgd, die momenteel wordt opgevuld door minstens negen gesubsidieerde gezelschappen en tal van kleine initiatieven. De enige constante die muziektheater misschien kent, is dat het een organisatiemodel is geworden dat een vrijplaats biedt voor experimenteel en wat moeilijker theater dat vanuit muziek denkt en opereert.

Historisch gaat die productieve vaagheid al mee sinds de evolutie van het *dramma per musica* in de zestiende eeuw (en zelfs eerder) tot de explosie van het muziekdrama in de negentiende en twintigste eeuw. Ook de musical als muziektheatervorm in de breedste definitie blijkt nu mee het eigendom van muziek en zangstem te claimen, ondanks zijn meer ontwikkelde institutionalisering en definitie. In het debat schermt de musical met zijn maatschappelijke functie die wordt vergeleken met de Italiaanse belcanto-opera's van de negentiende eeuw. Ondanks de historische misvatting die gebaseerd is op een zeer gereduceerd begrip, dient het argument wel eenzelfde productieve vaagheid in zowel de verbreding van definities als in het wederom afzetten tegen het veronderstelde 'oude' operamodel. Die vaagheid heeft als doel de behoefte te voeden om musical meer in het Vlaamse cultuurbeleid te verankeren. Ook blijft het verlangen bestaan om musical als instituut te bestendigen in een volwaardige opleiding van multigetalenteerde podiumkunstenaars. Musical zit daarmee vastgeroest in een soortgelijke emancipatiedrang als het muziektheater zo'n twintig jaar geleden. Maar door zijn commerciële afhankelijkheid is het de vraag of het ook tot eenzelfde soort historisch bewustzijn en zelfbevraging in een experimentele musicalscène kan komen als in het muziektheater.

De toekomst van het muziektheater

Als gevolg van een voortdurende definitieslag doorheen verschillende, eigenzinnige kunstenaarstrajecten, projectmatige vormexperimenten en vernieuwende samenwerkingsverbanden liggen de grenzen meer dan ooit open. Wegens een geslaagde definitiepolitiek zijn bepaalde opvattingen over de betekenis van muziektheater een eigen leven gaan leiden in het cultuurbeleid. De verwarring van definities bestendigt de behoefte aan meer middelen. We komen nu wel stilaan op een punt waar constanten aan te duiden zijn, en een behoedzame institutionalisering van muziektheater denkbaar is. Maar voor echte, vormelijke definities blijkt het landschap nog te veel in beweging.

Een gevolg van de definitiepolitiek is dat de grotere muziektheaterhuizen zich nu meer op zelfbehoud zullen richten. Deze huizen hebben zich sinds geruime tijd de aparte functie toebedeeld om artiesten in residentie een groeitraject te bieden (zoals Dick van der Harst, Jan Kuijken, Dominique Pauwels en Kris Defoort bij LOD; Wim Henderickx, Peter Maxwell Davies, Jan Van Outryve en Eric Sleichim bij Muziektheater Transparant). Een voordeel is dat deze gezelschappen voldoende tijd en middelen kunnen verzekeren om nieuwe producties te ontwikkelen, aangezien muziektheater een relatief lange productietijd vergt,

alsook voldoende repetitietijd en ruimte voor muzikanten, zangers en acteurs. Nadeel is dan weer dat dit systeem te lang de middelen privilegieert voor een selecte keur aan componisten en podiumkunstenaren, ondanks hun artistieke verdienste in de ontwikkeling van muziektheater. In de toekomst zal LOD dan ook meer in trajecten werken, wellicht om te kunnen blijven voldoen aan de culturele realiteit die erg complex geworden is.

Hoopgevend is dat de grotere gezelschappen niet alleen gezorgd hebben voor een groeiende internationalisering en bekendheid van de eigen componisten, ook bouwen zij aan structuren en samenwerkingsverbanden die het interessant maken om op korte termijn kansen te bieden aan nieuwe makers. Samenwerking met de opera wordt steeds meer realiteit, ook op internationaal vlak, hoewel structurele middelen nog ontbreken. Het 'Orpheusische' verlangen naar het opera-idioom, waar muziektheater zich lang tegen verzet heeft, lonkt op het moment dat muziektheater op zoek is naar bestendiging en consolidering van zijn definitie. Steeds meer componisten in het muziektheater wagen zich eraan om eigenzinnige 'opera's' te creëren, hetzij in nieuwe mengvormen met andere muzikale idiomen (met Kris Defoorts *The Woman Who Walked into Doors* als geslaagd prototype), hetzij in alternatieve interdisciplinaire vormen die de theatrale ervaring in vraag stellen, zoals de befaamde 'cinema-opera's' van Wayn Traub.

Institutionalisering en zelfbehoud staan haaks op de oorspronkelijke definitiestrijd die zo nauw verbonden is met het muziektheater als cultureel fenomeen. Eén van de uitdagingen die het muziektheater wellicht te wachten staat, is dan enigszins voorspelbaar. Het is aan een nieuwe generatie om zich weer af te zetten *tegen* de opera, *tegen* het postdramatische theater en wellicht ook *tegen* het hier net besproken muziektheater. De geschiedenis leert ons dat zulke verzetsbewegingen nodig zijn om continuïteit te vrijwaren. Muziektheater is dan ook zulk een rekbaar fenomeen dat het zal blijven zoeken naar nieuwe vormelijke en inhoudelijke uitdrukkingen binnen de cultuur waarin het opereert. Het is aan het spanningsveld tussen theater, opera en musical dat muziektheater zijn veerkracht en bestaansrecht ontleent.

Muziektheater ademt en beweegt voortdurend, *met* en *tegen* de stroom van de heersende cultuur. Bij momenten breidt zijn definitie uit en krimpt dan weer in. Net als het open- en dichtklappen van een long, zoals Dick van der Harsts bandoneon.

Pieter Verstraete geeft les aan de Universiteit van Amsterdam en doet onderzoek naar muziektheater in de Amsterdam School for Cultural Analysis. Hij is sinds 2008 lid van de Beoordelingscommissie Muziektheater.

Beirens, Maarten. "Music Theatre in Flanders since 1950: Some Tendencies". *Contemporary Music in Flanders: Flemish Music Theatre since 1950*. Uitgegeven door Mark Delaere en Veronique Verspeurt. Leuven: Matrix – New Music Documentation Centre, 2008: 12-25.

Keuppens, Veerle. "Landschapsschets Muziektheater". Vlaams Theater Instituut 2006. <<http://www.vti.be/node/144>>.

Lehmann, Hans-Thies. "From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy". *Performance Research*, 2.1: 55-60. New York: Routledge, 1997.

---. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.

Salzman, Eric. "Music-Theater Defined: It's. Well. Um". In: *The New York Times* (28 november 1999). <<http://www.geocities.com/bdrogin/Music-Theater.html>>.

---. "Some Notes on the Origins of New Music-Theater". In: *Theater*, 30.2 (2000): 9-23. <<http://muse.jhu.edu/journals/theater/v030/30.2salzman01.pdf>>.

Sheppard, W. Anthony. *Revealing Masks: Exotic Influences and Ritualized Performance in Modernist Music Theater*. Berkely, Los Angeles, Londen: University of California Press, 2001.