

# Beggar's Opera gennem 250 år

## – fra John Gay til Alan Ayckbourn

NIELS KRABBE

### 1. Indledning

Der er stofområder inden for kunst og kultur, som bliver taget op igen og igen. Myter, historier, temaer og personer dukker op med visse mellemrum – sommetider bevidstløst reproduceret, sommetider genvurderet og omfortolket, men altid med en eller anden bestemt, uforanderlig kerne, som netop legitimerer og pointerer genbruget. Undertiden har det oprindelige stof rod i virkeligheden, undertiden er det opstået i en enkelt kunstners hoved. I begge tilfælde har stoffet været en udfordring og inspiration for kommende generationer. Hamlet skikkelsen, Faust æventyret eller Orfeus myten er eksempler. Ved at forfølge et sådant tema gennem årtier og århundreder kan vi få noget at vide om temaets forskellige sider og dets bærekraft, men vi kan samtidig få noget at vide om historiens gang. Temaet selv er muligvis bundet til én bestemt tid, men dets »liv« op gennem historien kan give et – omend beskedent – bidrag til en karakteristik af skiftende tider. Det gælder for »temaer« som de her anførte, og det gælder for kunstværker. De af dem, der er noget ved, har en *virkning* på eftertidens forbrugere, ligesom eftertiden – sådan i bred forstand – er medbestemmende for, hvordan de forbruges. Virkningshistorie og receptionshistorie kan ikke skilles ad.

Ingen kan hævde, at det stof og de problemer, der præsenteres i John Gay's *Beggar's Opera*, umiddelbart har den samme bærekraft og dybde, som de eksempler, der er nævnt ovenfor. Så meget desto mere bemærkelsesværdigt er det, at en teaterforestilling opført 1728 i London, som for sin ophavsmand havde karakter af en henkastet spøg, har kunnet give stof til bearbejdelser gennem 250 år – bearbejdelser, som i langt de fleste tilfælde har formået at fastholde og aktualisere det samfundskritiske potentiale, der ligger i John Gay's succesforestilling.

I det følgende vil fire af de »tilstandsformer«, hvori *Beggar's Opera* har udmøntet sig, blive behandlet nøjere. To spørgsmål melder sig naturligt i forbindelse med en sådan behandling:

- forholdet til forlægget;
- forholdet mellem bearbejdelsen og den samfundsmæssige situation.

T H E  
B E G G A R's  
O P E R A.

As it is Acted at the

T H E A T R E - R O Y A L  
I N  
*L I N C O L N S - I N N F I E L D S .*

---

Written by Mr. *G A Y*.

---

——— *Nos hæc novissimus esse. nihil.*

Mart.

---

The **T H I R D E D I T I O N :**  
With the **O U V E R T U R E** in **S C O R E**,  
*The S O N G S ; and the B A S S E S*,  
(The **O U V E R T U R E** and **B A S S E S** Compos'd by Dr. *PEPUSCH*)  
*Curiously Engrav'd on C O P P E R P L A T E S .*

---

**L O N D O N :**

Printed for **J O H N W A T T S**, at the Printing-Office in *Wild-*  
*Court*, near *Lincoln's - Inn Fields*.

**M D C C X X I X .**

# Theater am Schiffbauerdamm

Direktion: Ernst Josef Anricht

## Die Dreigroschenoper

(The Beggars Opera)

Ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und 8 Bildern nach dem Englischen des John Gay.

(Eingelegte Balladen von François Villon und Rudyard Kipling)

Übersetzung: Elisabeth Hauptmann

Bearbeitung: Brecht

Musik: Kurt Weill

Regie: Erich Engel

Bühnenbild: Caspar Neher

Musikalische Leitung: Theo Makeben

Kapelle: Lewis Ruth Band.

### Personen:

Jonathan Peachum, Chef einer Bettlerplatte	Erich Ponto
Frau Peachum . . . . .	Rosa Valetti
Polly, ihre Tochter . . . . .	Roma Bahn
Makeath, Chef einer Platte von Straßenbanditen . . . . .	Harald Paulsen
Brown, Polizeichef von London . . . . .	Kurt Gerron
Lucy, seine Tochter . . . . .	Kate Kübl
Trauerweidenwäler . . . . .	Ernst Rotmund
Münzmatthias . . . . .	Karl Hannemann
Hakenfingerjakob . . . . .	Manfred Fürst
Sägerobert . . . . .	Josef Bunzel
Jimmie . . . . .	Werner Maschmeyer
Ede . . . . .	Albert Venohr

Forinden skal der gives en skematisk oversigt over Beggar's Opera-stoffets anvendelse gennem 250 år.

Oversigten er langt fra udtømmende, men den viser, i hvor høj grad stoffet har kunnet udfordre til genbrug og omformning gennem tiderne.

### **Stoffet og dets udløbere:**

**1728:** John Gay, *Beggar's Opera*, ballad opera, opført på Lincoln's Inn Fields Theatre i London.

Baseret på eksisterende musik (skillingsviser, operaarier, folkelige sange etc.), eksisterende personer (Robert Walpole, Jonathan Wild, Jack Sheppard), eksisterende genrer (vaudeville, harlekinade etc.).

1. *udgave* (oktav), London, februar 1728 (melodierne – uden tekst – i enstemmig notation som tilføjelse til teksten).

2. *udgave* (oktav), London, april 1728 (ouverture samt sangene i enstemmig notation trykt på deres rette plads i teksten).

3. *udgave* (kvart), London, 1729 (ouverturen i partitur, sangene – med underlagt tekst og tilføjlet basstemme – som tilføjelse til teksten).

Basstemme og overture komponeret af Johann Christoph Pepusch.

4.-7. *udgave* i årene efter John Gay's død.

Talrige bearbejdelser af melodierne for allehånde besætninger.

**1729:** John Gay, *Polly*, ballad opera (fortsættelse af *Beggar's Opera*), trykt 1729, opførelse forbudt af censuren; opført London 1777.

Handlingen henlagt til de Vestindiske øer; delvis samme persongalleri som i *Beggar's Opera*; satiren helt udvandet i forhold til *Beggar's Opera*. Censuren gjorde Gay en tjeneste ved at forbyde opførelsen – dette gjorde ufortjent den trykte udgave interessant.

Gennemgående synes sangene i *Polly* at have været mindre kendt end dem i *Beggar's Opera*. En enkelt har dog opnået en særlig position: slutsangen med kildeangivelsen »The Temple«, identisk med Jeremiah Clarke's »The Prince of Denmark's March«, herhjemme udødeliggjort som »Prins Jørgens March« af BBC under krigen.

**1728-30:** *Beggar's Opera*-travestier og efterligninger, bl.a.:

Thomas Walker, *The Quaker's Opera*, 1728.

Forfatteren spillede Macheath i opførelsen af *Beggar's Opera*. De to virkelige personer, hæleren Jonathan Wild og udbryderkongen Jack Sheppard optræder i forestillingen.

Anthony Ashton, *The Fool's Opera*, 1731.

Den trykte udgave har som appendix A *Ballad call'd A Dissertation on The Beggar's Opera*.

*The Bow Street Opera...written on the plan of The Beggar's Opera...London u.å..*  
Parafraze – næsten linje for linje – af *Beggar's Opera*<sup>1</sup>.

**1728-40:** »Bølge« af engelske ballad operaer<sup>2</sup>.

Allerede i 1740'erne stilner produktionen af, og fra o. 1760 har den ikke længere publikums bevågenhed.

**1728-1920:** Genopførelser af *Beggar's Opera* i bearbejdet og amputeret form. Først og fremmest i England (bl.a. Thomas A. Arne (1710-1778) for Covent Garden, okt. 1759, rev. 1777; Thomas Linley (1733-1795) for Drury Lane, jan. 1777; Edward Loder (1813-1865) vistnok aldrig opført. Hertil kan føjes planer om en tysk opførelse (som *Die Strassenräuber*) i Hamburg 1770 i en oversættelse af Caspar Wilhelm von Borck (under pseudonymet Ehrenfrid Engelbert Buschmann)<sup>3</sup>.

**1920:** John Gay/Frederic Austin, *Beggar's Opera*, opført på The Lyric Theatre, Hammersmith i London, produceret af Nigel Playfair (1.463 opførelser!).

Musikken i alt væsentligt baseret på Gay's og Pepusch's oprindelige musik, arrangeret for strygekvintet, fløjte, obo, cembalo suppleret med gambe og viola d'amore. Arrangementet knytter an til en tidligere version af den engelske viktorianske komponist, John Liptrot Hatton (1808-1886). Musikken til opførelsen udgivet samme år i Frederic Austins klaverarrangement af Boosey & Co. Uddrag indspillet på plade (HMV) med forestillingens medvirkende under ledelse af Frederic Austin i 1920, 1922 og 1923<sup>4</sup>.

Austin spillede selv Peachum og han sled 12 forskellige Polly'er op! Pressen talte om *Beggar's Opera* som »an institution« og »one of the few landmarks which England has contributed to the whole history of music«. Der blev sågar dannet en klub af folk, som havde set forestillingen otte gange eller derover og som lovede at ville se den yderligere et antal gange!

Et læserbrev i *The Musical Times*, December 1926, giver – på en anden måde – et indtryk af successen; brevet handler om det om sig gribende uvæsen med 'encores':

»*The run of The Beggar's Opera was spoiled by similar excesses (altså 'encores', f.a.). On the occasion of my one visit practically every song was encored, and the*

*process became almost entirely mechanical. The result was, of course, a constant holding up of the story, and the lengthening of the show by the better part of an hour»<sup>5</sup>*

Ligesom Gay forsøgte at gentage *Beggar's Opera's* success med fortsættelsen *Polly*, således fulgte i december 1922 opførelsen (Kingsway Theatre, London) og udgivelsen af *Polly*, ligeledes i Frederic Austins arrangement.

**1925:** Musikforlaget Schott i Mainz har planer om at ride med på *Beggar's Opera*-bølgen ved at lade Paul Hindemith lave et arrangement af den gamle musik; projektet bliver dog opgivet, og i stedet udsendes en tysk udgave af Austins 1920-version.

**1928:** Bertolt Brecht/Kurt Weill, *Dreigroschenoper*, opført i Berlin 1928 (København, Det ny teater 1930).

Lanceret som en »bearbejdelse« af *Beggar's Opera*, (»...nach dem englischen des John Gay«). Med undtagelse af Peachums første sang er al musikken nykomponeret i forhold til *Beggar's Opera*.

### **Brecht-udløbere:**

**1929-31:** Artikler om *Dreigroschenoper*.

**1930:** *Die Beule, Ein Dreigroschenfilm* (Brechts filmmanuskript).

**1930:** Georg Wilhelm Pabst, *Die Dreigroschenoper*, film uden Brechts godkendelse for Nero-Film A.G., som fandt filmmanuskriptet *Die Beule* for politisk (året efter også en fransk version af filmen).

**1931:** *Dreigroschenprozess*; dokument vedrørende Brechts kunstneriske rettigheder i forbindelse med retsagen mod filmselskabet Nero-Film A.G.

**1933/34:** *Dreigroschenroman* (»Kun i velstand har man det rart«).

**1928-88:** Talrige opførelser af *Dreigroschenoper* overalt i verden.

**1946:** Antinazistiske tekster til melodier fra *Dreigroschenoper*. Allerede i 1933 havde Brecht skrevet en »Moritat vom Reichtagsbrand«. Den blev sunget ved en efterårsfest i DKP i oktober 1933 og er gengivet i Siegfred Pedersens oversættelse i Mondegruppens månedsblad *Plan* i 1935, »skrevet af en tysk emigrant-forfatter«<sup>6</sup>.

**1948/49:** Nye strofer til »Moritat« og slutkoral i *Dreigroschenoper*. Omarbejdning af et par andre sange og visse scener som en følge af den ændrede samfundsmæssige og politiske situation i Tyskland efter 2. Verdenskrig.

**1962:** *Die Dreigroschenoper*, vesttysk-fransk filmprojekt (Gloriafilm), instrueret af Wolfgang Staudt med Curd Jürgens som Macheath. Allerede lige efter krigen havde der været planer om en tysk filmatisering af *Dreigroschenoper* i Helmut Käutners instruktion, men Brecht kunne ikke godkende oplægget. Engelsk version med eftersynkroniseret tale og med Sammy Davis, Jr. som indledningens gadesanger.

**1981:** Opførelse ved Berliner Ensemble på Theater am Schiffbauerdamm, Berlin, af *Dreigroschenoper* »...in ursprünglicher Gestalt«. Skulle oprindeligt have været iscenesat af Dario Fo; samarbejdet med Fo måtte afbrydes p.gr.a. Fo's manglende respekt for Brecht-receptionen i DDR. Dette var Berliner Ensembles tredje opsætning af *Dreigroschenoper*; de to foregående var i henholdsvis 1960 og 1970. Værket er således aldrig blevet opført af ensemblet i Brechts levetid.

**1988:** Opførelse af *Dreigroschenoper* på Dramaten i Stockholm i Peter Langdals instruktion og Karin Betz's scenografi.

**1988:** Det engelske Cannon Film påbegynder indspilning af *Dreigroschenoper* med bl.a. Roger Daltrey (se også efterfølgende *Beggar's Opera*-kronologi under året 1983!).

### **Weill-udløbere:**

**1928/29:** *Kleine Dreigroschenmusik für Blasorchester*.

Suite over melodier fra *Dreigroschenoper*. Det skal have været Otto Klemperer, der efter at have overværet adskillige opførelser af *Dreigroschenoper* opfordrede Weill til at lave denne orkesterversion. Det var også Klemperer, der dirigerede førsteopførelsen i Berlin februar 1929.

**1929:** *Über die Dreigroschenoper*, artikel i januarnummeret af musiktidsskriftet *Anbruch*.

**1937:** To sange til Mrs. Peachum i anledning af Joseph Aufricht's opførelse af *L'Opera de quatr' sous* i Paris. Teksterne af Yvette Guilbert (Mrs. Peachums fremstiller). Måske aldrig opført. Ifølge David Drew er de »far removed from his (altså Weills) 1928 style«<sup>7</sup>.

**1938:** *Judgement of Paris*, ballet opført på Mercury Theatre i London til *Kleine Dreigroschenmusik* i ny instrumentation ved Antony Tudor, ballettens koreograf.

**c.1950-** Løsrevne »song-hits«, især *Moritat* under sin engelske titel »Mack the Knife«: Lotte Lenya, Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Bobby Darin, The Platters, Sting, o.m.a. Også Sonny Rollins' berømte instrumentalversion af Mack the Knife bør nævnes<sup>8</sup>.

**1936:** *Beggar's Opera* i Poul Schierbecks bearbejdelse (manuskript i Det kongelige Bibliotek, CII,12: »Poul Schierbecks Tiggerens Opera bearbejdet på grundlag af Dr.Pepusch's originale bas«).

Gay's melodier og Pepusch's basstemme udsat for strygeorkester samt cembalo, undertiden suppleret med obo eller trombone til fordobling af sangstemmen. Ouverturen mangler; notat i Schierbecks hånd: »Ouverture pomposo – antyd forgangen nat 1. gennemføring« (bemærkningen sigter til Pepusch's kontrapunktiske udnyttelse i overturen af den melodi, der på dansk er overleveret som »Forgangen nat vor sultne kat«).

**1941/42:** Planer om en »negeropførelse« af *Dreigroschenoper* i Clarence Muse's arrangement<sup>9</sup>.

Ifølge Brecht var det Weill, der lagde hindringer i vejen for dette projekt.

**1946/47:** *Beggar's Holiday*, tekst af John Latouche, musik af Duke Ellington. New Haven, nov. 1946; Boston, dec. 1946; Chicago, april 1947.

Stærkt bearbejdet version af *Beggar's Opera* i en »bi-racial production«

**1948:** *Beggar's Opera*, teksten arrangeret af Tyrone Guthrie, musikken arrangeret af Benjamin Britten (opus 43, klaverpartitur trykt 1949)<sup>10</sup>.

Opført af *The English Opera Group* på Arts Theatre i Cambridge 1948 (med Peter Pears som Macheath), Aldeburgh Festival 1950 samt adskillige andre steder i Europa. Britten's arrangement spænder fra næsten nodetro bibeholdelse af Gay's og Pepusch's musik til ændringer i melodi og akkompagnement eller kombination af en eller flere af de oprindelige sange.

**1953:** *Beggar's Opera*, film (British Lion) instrueret af Peter Brook (hans debut som filminstruktør) med Lawrence Olivier som Macheath. Musikken arrangeret af Arthur Bliss (1891-1975)<sup>11</sup>, teksten bearbejdet af Dennis Cannan med ny tilføjet dialog af Christopher Fry.

Med enkelte undtagelser (Laurence Olivier og Stanley Holloway) er det sange, der lægger stemmer til sangene og ikke de medvirkende skuespillere.

Filmen blev en betydelig fiasko!

**1954:** Klaverudtog af *Beggar's Opera* i Edward Dents bearbejdelse, oprindeligt udarbejdet med henblik på en opførelse i 1944.



**1956:** *Dreigroschenoper* på Piccolo Teatro i Milano i Giorgio Strehlers iscenesættelse<sup>12</sup>.

Hestestalden i bryllupsscenen er udskiftet med en garage og den traditionelle galge med en strik, der hænger ned fra en rytterstatue!

**1966:** *Beggar's Opera* på Gladsaxe Teater med musik af Pelle Gudmundsen-Holmgreen.

Adskillige citater fra eller parafraser over den oprindelige musik. Melodien *Beggar's Opera* I,1 og *Dreigroschenoper* nr. 3 går som en rød tråd gennem 1. del af forestillingen (se nodeeks. 1).

**1981:** Dario Fo, *Opera dello sghignazzo* (»Rock og rå latter«), opført i Torino 1981, senere bl.a. i København.

Oprindeligt lanceret som en version af *Dreigroschenoper* efter invitation fra Berliner ensemblet på Theater am Schiffbauerdamm. Efter bruddet med Berlinerensemblet (se ovenfor) blev dette ændret til, at det var *Beggar's Opera*, der havde tjent som forbillede!

**1983:** *Beggar's Opera*. TV-produktion for BBC, produceret og instrueret af Jonathan Miller.

Musikken arrangeret af Jeremy Barlow og John Eliot Gardiner. Musikalsk ledelse John Eliot Gardiner. I hovedrollerne Stratford Johns (Peachum), Patricia Routledge (Mrs. Peachum), Carol Hall (Polly), Peter Bayliss (Lockit), Rosemary Ashe (Lucy) og Roger Daltrey (Macheath); særlig interesse knytter der sig til sidstenævnte p.gr.a. hans karriere som førende rocksanger i gruppen *The Who* (1965-1982).

Komplet opførelse af værket uden de sædvanlige udeladelser med meget nænsomme arrangementer af Pepusch's udsættelser.

Vist i dansk TV i 1984 og 1988.

**1984:** *Beggar's Opera* på Folketeatret med musik af Anne Linnet.

Ingen forbindelse til den oprindelige musik.

**1984:** Alan Ayckbourn, *A Chorus of Disapproval* (»Lykken om halsen«), skuespil opført i Scarborough 1984, London 1985-87, København 1987-88.

*Beggar's Opera* spiller en væsentlig rolle i stykket, og kendskab til Gay's opera er en forudsætning for den fulde forståelse!

**1987:** Leif Pedersen, Jesper Jensen og Fuzzy, *Polly på æventyr i Carawawawhee Bay*, musical på Odense Teater – projektet opgivet.

Planlagt som en bearbejdelse af Gay's *Polly* fra 1729. Heller ikke denne gang viste stoffet sig åbenbart bæredygtigt!

## 2. **Beggar's opera**

Hele siget med John Gay's *Beggar's Opera* fra 1728 er udtrykt koncentreret og præcist i en enkelt sang og en enkelt replik i forestillingen:

*Sang II,12:*<sup>13</sup>

*When you censure the Age,*

*Be cautious and sage,*

*Lest the Courtiers offended should be:*

*If you mention Vice or Bribe,*

*'Tis so pat to all the Tribe;*

(be pat to: »passe«)

*Each crys....That was levell'd at me.*

3.akt, 2. scene:

*»Lions, Wolves, and Vulturs don't live together in Herds, Drovers or Flocks....Of All Animals of Prey, Man is the only sociable one. Every one of us preys upon his Neighbour, and yet we herd together...«*

I begge tilfælde er det den korrupte fængselsinspektør Lockit, der udsiger denne kyniske livsvisdom. Gay er altså på én gang underholder og moralist, og omend senere tider har haft sværere ved at forholde sig til stykkets moralske end til dets underholdende sider, er det dog nok når alt kommer til alt denne dobbelthed, der har betinget operaens bærekraft gennem alle årene.

*Beggar's Opera* er en formentlig ubevidst men raffineret udnyttelse af de klassemæssige positioner i England. Publikum – den ny middelklasse, som i den gammelkendte kombination af købmandsskab og protestantisk askese i løbet af det foregående halve århundrede havde afgrænset sig fra såvel den egentlige overklasse som den egentlige underklasse og derved anbragt sig selv i en central position – dette publikum kunne tilbagelænet betragte handlingen i forestillingen som den *tilsyneladende* udspillede sig blandt tiggere og udskud (altså »underklassen«), vel vidende, at disse i virkeligheden fremstillede medlemmer af »overklassen«. Den ene vej kunne man nyde udskejelserne som en slags »forbudt« område, den anden vej kunne man godte sig over at se de

politiske magthavere og hoffet hængt ud – med en klar distance til begge sfærer. Og hertil kom så oven i købet, at forestillingen helt uafhængigt af disse forhold i sig selv var en god historie med rige muligheder for at identificere sig med de implicerede parter – ikke mindst med forestillingens eneste helt igennem sympatiske person, Polly. Sammenstødet mellem penge og kærlighed, mellem nyttemoral og romantik er altid godt stof.

Det skal have været digteren Jonathan Swift, der oprindeligt satte Gay igang med sin opera. I et brev til Alexander Pope havde han i 1716 foreslået, at man burde overveje, hvad han kaldte »*a Newgate Pastoral among the whores and thieves there*«. Det blev Gay, der tog ideen op. Konstruktionen »Newgate Pastoral« er interessant – og karakteristisk. Umiddelbart lader det berygtede fængsel *Newgate* sig ikke forbinde med den litterære genre *pastoralen*. Det er i hvert fald et skærende sammenstød af forskellige verdener. Ligesom *tiggere* heller ikke normalt forbindes med *operaen*, således som det sker i *Beggar's Opera*. Men det er jo netop sådanne modsætninger, operaen kom til at behandle – modsætninger som kunne sammenfattes i den helt overordnede modsætning, der går som en rød tråd gennem handling, musik, persongalleri og morale: modsætningen mellem AT VÆRE og AT SYNES. Man kan således ikke give Roger Fiske ret, når han i sin store monografi om engelsk teatermusik i det 18. århundrede hævder, at »Gay's title seems irrelevant«<sup>14</sup>. Tværtimod forekommer titlen både velgennemtænkt og relevant!

Forestillingen blev en ubetinget succes. Den gamle floskel om at noget indtraf »i det rette øjeblik« må i sandhed siges at være dækkende her. En nærmest overvældende mængde af samtidige kilder beskriver, hvilken furor *Beggar's Opera* vakte: aviser, tidsskrifter, breve, erindringer, digterværker, pamfletter, viser, billeder osv.- allevegne understreges det forfriskende nye i Gay's opera og den begejstring, hvormed forestillingen blev modtaget. Naturligvis rejste der sig også enkelte kritiske røster<sup>15</sup>. Det faldt nogen for brystet, at man fremstillede umoralen så utvetydigt på scenen og gjorde forbrydere med umiskendelige forbilleder i virkeligheden til helte. Men sådanne røster druknede i mængden. Det vil føre alt for vidt her at citere fra dette omfattende materiale<sup>16</sup>.

Her skal blot trækkes et enkelt, men vægtigt indlæg frem, nemlig Swifts meget udførlige analyse af forestillingen og dens modtagelse i *The Intelligencer*<sup>17</sup>, det irske sidestykke til tidens velkendte engelske moralske tidsskrifter, hvori Swift finder det »no unpleasant Speculation, to reflect a little upon this *Dramatic Piece*, so singular in the Subject and Manner, so much an original,

and which hath frequently given so very agreeable an Entertainment«. Efter at have beskæftiget sig med forskellen på *Humour* og *Wit* og argumenteret for, at det første er at foretrække, skriver Swift videre:

»AND, although some Things are too serious, solemn, or sacred to be turned into Ridicule, yet the Abuses of them are certainly not; since it is allowed, that Corruptions in Religion, Politicks, and Law, may be proper Topicks for this kind of Satyr.

.....

*But I have now done with Mr. GAY as a Politician; and shall consider him henceforward only as Author of the Beggar's Opera, wherein he hath by a Turn of Humour, entirely new, placed Vices of all Kinds in the strongest and most odious Light; and thereby, done eminent Service, both to Religion and Morality.*

Om hofpræsten, en vis Dr. Herring, der fra prædikestolen havde angrebet *Beggar's Opera* for umoral, skriver Swift, at hans prædiken »...will probably do more Good, than thousand Sermons of so stupid, so injudicious, and so prostitute a Divine«.

Profetisk taler Swift om, at operaen indeholder«...*Satyr*, which, without enquiring whether it affects the present Age, may possibly be useful in Times to come. I mean, where the Author takes the Occasion of comparing those *common Robbers of the Publick*, and their several Stratagems of betraying, undermining and hanging each other, to the several Arts of *Politicians* in Times of Corruption«. Der er bid i et sådant udsagn – fremsat ikke som man måske skulle tro i 1988, men i 1728. Og så slutter Swift sin artikel med følgende fanfare:

»UPON the whole, I deliver my Judgement, That nothing but servile Attachment to a Party, Affectation or Singularity, lamentable Dullness, mistaken Zeal, or studied Hypocrisy, can have the least reasonable Objection against this excellent moral Performance of the Celebrated Mr GAY«. <sup>18</sup>.

Som det fremgår af oversigten i det forrige, holdt *Beggar's Opera* sig på repertoire med skiftende styrke gennem hele det 18. og 19. århundrede, omend i de mest forskelligartede ikklædninger (herunder en version med lutter børn, en version, hvor damerne spilles af mænd og herrene af kvinder, eller en, hvor samtlige personer optræder i romerske dragter) og med den mest forskelligartede musik. Meget tyder på, at brodden snart er blevet taget ud af forestillingen og at den hurtigt er blevet til ren farce. Denne udvikling kulminerede og blev samtidig afsluttet med Frederic Austins legendariske opførelse i 1920 på *The Lyric Theatre* i London. At dømme efter Austins grammofon-indspilning fra

1920-23 (se note 4) og samtidige omtaler af begivenheden havde denne opførelse mere berøring med den engelske *Music Hall* tradition end med det 18. århundrede, og dermed var den tilsyneladende også blottet for satire og socialt engagement – elementer, der heller ikke rigtig stod på dagsordenen i 1920'ernes London og New York. På den anden side bidrog netop Austins opsætning til at andre blev opmærksomme på visse sider af værket, og som det er fremgået af oversigten og mere indgående vil blive beskrevet i det følgende, gav netop 1920-genopførelsen stødet til, at man påny fik øje på stoffets kritiske potentiale. Hermed indledtes anden del af, hvad man kunne kalde *Beggar's Opera*-receptionen. Fra en omtale i det respekterede *Musical Times*, juli 1922, efter opførelse nr. 828 siden 1920 (!) får man et ganske godt indtryk af, hvordan man dengang opfattede værket:

»Such an established success does not need any praise at this day, unless one may say that the gems of tunes sparkle more gaily and the witty lines seem to have more life in them than ever. It is difficult to see why the opera should ever stop, because it is a compote of the most delicious trifles strung together on the airiest of themes, a compote of the bloom of flowers and fruit, with just enough of sun and dew added to give healthy sparkle to the whole«<sup>19</sup>.

Der er unægtelig langt fra denne omtale til Swifts artikel i *The Intelligencer* to hundrede år før. Sådan kan man uskadelliggøre kunsten – sikkert med de bedste motiver!

Ved enhver nyopsætning af *Beggar's Opera* melder der sig naturligvis et helt banalt problem, som er nærværende i stærkere eller svagere grad hver gang man vil reproducere fortidens kunst: skal man forsøge at skabe en »autentisk« forestilling så tæt op ad 1728-versionen som muligt – med fare for at stykket reduceres til kuriøs museumsgenstand – eller skal man drage den fulde konsekvens af, at man befinder sig i en anden historisk situation. Problemet er særlig akut, når det som her drejer sig om et produkt, der i den grad er præget af sin tid og sit sted. Grænserne mellem på den ene side en nyopsætning, der markedsfører sig som *Beggar's Opera* og på den anden side Brechts løsning med *Dreigroschenoper* er vel strengt taget flydende. Problemet er relevant både med hensyn til dialog og musik, men også med hensyn til hele det »budskab« som fremstår af en given opsætning. Skiftende opførelser har forholdt sig meget forskelligt til dette – enkelte overhovedet ikke! Hvad det rent musikalske angår, er de mange grammofonindspilninger af værket et nøjere studium værd. De spænder fra den rene operafremførelse med skolede sangere og fuldt symfoniorkester til det mere viseprægede med skuespillere og kammerbesætning, og

fra en næsten nodetro gengivelse af de gamle melodier med Pepusch's basstemme til helt nykomponerede sang- og instrumentalindslag. Mellem disse yderpunkter kan alle mellemstadier tænkes!<sup>20</sup>

## Baggrund

Som tidligere nævnt er *Beggar's Opera* tænkt som underholdning, satire og moralitet. Den kan derfor kun »forstås«, såfremt den indledningsvis placeres i de rette omgivelser! Uden en sådan præcisering bliver den ikke bare uforståelig, den bliver også ligegyldig.

I det følgende skal gives nogle antydninger af værkets politisk-socialhistoriske, dets personalhistoriske og dets teaterhistoriske baggrund.

I de første årtier af århundredet virkede Daniel Defoe som skiftende regerings omrejsende reporter. Han udsendte talrige pamfletter om rigets tilstand – og blev også spærret inde i Newgate fængslet for nogen af dem – og ikke mindst redigerede og skrev han i årene 1704 til 1713 et slags officielt regeringstidskrift, *The Review*. D. 25 juni 1709 gav *Robinson Crusoe's* forfatter følgende karakteristiske oversigt over den samlede befolkning i England:

*The great, who live profusely*

*The rich, who live very plentifully*

*The middle sort, who live well*

*The working trades, who labour hard but feel no want*

*The Country people, farmers &c, who fare indifferently*

*The poor, that fare hard*

*The miserable, that really pinch and suffer want*

Denne liste viser næsten eksemplarisk de tre førnævnte hovedgrupper: den, der *opfører Beggar's Opera*, den der *overværer* den, og den som den *handler om* – for nu at tage dem nedefra og opefter!

London var en storby. Den havde mere end en halv million indbyggere på Gay's tid – ca. 10 procent af Englands samlede befolkning. Det var den vigtigste by i Europas økonomisk og politisk mest fremskredne land. For udlændinge fremstod England nærmest som en slags idealsamfund: her var velstand og orden og ikke mindst var her frihed for den enkelte borger. Her var kort sagt muligheder – i hvert fald for dem, der havde dannelse og penge (to sider af samme sag) – og ifølge klassisk borgerlig tankegang var enhver jo sin egen lykkes smed.

Men naturligvis var der også fattigdom i London. Dengang som nu var London modsætningernes by. Omkring en femtedel af byens befolkning tilhør-

te, hvad man har kaldt »The London Underworld«: fattige, tiggere, småforbrydere, prostituerede m.v.<sup>21</sup>), som bidrog til at gøre byen usikker og hvis eneste glæde var den daglige dosis gin. For et par pence kunne man blive sløvet af denne drik, som af myndighederne – men vel også af de fattige selv – oplevedes som en forbandelse og noget af et samfundsproblem. Så var der trods alt mere format over øldrikkeriet. Man kan næsten tale om en social graduering: i *Beggar's Opera* drikker de prostituerede gin, mens Macheath og hans bande drikker øl. Allertydeligst viser forskellen sig i William Hogarths dobbelt-stik fra 1750, *Beer Street and Gin Lane*. I »Beer Street« hersker trivsel og borgerlig sund fornuft; øllet giver åbenbart sundhed og (selv)respekt. I »Gin Lane« er det fortvivlelsen og håbløsheden, der dominerer, med kvinden sanseløst henslængt på trappestenen uden at ænse sit eget barn. Hogarth, hvis billeder i mangt og meget tjener samme sag som *Beggar's Opera*, skriver selv i et brev om dette stik: »...Beer Street, its companion (altså til Gin Lane. f.a.) was given as a contrast, where that invigoratory liquor is recommended in order to drive the other out of vogue«.<sup>22</sup>

I sit store digt fra 1716 *Trivia, Or, the Art of Walking the Streets of London* har Gay i en slags poetisk øjenvidneberetning beskrevet alle sider af livet i London: gadernes tilstand, vejrliget, de fattige og tiggerne, røverne, de særlige forholdsregler for kvindelige vandrere osv. Her præsenteres det empiriske materiale, som hans *Beggar's Opera* er bygget over! Ingen kan være i tvivl om, at John Gay kendte London ud og ind på godt og ondt.

I en vis forstand kan man vel beskyldte Gay for at gøre fattigdommen og kriminaliteten til ren underholdning. I hvert fald er det ikke først og fremmest på dette punkt at hans engagement og satire sætter ind. Snarere lader han sig rive med af den almindelige bølge af fascination over forbryderverdenen, som var så udpræget i tiden. Tålrige viser, pamfletter, biografier og ligefrem romaner udkom i disse år med beskrivelser af forbryderkarrierer, henrettelser o.lign. – vel at mærke ikke udelukkende beskrivelser, der tager afstand fra forbryderverdenen, men også sådanne, som fremstiller forbryderen som en helt og med en vis gysende fryd glæder sig over hans driven gæk med myndigheder og bøddel. Især to virkelige personer går ofte igen i disse skrifter: forbryderen John (eller Jack) Sheppard, der den ene gang efter den anden undslap galgen for dog til sidst at ende i den i 1724, og angiveren og hæleren Jonathan Wild. Adskillige træk i deres liv og personlighed genfindes hos henholdsvis Macheath og Mr. Peachum i *Beggar's Opera*. Her skal gives et lille udpluk af sådanne »litterære« fremstillinger, hvor John Sheppard eller Jonathan Wild og andre prominente forbrydere optræder:



William Hogarth, *Beer Street and Gin Lane*, stik fra 1750.

Daniel Defoe, *Jack Sheppard* (1724).

*Harlequin Sheppard*, pantomime på Drury Lane 1724.

John Gay, *Newgate Garland being a New Ballad showing how Mr. Jonathan Wild's throat was cut from ear to ear...* (indgik i pantomimen *Harlequin Sheppard*; trykt som flyveblad 1725); sunget til melodien *Packington's Pound*, som også bruges i *Beggar's Opera* (III,3).





*The Life of Catherine Hayes (who was executed at Tyborn on the 9th of May 1726, for the barbarous Murder of her Husband)...Together with every minute Circumstance relating to that horrid Affair...*

*An Account of all the Robberies, Escapes, &c of John Sheppard, giving an exact Description of the manner of his wonderful Escape from the Castle in Newga-*

te....Written by himself during his Confinement in the middle Stone-Room...Price Six Pence.<sup>23</sup>

John Walker, *The Quaker's Opera*, 1728. Både John Sheppard og Jonathan Wild er på rollelisten.

Henry Fielding, *The Life of Jonathan Wild the Great* (1743).

Der kunne nævnes adskillige andre af den slags titler, men listen er tilstrækkelig omfattende til at vise, at John Gay med sin forbryderromantik og sin utilslørede fremstilling af de to berømte forbrydere på scenen anslog toner, som så ubetinget var på mode hos publikum. Også på dette punkt er der en forbindelse mellem John Gay og Bertolt Brecht. I Brechts *Hauspostille* møder man adskillige forbryderportrætter, tilsyneladende skildret efter levende model, og også her mærkes forfatterens blanding af afsky og tiltrækning.

Som det er fremgået ligger Gays egentlige opgør med sin tid ikke på det sociale område, men på det politisk/moralske. Af helt personlige, men også af ideelt politiske grunde, var Gays hovedanstødssten den korrupsion og den umoral, han fandt hos overklassen og specielt hos sine politiske modstandere whig'erne med førsteminister Robert Walpole i spidsen.

Systemskiftet fra tory- til whig-ledelse havde fundet sted i 1714, og fra 1721 og resten af Gay's levetid var Robert Walpole førsteminister. I det meste af denne periode var der reelt kun ét parti i England, idet det var lykkedes Walpole i den grad at mistænkeliggøre og splitte tory'erne, at de slet ikke havde kræfter til at true whig'ernes stilling. Når whig'erne – til trods for at de var lagt for had i brede kredse – kunne fastholde magten så længe, skyldes det for det første, at netop dette parti var en slags garant for den hannoveranske tronfølge (og dermed et værn mod en jacobitisk katolsk trussel), og for det andet, at Walpole gennem sin udenrigspolitik formåede at holde England så godt som helt fri for indblanding i nogen krige. Den udbredte kritik af Walpole gik derfor ikke så meget på hans resultater som på hans metoder. Korrupsion og svindel hørte til dagens orden, og både blandt menigmand og de toneangivende litterater blev Walpole kritiseret og lagt for had. Ikke overraskende forsøgte han at bremse oppositionen gennem forbud og censur (f.eks. rettet mod oppositionstidsskriftet *The Craftsman* og John Gay's *Polly*), og i 1737 førte Fieldings direkte angreb på den forhadte førsteminister i skuespillet *Pasquin* til en egentlig *Licensing Act*, som indførte teatercensur og derved fratog scenen dens kritiske muligheder, reducerede antallet af teatre til to og bevirkede, at interessen efterhånden svingede fra teatret over mod den nye »borgerlige« roman. I det hele taget er det karakteristisk for litteraturens funktion i Queen Anne's og

de første år af Hannoveranernes England, at den i meget høj grad går (parti)politiske ærinder. De politiske partier overtager rollen som mæcener efter at hof, adel og kirke i århundreder havde haft dette monopol. I denne forstand fungerer de politiske partiers mæcenat som en slags mellemform mellem det gamle hof- og kirke-mæcenat og det nye »frie« marked.

Dette forsøg på en politisk styring af det skrevne ord kombineret med Walpoles åbenlyse manipulation med landets vigtigste embeder gjorde ham til skydeskive for talrige angreb. *Beggar's Opera* var et af disse. Både i detaljer og i de store linjer er forestillingen et angreb på Walpole og hans folk. Navneligheder, enkeltheder i handlingsgangen, måske ligefrem selve figuren Lockit, de ironiske moraler, som med mellemrum udsiges eller udsynges, er alle møntet på de herskende tilstande. På denne måde indgår *Beggar's Opera* på linje med andre betydelige litterære angreb på systemet, hvoraf de to vigtigste er Jonathan Swifts *Gulliver's Travels* (1726) og Alexander Pope's *The Dunciad* (1728).

Det bedste indtryk af Walpoles tvivlsomme renomme får man gennem Swifts ubehagelige karakteristik af ham i *Gulliver's Travels* fra 1726; Gulliver bliver af lederen for de med fornuft udstyrede heste bedt om at fortælle om sit hjemland England:

*»I told him that a first or chief minister of state, who was the person I intended to describe, was a creature wholly exempt from joy and grief, love and hatred, pity and anger; at least, makes use of no other passions, but a violent desire of wealth and power and titles; that he applies his words to all uses, except to the indication of his mind; that he never tells a truth, but with an intent, that you should take it for a lie; nor a lie, but with the design that you should take it for a truth; that those he speaks worst of, behind their backs, are in the surest way of preferment; and whenever he begins to praise you to others, or to yourself, you are from that day forlorn. The worst mark you can receive is a promise, especially when it is confirmed with an oath; after which every wise man retires, and gives up all hopes.*

.....

*That these ministers, having all employments at their disposal, preserve themselves in power by bribing the majority of a senate or great council; and at last, by an expedient called an Act of Indemnity (whereof I described the nature to him) they secure themselves from after reckonings, and retire from the public, laden with the spoils of the nation«.*<sup>24</sup>

John Gay's harme over overklassens livsførelse og Walpoles metoder er knyttet tæt sammen med hans egen karriere og litterære baggrund. Han tilhørte som nævnt kredsen af oppositions-litterater med Alexander Pope og Jonathan Swift

i spidsen, som på linje med de moralske tidsskrifter *The Tatler* og *The Spectator* en halv snes år tidligere prædikede de augustæiske dyder som fornuft, mådehold og den gode smag; målgruppen var den nye magtfulde middelklasse og midlerne en række af de formidlingsformer, som i løbet af det 18. århundrede antog en ny karakter i England (først og fremmest teatret, den borgerlige roman og tidsskriftet)<sup>25</sup>. John Gay's og ligesindedes nye publikum var efterhånden blevet træt af den italienske operas uforståelige sprog og indholdsmæssige uhyrligheder; i stedet læste man de nye romaner og tidsskrifter, interesserede sig for politiske og litterære forhold og diskuterede det hele på et af Londons ca. 500 kaffehuse.

John Gay havde selv i løbet af sin karriere haft adskillige berøringer med overklasse og hof. En tid virkede han som privatsekretær for en grevinde, og han nærrede også visse forhåbninger om en position ved hoffet. Faktisk skyldes en del af hans agression mod hoffet netop, at han følte sig hævet over en tilbudt stilling som *gentleman usher* og derfor måtte afslå den. Det gjorde heller ikke det hele bedre, at Gay som så mange andre mistede penge i den berygtede økonomiske skandale i 1720, der går under betegnelsen *The South Sea Bubble*, hvis tvivlsomme forgreninger strakte sig helt op i de højere regeringskredse<sup>26</sup>. Man kan således ikke frikende Gay for et vist mål af opportuniste, og kan måske ligefrem se dette afspejlet i hans to berømte samlinger af *Fables* fra 1727 og 1738 – altså henholdsvis før og efter *Beggar's Opera* (anden samling blev skrevet allerede i 1731/32 men først udgivet seks år senere). I den første fremsætter forfatteren følgende programerklæring:

*But he who studys nature's laws  
From certain truth his maxims draws,  
And those, without our schools, suffice  
To make men moral, good and wise.*<sup>27</sup>

I anden samling er tonen blevet skarpere. I nedenstående begyndelse på den 9. fabel, *The Jackall, Leopard, and other Beasts. To a Politician*, genkender man ophavsmanden til *Beggar's Opera*:

*I grant corruption sways mankind,  
That int'rest too perverts the mind,  
That bribes have blinded common sense,  
Foil'd reason, truth and eloquence;  
I grant you, too, our present crimes  
Can equal those of former times.*

*Against plain facts shall I engage,  
To vindicate our righteous age?  
I know, that in a modern fist  
Bribes in full energy subsist:  
Since then these arguments prevail,  
And itching palms are still so frail,  
Hence politicians, you suggest,  
Should drive the nail that goes the best;  
That it shows parts and penetration,  
To ply men with the right temptation.  
To this, I humbly must dissent.*

### **Teaterhistorisk baggrund**

Et af William Hogarths kobberstik fra 1724 bærer titlen *Masquerades and Operas, or, The Taste of the Town*: i hver side af billedet kæmper publikum for at sikre sig billet til hver af disse to teaterformer, mens en mand midt i billedet kører afsted til papirmøllen med de engelske klassikeres bøger (Shakespeare, Dryden osv.) på en trillebør!

Netop disse to teaterformer, maskeraden og den italienske opera – førstnævnte især i form af *harlekinader* – var på mode i slutningen af 1720'erne, og disse to genrer danner den teaterhistoriske baggrund for *Beggar's Opera*.

Naturligvis er *Beggar's Opera* ikke en harlekinade, men i en vis forstand er den en udløber af denne ejendommelige teaterform, som i de første årtier af 1700-tallet blomstrede i adskillige europæiske lande, herunder både England og Danmark<sup>28</sup>.

Harlekinaderne var kommet til England fra Frankrig, hvortil de oprindeligt var importeret fra Italien! Den gamle italienske *commedia dell'arte* med dens tilbagevendende figurer som Pentalone, Harlekin, Zanni, il Dottore osv. havde nået Frankrig i begyndelsen af århundredet, og en særlig fransk variant af genren havde efterhånden udviklet sig på markedspladser og i fjælleboder til stor fortrydelse for det etablerede teater<sup>29</sup>. Der fortælles mange beretninger om, hvordan disse teatre søgte at håndhæve deres monopol på tale og sang på scenen, og om hvordan markedsteatret imødegik forbudene ved at lade skuespillerne mime til musik og sangene synge af publikum efter tekstede skilte på scenens bagvæg.

I årene før 1720 havde teatermanden John Rich, der jo også stod bag opsætningen af *Beggar's Opera*, bragt franske gøgler- og skuespiltruppe til England,

hvor de på hans Lincoln's Inn Fields Theatre opførte franske harlekinader. Dette gav stødet til en sand bølge af lignende engelske forestillinger, som i 1720'erne og 30'erne blev det store tilløbsstykke både på Lincoln's Inn Fields og på Drury Lane.

Harlekinaden består af en blanding af dans, sang, musik og pantomime inden for en løs handling, hvor det altid er Harlekin, der spiller hovedrollen, hvadenten han er dr. Faust, John Sheppard, troldmand, Merkur eller sig selv! Et gennemgående tema er hovedpersonens flugt fra sine forfølgere og hans bestræbelser på at få sin elskede imod hendes gamle fars vilje – altså temaer, som genkendes fra persongalleriet Harlekin-Columbine-Pentalone i *commedia dell'arte* og fra interessekonflikten Peachum-Macheath-Polly i *Beggar's Opera*.

Skal vi tro Henry Fieldings omtale af Harlekinaden i indledningskapitlet til femte bog af *Tom Jones* fra 1749, indgik mange harlekinader som anden del af en pantomime og udgjorde en komisk kontrast til den indledende del med sine »hedenske guder og helte, som visselig var det værste og kedsommeligste selskab, et publikum nogensinde er blevet præsenteret for, og også var beregnet på at være det for at danne kontrast til den komiske del af underholdningen og vise Harlekins pudsemagerier i et gunstigere lys«, som det hedder hos Fielding.

Som nævnt var John Rich primus motor i lanceringen af den engelske harlekinade. I årene 1717 til 1741 spillede han selv Harlekin under skuespillernavnet »Lun« i hovedparten af forestillingerne på Lincoln's Inn Fields. Det berømte ord om »at tjene ind på gyngerne, hvad man sætter til på karusellerne« kunne bruges her: med indtægterne fra disse harlekinader i 20'erne og 30'erne (og fra *Beggar's Opera*) kunne Rich financiere mere seriøse tragedier<sup>30</sup>.

Der kan nævnes en hel række karakteristiske elementer i harlekinaden, som genfindes i *Beggar's Opera*, og som gør det berettiget at tale om en klar forbindelse:

- mange harlekinader er parodier på tidens repertoire af operaer eller tragedier i høj stil;
- sangene synges på eksisterende melodier fra de mest forskelligartede kilder;
- forestillingerne er ofte forsynet med en »fremmedgørende« prolog, hvor handling og morale i stykket diskuteres;
- den afsluttende befrielse af Harlekin har miraklets karakter og sker gennem indgriben af en *Deus ex machina*;
- referencer til aktuelle begivenheder;
- hovedhjemsted på Lincoln's Inn Fields Theatre under John Rich's ledelse.

Hvert af disse punkter kan overføres på *Beggar's Opera*. Endnu tættere er forbindelsen til en enkelt af harlekinaderne, *Harlequin Sheppard*, opført på Drury Lane i sæsonen 1724-25. Her optræder Harlekin i rollen som forbryderen Jack Sheppard, Macheaths forbillede; som tidligere nævnt synges en sang om Jonathan Wild (*Beggar's Opera's* Mr. Peachum) på en melodi, som senere genfindes i *Beggar's Opera*, og endelig foregår arrestationen af Sheppard under et besøg hos veninden Frisky Moll på en måde, som har en umiskendelig lighed med Jenny Divers' angivelse i *Beggar's Opera*.

Med andre ord, *Beggar's Opera* – og dermed hele *ballad opera*-genren – er en udbygning af den engelske harlekinade, som igen har rod i italiensk *commedia dell'arte*-tradition!

Forbindelsen til den anden dominerende musikteater-form, den italienske opera, er af en ganske anden art. Mens *Beggar's Opera* viderefører harlekina-den, gør den nar af operaen; traditionen, som først og fremmest bygger på en bemærkning af Pope i indledningen til *The Dunciad*, har ligefrem villet give *Beggar's Opera* æren for at have givet operaen dødsstødet – i hvert fald for en tid. Det er nu nok lidt for meget sagt. Snarere kan man vel sige, at successen var betinget af, at John Gay med sit værk opfyldte netop de behov, som det brede publikum nærrede og som det ikke længere kunne få opfyldt gennem den italienske opera. Det var ikke *Beggar's Opera*, der »lukkede« den italienske opera i 1728; men de samme samfundsmæssige forhold, som skabte grobund for *Beggar's Opera* – og 15 år senere for Händels oratorier – forårsagede operaens fald. Iøvrigt blomstrede den italienske opera jo op igen i London i 1760'erne og 70'erne.

Den italienske operaer havde holdt sit indtog i London i 1705 med opførelsen på Drury Lane af *Arsinoe, Queen of Cyprus. An Opera after the Italian manner: All sung*, oversat til engelsk, med musik muligvis af Thomas Clayton. I løbet af de næste par årtier spillede sideløbende »italiensk« opera på italiensk og engelsk, men efter at Händel med ét slag havde gjort sig bemærket som operakomponist med sin *Rinaldo* i 1711, blev det i højere og højere grad de italiensk-sprogede operaer, som »tegnede« genren med Queen's Theatre (efter Queen Anne's død omdøbt til King's Theatre) som det førende operahus. Trods en ikke ringe bevågenhed især fra de øverste samfundslag, vandt formen aldrig rigtig for alvor fodfæste på engelsk grund. Sproget var en alvorlig hindring, ligesom de konventioner omkring dramaets opbygning, musikkens fordeling på de medvirkende, det musikalske udtryk osv., som netop er en del af den italienske *opera seria's* særkende, forekom mange englændere komisk og ude af trit med sund fornuft. Det var ikke blot diverse intriger, som skabte

vanskeligheder for Händels operaforretning. Det var også et grundlæggende misforhold mellem genrens karakter og de nye middelklassenormer. Abonnenter på de moralske tidsskrifter, læsere af Pope's vers og Fieldings og Richardsons romaner, besøgende i Londons kaffehuse og tilskuerne til *Beggar's Opera* – kort sagt den nye selvbevidste middelstand – kunne ikke rigtig identificere sig med de græske helte og romerske hærførere på operascenen. Opera-arien, der jo var genrens tyngdepunkt, måtte i sin statiske monologform støde an hos et befolkningslag, der netop havde ophøjet dialogen og diskussionen til at være de ideelle midler til at opnå consensus om normer og værdier.

Hertil kom yderligere, at operaen p.gr.a. sit omkostningsniveau og prestige hos overklassen var en ikke uvæsentlig del af det politiske spil. Specielt Händel blev lidt imod sin vilje hvirvlet ind i dette, og måtte se sig identificeret både med den forhadte Robert Walpole og det hannoveranske kongehus. Et samtidigt smædevers vidner herom:

*A Dialogue between two Projectors*  
Quoth W- to H-I shall we two agree,  
And join in a Scheme of Excise. H. *Caro si.*  
*Of what Use is your Sheep if your Shepherd can't sheer him?*  
*At the Hay-market I, you at We-er? W. Hear him.*  
*Call'd to Order the Seconds appear'd in their Place,*  
*One fam'd for his Morals, and one for his Face;*  
*In half they succeeded, in half they were crost;*  
*The Tobacco was sav'd, but poor Deborah lost<sup>31</sup>,*

De to projektmagere Walpole og Händel planlægger at flå deres folk, den ene ved at indføre en upopulær tobaksskat, den anden ved at forhøje billetprisen til oratoriet *Deborah* – det første skal foregå i Westminster, det andet på Haymarket Theatre.

Det manglede da heller ikke på angreb på den italienske opera fra essayister, romanforfattere, digtere og moralister – fra den harmløse ironiseren til en egentlig fordømmelse med nationalistiske eller moralske undertoner. Et par eksempler kan anslå tonen. Det tidligste og mest indædte angreb kom fra tragedieforfatteren John Dennis (1657-1734), som absolut hører til, hvad englænderne kalder *the minor poets*, og iøvrigt blev latterliggjort af Pope. I et fyldigt *Essay on the opera's after the Italian manner, which is about to be established on the English stage: with some reflections on the damage which they may bring to the publick* fra 1706<sup>32</sup> retter han et alvorligt angreb på »..the soft and effeminate Measures of the Italian opera..«, som han finder »barbarous and gothic«, og



kun den musik finder nåde for hans dom, som er »subordinate to some nobler Art and subservient to Reason«. Mod slutningen foretager han en vidtgående kombination af begreberne »reformation«, »frihed« og »engelsk drama«, og hævder at man ved at erstatte det gamle engelske elizabetanske drama med den italienske opera samtidig åbner op for angreb på de to andre begreber frihed og reformation:

*»And yet though the Reformation and the liberty and the Drama were established among us together...notwithstanding all this, at the present juncture, when liberty and the reformation are in the utmost danger, we are going very bravely to oppress the drama, in order to establish the luxurious Diversions of those very nations, from whose attempts and designs both liberty and the reformation are in the utmost danger«.*

Tankegangen er naturligvis, at de konfessionelle og politiske trusler ifølge Dennis kommer fra Italien, hvorfor man i hvert fald bør holde sig fri af de musikdramatiske strømninger derfra!

Mere humor er der over den satire mod operaen, som man kunne læse i tidsskrifterne *The Tatler* og *The Spectator*. I en vittig artikel i *The Spectator* fra marts 1711, fjorten dage efter førsteopførelsen af Händels opera *Rinaldo* på Queen's Theatre, ironiserer Joseph Addison over alt det sceneudstyr, som er nødvendigt i operaen (levende fugle, der flyver omkring hovedet på tilskuerne, heste, som bryder igennem en mur, en flod, der løber hen over scenen) og beklager samtidig at operateksterne er så dårligt skrevet: italienerne »...fill their writings with such poor imaginations and conceits, as our youths are ashamed of before they have been two years at the university«. <sup>33</sup> Hovedindvendingen mod den italienske opera er for Addison dens mangel på *common sense*. I denne sammenhæng kan man minde om *The Spectators* »formålsparagraf«: »Celebrare domestica facta« (»Hædre de hjemlige handlinger«).

Humoristen og mådeholdspoeten over alle, Alexander Pope, måtte naturligvis også føle sig stødt. I sit store digt *The Dunciad* giver han følgende malende beskrivelse af den italienske opera:

*When lo! a harlot form soft sliding by,  
With mincing step, small voice, and languid eye:  
Foreign her air, her robe's discordant pride  
In patch-work flutt'ring, and her head aside:  
By singing peers upheld on either hand,  
She tripped and laughed, too pretty much to stand;*



William Hogarth, *Beggars' Opera*, 3. akt scene 11; oliemaleri (1728) fra opførelsen på Lincoln's Inn Fields. Macheath i dødscellen i centrum, Lucy og Lockit til venstre, Polly og Peachum til højre for Macheath. I baggrunden bag Peachum ses digteren, John Gay.

*Cast on the prostrate Nine a scornful look,  
Then thus in quaint recitativo spoke.*

»O Cara! Cara! silence all that train:  
Joy to great Chaos! let division reign.<sup>34</sup>  
Chromatic tortures soon shall drive them hence,  
Break all their nerves and fitter all their sense:  
One trill shall harmonise joy, grief, and rage,  
Wake the dull church, and lull the ranting stage;  
To the same notes thy sons shall hum, or snore,  
And all thy yawning daughters cry, »Encore«.<sup>35</sup>

*Beggars' Opera's* angreb på den italienske opera hører til blandt de mere harm-løse, men da netop denne forestilling så at sige førte krigen på operaens egen skueplads, teatret, blev angrebet måske særlig dødbringende. Adskillige samti-dige beretninger understreger i hvert fald, at det publikum, der før havde

kedet sig til de italienske operaer nu morede sig herligt til John Gay's forestilling – så at sige på den anden side af gaden.

Der er mange hentydninger til italiensk opera i *Beggar's Opera*: forestillingens titel; Ouverturen (som der gøres rede for i det følgende); indledningens ironiserende bemærkninger; de mange metaforer i løbet af forestillingen; den absurde slutning med digterens indgriben i handlingen, hvorved Macheath benådes; hentydningerne både i indledningen og i Pollys og Lucys skænderi til et berømt skænderi for åbent tæppe mellem to af de store prima donna'er, Cuzzoni og Faustina; det forhold, at der overhovedet synges – ikke store *da capo* arier, men gængse viser for det meste af folkelig herkomst; koloraturerne i et par af sangene; det undertiden svulstige sprog med de vidtløftige æresbegreber lagt i munden på ludere, tiggere og landevejsrøvere – alt sammen er det på en eller anden måde rettet mod den seriøse opera.

Det er ovenfor blevet vist, hvordan Gays stykke kan forstås som politisk/social satire og som satire over den italienske opera. Men det indeholder også et tredje element, som ofte glemmes: elementet af *moralitet*. En opførelse, som ikke også tager hensyn til dette, vil uvægerligt blive ligegyldig; handlingen skal tages for pålydende, og fremstilles som en rørende og spændende historie om forhold og konflikter mellem mennesker. Hvis man glemmer dette aspekt og udelukkende indtager en ironisk distance til selve stykkets handling, bliver det først for alvor antikveret. Det 18. århundredes moralister har stadig noget at sige, selvom »sproget« er et andet.

### **Musikken i Beggar's Opera**

Musikkindslagene i *Beggar's Opera* omfatter Ouverture, to danse samt 69 sange. Det er aldrig rigtig blevet klart, hvem der egentlig har ansvaret for musikken. Titelbladet til førsteudgaven fra 1728 nævner intet komponistnavn; her hedder det blot »...to which is added, the MUSICK Engrav'd on COPPERPLATES...«, og der sigtes til nodebilaget med sangene i enstemmig notation. Tredje udgave fra 1729 er mere oplysende: »...The Third Edition: with the Overture in Score, the Songs and the Basses (The Overture and Basses Compos'd by Dr. Pepusch)...«. Der er altså ingen tvivl om at Ouverturen er komponeret og sangene arrangeret af den lærde Johann Christoph Pepusch (1667-1752). De færreste vil vel i dag give Dr. Charles Burney ret, når han i sin musikhistorie fra årene 1776 til 1789 fremhæver netop Pepusch's basstemmer; i forhold til »the wild, rude, and often vulgar melodies« er – ifølge Burney – disse basstemmer »so excellent that no sound contrapuntist will ever attempt to alter

them«. <sup>36</sup> Det tør svagt antydes, at der siden Burneys dage har været »kontrapunktikere«, der har forsøgt sig - »sound« eller ej!

Pepusch var som 33-årig kommet til England fra Frederik d. Stores hof i Preussen og havde snart skabt sig et navn som musikvidenskabsmand med særlig interesse for den gamle musik – noget der i det tidlige 18. århundrede var lidt af et særsyn. Han var medgrundlægger af selskabet *The Academy of Ancient Music* og blev udnævnt til doktor i Oxford i 1713. Mange af hans værker – især for solofløjte eller triobesætning – blev trykt i London og Amsterdam. Sit daglige udkomme fik han dels som musikdirektør hos hertugen af Chandos, dels som musiker ved Drury Lane og musikdirektør ved Lincoln's Inn Fields; i sidstnævnte egenskab leverede og arrangerede han musikken til en række *masques* og *ballad operas*. Endelig kan det nævnes, at der blandt klenodierne i hans righoldige privatbibliotek befandt sig det store musikhåndskrift med elisabethansk virginalmusik, som siden er gået over i historien som *The Fitzwilliam Virginal Book*.

Ouverturen i *Beggar's Opera* og de tilføjede basstemmer til sangene er gedigent kompositorisk håndværk, leveret af den tyske musikdoktor. Men det egentlige musikalske mesterskab i operaen består i selve udvalget af sange: 69 iørefaldende melodier, som i langt de fleste tilfælde passer til Gay's tekster, som om de var skabt med dem for øje. Det fremgår ikke af kilderne, hvem der har stået for dette valg. Man kan ikke rigtig forestille sig, at det har været Dr. Pepusch. For det første har han næppe kendt smagen hos den brede engelske befolkning i en sådan grad, at han kunne udvælge netop de melodier, der ville appellere til publikum; for det andet har han som udlænding næppe været fortrolig med det meget omfattende repertoire af viser og sange – såkaldte »broadside ballads« – hvorfra sangene i *Beggar's Opera* i alt væsentligt er hentet. I den forbindelse kan man bemærke, at der blandt forlæggene som sagt er engelske sange samt en enkelt fransk; men tyske er der ingen af, og det kunne man vel vente, såfremt Pepusch havde haft en finger med i spillet. Hertil kommer, at der i mange tilfælde er en så tæt forbindelse mellem Gay's sangtekster og de oprindelige tekster, at det må være en og samme person, der har stået bag såvel valget af melodi som udformning af den nye tekst. Og denne person kan naturligvis kun være Gay selv. Med hele sin litterære baggrund i kredsen omkring Swift, Pope og Arbuthnot, sin hang til vid og ironi og sit »folkelige« engagement har Gay formentlig været velbevandret i den engelske balladelitteratur. Han har han utvivlsomt selv ejet de gængse trykte visesamlinger og iøvrigt været bekendt med, i hvilke tilfælde han kunne regne med, at publikum ville opfatte de forskellige hentydninger, der lå bag valget af netop denne eller

hin melodi. Det har kort sagt været nødvendigt med en betydelig indlevelsesevne hos den musikkomponist, der ville sikre at pointerne blev opfattet af publikum i 1728. Men det er jo netop det springende punkt. Man kan forske nok så meget i kilder til Gay's melodier og i mulige associationer fra Gay's brug til de oprindelige tekster – men hvor meget af alt dette publikum i teatret i 1728 og senere har fanget i farten, kan vi ikke vide. En vits eller en hentydning, der først kræver dybtgående kildestudier, mister noget af sin spontane friskhed!

Lad os se nøjere på de musikalske elementer i *Beggar's Opera*:

### **Ouverture:**

Der bliver i begyndelsen af forestillingen gjort meget for at lede publikums tanker i retning af den italienske opera, der som nævnt var på mode i London netop i disse år, og som Gay og hans fæller om ikke ligefrem bekæmpede så dog i hvert fald forholdt sig ironisk og distancerende til. I en indledende samtale mellem stykkets digter (The Beggar) og en af skuespillerne gør digteren det klart, at forestillingen i enhver henseende er en opera, når man lige ser bort fra, at der ikke er recitativer, ingen prolog og ingen epilog, for – som han siger – han har trods alt ikke gjort sin opera »throughout unnatural«. Hertil kommer så ouverturen, som bevidst eller ubevidst er formet som en traditionel italiensk ouverture: langsom pompøs indledning med punkterede nodeværdier i to repetitionsdele efterfulgt af en livlig, fugeret allegro i 12/8. Med en sådan ouverture, som man kendte fra f.eks. Händels samtidige operaer på de londonske teatre, kunne i hvert fald den dannede del af publikum ikke længere være i tvivl: nu blev opera-genren sat under debat! (Nodeeks. 2).

Som et særligt raffinement er allegro'en bygget over motivmateriale fra en af forestillingens sange, nemlig Lucys »I'm like a Skiff on the Ocean tost« (III, 7, se nodeeks. 3). Gay's egen kildeangivelse til denne sang oplyser, at den oprindeligt hed »One Evening Having Lost my Way«. Både Kidson og Schultz, og samtlige andre senere oversigter over melodiernes proveniens meddeler uden yderligere kildemæssigt belæg, at melodien i samtiden var kendt under titlen »Walpole or The Happy Clown«<sup>37</sup>! Der er ingen grund til at betvivle rigtigheden af denne vigtige pointe, omend det havde været betryggende med en henvisning til en form for dokumentation. Meningen med at indlægge »Walpole«-melodien her i ouverturen skulle altså være at signalere den politiske side af satiren – primært rettet mod førsteminister Robert Walpole og hans korrupte metoder – samtidig med opera-satiren. Når man alligevel må stille sig lidt skeptisk over for denne sejlivede myte i *Beggar's Opera*-overleveringen, skyl-

des det to forhold: der er masser af hentydninger til Walpole i løbet af operaen, og samtidige beretninger gør rede for, hvordan publikum (inclusive Walpole selv) opfattede disse hentydninger og reagerede på dem, hver på sin måde. Men intetsteds berettes om, at den her omtalte hentydning blev opfattet. Da den unægtelig forekommer på fremtrædende plads i forestillingen (nemlig i selve ouverturen), må dette undre. For det andet kunne man vente, at Gay i sin kildeangivelse ved sangen, som den forekommer inde i stykket, havde benyttet chancen og foretrukket angivelsen »Walpole« fremfor den neutrale »One evening having lost my way«. Og mon ikke han ville have givet en kendt »Walpole« melodi et mere »politisk« indhold i *Beggar's Opera*, end man faktisk finder i sangen: Lucys jealousy-arie med dens typiske opera-metafor:

*I'm like a Skiff on the Ocean tost  
Now high, now low, with each Billow born,  
With her Rudder broke, and her Anchor lost,  
Deserted and all forlorn.*

Det har ikke meget med korrupcion og politisk plattenslageri at gøre!

Indtil videre må man nok konstatere, at Pepusch »blot« har valgt netop denne melodi til sin ouverture, fordi den var iøjrefaldende og velegnet til at afgive temastof til fugato-delen på en sådan måde, at der ikke blot er tale om et nodetro citat af melodien, men om en raffineret bearbejdelse af enkelte motiver (se nodeeksempel 3a og 3b fra henholdsvis Air III,7 og ouverturenens allergrodel).

Som det fremgår, findes melodien også i dansk tradition; fra midt i 1700-tallet eller tidligere blev den brugt som militær tappenstreg, og senere i århundredet knyttedes den sammen med den velkendte tekst: »Forgangen nat vor sultne kat...«!<sup>38</sup>

### **Danse:**

To steder i *Beggar's Opera* kræves der musik til dans. Første gang er i scenen, hvor Macheath er på sit ugentlige besøg i bordellet (2. akt, scene 4). Efter at have hilst hjertligt på hver af de tjenestegørende damer foreslår han en dans med ordene »Play the *French* tune, that Mrs. *Slammekin* was so fond of«, og regi-anvisningen lyder herefter: »A *Dance* a la ronde in the *French Manner*«, efterfulgt af en sang med overskriften »Cotillon«. Da der ikke foreligger nogen musik til denne franske dans, må man gå ud fra, at den har været danset til Cotillon melodien, der således har tjent både som dansemusik og korsang.

Melodien er rent faktisk af fransk oprindelse (fra Le Sage's vaudeville *Télémaque* fra 1715), således som Macheath forlanger det.

Den anden dans er fangernes dans umiddelbart før Macheaths store nedtur i dødscellen, »*A Dance of Prisoners in Chains, &c.*« (3.akt, scene 12). Her er mærkelig nok heller ingen musikangivelse. Imidlertid er der i anden sammenhæng overleveret musik, som utvivlsomt har været brugt netop på dette sted ved opførelserne i 1728. I Gay's sidste ballad opera, *Achilles* (ligeledes med Pepusch som musikalsk medarbejder), trykt i 1733, bærer en af sangene kildeangivelsen »*Beggar's Opera, Hornpipe*«. Det må være den manglende fangedans: hvad ellers skulle ærlige engelske tyve og småsvindlere danse end den mest engelske af alle danse, den gamle traditionsrige folkelige *Hornpipe*. Det har været af en vis virkning, når fangerne i lænker trådte dansen til en musik, der ledte tanken hen på den landlige *country dance*. Her har vi måske ideen til senere operaers store fangekor!

### Sange:

Der er 69 sange i *Beggar's Opera*. Oprindelig var der kun 68, men i sidste øjeblik, endnu mens nodebilaget til første udgave var i trykken, blev der åbenbart tilføjet endnu en, der som den eneste blev trykt inde i selve teksten (»*Our selves, like the Great, to secure a Retreat*«, 3.akt, scene 11).<sup>39</sup>

Ved samtlige sange, med undtagelse af to, har Gay anført begyndelseslinjen på den tekst, hvis melodi han har lånt. Den ene af undtagelserne er Pollys sang i scenen med rivalinden Lucy, »*Cease your Funning*« (II,19). Den manglende kildeangivelse hos Gay, kombineret med det forhold, at det ikke hidtil er lykkedes nogen viseforsker at finde et forlæg for melodien, har ført til den antagelse, at den er komponeret direkte med henblik på forestillingen. En anden mulig forklaring er, at Gay har kendt melodien uden at være klar over, hvor den kom fra. Hvorfor skulle han dog blandt 69 melodier låne de 68 og lade en enkelt nykomponere?<sup>40</sup> Dette synspunkt underbygges af den anden af melodierne uden kildeangivelse, »*You'll think e'er many Days ensue*« (II,14, se nodeeksempel 4a).

Denne melodi må utvivlsomt have været kendt på Gay's tid. Det er nemlig efter alt at dømme en variant af melodien *Walsingham*, som bl.a. optræder i to forskellige udsættelser i *Fitzwilliam Virginal Book* af henholdsvis John Bull (nodeeks. 4b) og William Byrd samt i en række lutvariationer af John Dowland.<sup>41</sup> Ydermere er det den samme melodi, som traditionelt er blevet brugt til en af Ofelias sange i vanvidsscenen i Shakespeares *Hamlet* (IV akt, scene 5; nodeeks. 4c), »*How should I your true love know*« – en tradition, som ganske

vist kun kan føres tilbage til midten af det 18. århundrede, men som dog kan have rødder helt tilbage i Shakespeares samtid, når man betænker ligheden med *Walsingham*. Denne forbindelse mellem *Walsingham* og den traditionelle Ofelia melodi fra det 18. århundrede styrkes af det forhold, at Shakespeares tekst er en parafrase over teksten »As ye came from the holy Land of Walsingham«. <sup>42</sup>

Selvom melodien i *Beggar's Opera* på et meget afgørende punkt afviger fra både *Fitzwilliam Virginal Book* og den traditionelle Hamlet version (kadencen, der afslutter første del; se nodeeks. 4), kan der næppe være tvivl om, at det er den samme melodi, vi har med at gøre, og man må undre sig over, at Gay ikke har anført en så berømt kilde.

En enkelt gruppe af sangene i *Beggar's Opera* indtager en særstilling i forestillingen og påkalder sig særlig interesse. Det drejer sig om sangene III,17-III,26, en gruppe på 10 sange (eller brudstykker af sange), som Macheath synger uden pause i sin ensomhed i dødscellen – det eneste tidspunkt, hvor han tilsyneladende ikke rigtig har magt over tingene og bægeret med brandy er hans sidste tilflugt. Sangene går som sagt uformidlet over i hinanden uden hensyn til, at de står i forskellige tonearter (se gengivelsen af disse sange fra førsteudgaven).

Både dramatisk og musikalsk er det et af de mere tvivlsomme steder i *Beggar's Opera*. Det har fra forskellig side været antydnet, at der var tale om en slags opera-parodi, i givet fald en parodi på recitativet i operaen. Selvom flere af disse brudstykker godt kan minde om et recitativ, skulle man mene, at der havde været mere oplagte virkemidler, såfremt noget sådant havde været Gay's anliggende. Måske kan den dramatiske ide være gennem disse uformidlede musikindslag at beskrive hovedpersonens rådvildhed og usikkerhed. Hvorom alting er, så viser netop denne gruppe sange bredden i melodivalget i *Beggar's Opera*. Nedenfor gives en oversigt over kilderne til de ti sange: <sup>43</sup>

### III,17

Melodien af Gay's samtidige, John Baret, musikdirektør ved Christ's Hospital og organist ved St Mary at Hill. Originalens to første linjer

»O happy, happy Groves  
Witness of our tender Loves«

bliver hos Macheath til

»O cruel, cruel, cruel Case  
Must I suffer this Digrace«.



Air I7 

Air I8 

Air I9 

Air 20 

Air 21 

Air 22 

Air 23 

Air 24 

Air 25 

Air 26 

Air 27 

Air 28 

Air 29 

Air 30 

### III,18

Forlægget er den meget udbredte »Sally in our Alley« fra o. 1715 af digteren og komponisten Henry Carey. Både før og efter *Beggar's Opera* findes talrige parodier og parafraser over denne tekst – også en, der handler om *Beggar's Operas* succes:

»Go where you will, the subject still  
is pretty, pretty Polly«<sup>44</sup>

### III,19

Purcells melodi til den militante »Britons strike home« fra John Fletchers skuespil *Bonduca*, opført på *Drury Lane* 1695. Denne kampsang er det musikalske højdepunkt i stykket, som handler om kampen mellem briter og romere! Efter sigende blev den en slags nationalsang. På denne baggrund er kontrasten til Macheaths ord slående!

### III,20

Også her er forlægget en af tidens klassikere, »Chevy Chase«, der går tilbage til elisabethtiden. Titlen bruges i kilderne om flere forskellige melodier, men oftest om denne. Tidsskriftet *The Spectator* anfører den som en af de mest udbredte melodier. Melodien har stærke mindelser om Pollys sang »Oh, ponder well!« (I,12), som også er overleveret under titlen *Chevy Chase*.<sup>45</sup>

### III,21

Variant af elisabethansk melodi med flere forskellige tekster. Foruden Gay's kildeangivelse »To Old Sir Simon the King« kendes den bl.a. som »The Reformed Drinker«. Det er iøvrigt Squire Westons yndlingsmelodi i Henry Fieldings store roman *Tom Jones* (1749); han foretrækker at datteren Sophia spiller denne melodi på spinettet fremfor Händel – og regnes følgelig for en kender! (*Tom Jones*, fjerde bog, kap. 5).

### III,22

Kendt drikkevise i talrige samlinger før og efter *Beggar's Opera*. Thomas D'Urfeys oprindelige tekst er rettet mod Whig'erne, hvilket giver den en særlig aktualitet i *Beggar's Opera*. Som det kan anes af nodebilledet er der egentlig tale om en såkaldt *ground* - altså en kendt basso ostinato formel. I en af kilderne omtales den som »Farinel's Ground«, det engelske sidestykke til den såkaldte *Folie d'Espagne*. Gay kender formentlig melodien fra Corellis tolvte violinsona-

te fra op. 5, men den er iøvrigt brugt af talrige andre komponister, herunder Frescobaldi, Blow, Vivaldi, Bach m.v.<sup>46</sup>

### III,23

Sangen »There was an old Woman« kendt fra både Playford og D'Urfey (se nærmere omtale af disse samlinger i det følgende).

### III,24

Også en af D'Urfeys sange – tilsyneladende uden nærmere tekstlige forbindelser til Gays tekst.

### III,25

Et trykt flyveblad med den oprindelige kærlighedssang bærer påskriften »as it is sung in the *Italian* manner«. Dette sigter utvivlsomt til melodiens koloraturer, som ellers er lidt af et særsyn i *Beggar's Opera* (de findes dog også i Pollys og Lucys duet, II,20). Iøvrigt er der tydelige forbindelser fra den oprindelige tekst til Gay's sang.

### III,26

*Greensleeves* kendes tidligst fra 1584, både som sang og som lutvariationer. Oprindeligt er digtet et udtryk for den anonyme digters kærlighed til Lady Greensleeves:

»Alas! my love you do me wrong,  
To cast me off discourteously«,

Siden har den levet i talrige tekstlige og musikalske ikklædninger og tjent mange forskellige funktioner.

Shakespeare refererer indforstået til den i *The Merry Wives of Windsor* (2.akt scene 1); Mrs. Ford siger om forholdet mellem Falstaffs ord og handlinger at »they do no more adhere and keep place together than the hundreth psalm to the the tune of *Green sleeves*« (melodien, som i England gik og går under navnet »Old Hundredth« kendes på dansk som »Gør døren høj, gør porten vid«).

Oprindelig var *Greensleeves* bygget over den italienske basformel *Passamezzo antico*. Bortset fra den første bastone, der er ændret fra g til b, fastholder Pepusch denne basstemme i sangens første del (nodeeks. 5).

Dette er den eneste af de ti sange i Macheath's monolog, der synges i sin helhed. Derved bliver den en slags højdepunkt og afslutning på scenen, en virkning der yderligere underbygges af, at det vel har været den bedst kendte af

samtlige melodier i *Beggar's Opera*. Ydermere er det en af stykkets vigtigste moraler, der her udsiges:

*Since Laws were made for ev'ry Degree,  
To curb Vice in others, as well as me,  
I wonder we han't better Company,  
Upon Tyborn Tree!  
But Gold from Law can take out the Sting;  
And if rich Men like us were to swing,  
'Twou'd thin the Land, such Numbers to string  
Upon Tyborn Tree!*

Den kendte melodi har utvivlsomt skærpet tilhørernes opmærksomhed netop på dette sted!

De 69 sange i *Beggar's Opera* kan efter en grov systematik opdeles i fire hovedgrupper:

A.

Sange, der spiller på de associationer, der udgår fra melodien mod den tekst, som den oprindeligt hørte til og som publikum altså formodes at kende. Langt den største del af operaens sange hører til denne kategori. Både i *ballad opera* genren og senere i *vaudevillen* og *revu'en* er det vel, når alt kommer til alt, den vigtigste grund til at bruge allerede kendte melodier.

Blandt talrige eksempler i *Beggar's Opera* (f.eks. I/4, I/9, I/11, I/12, I/16, II/3, II/5, II/12, II/16, III/2, III/11 m.fl.) skal blot anføres et enkelt:

*Beggar's Opera* 2.akt scene 3. Macheath alene i kroen, hvor han venter på damerne, som han netop har sendt bud efter, mens han reflekterer over sit umættelige behov for kvinder:

(II,3)

*If the Heart of a Man is deprest with Cares,  
The Mist is dispell'd when a Woman appears;  
Like the Notes of a Fiddle, she sweetly, sweetly  
Raises the Spirits, and charms our Ears,  
Roses and Lillies her Cheeks disclose,  
But her ripe Lips are more sweet than those.  
Press her,  
Caress her*

*With Blisses,*

*And Kisses*

*Dissolve us in Pleasure, and soft Repose.*

Melodien, som Gay har hentet fra D'Urfey's *Pills*...., 1719 hører oprindeligt sammen med en tekst på tre vers, hvoraf det første lyder:

*Would you have a young Virgin of fifteen Years,  
You must tickle her Fancy with sweets and dears,  
Ever toying, and playing, and sweetly, sweetly,  
Sing a Love Sonnet, and charm her Ears:*

*Wittily, prettily talk her down,*

*Chase her, and praise her, if fair or brown,*

*Sooth her,*

*And smooth her,*

*And tease her,*

*And please her,*

*And touch but her Smicket, and all's your own.*

Forbindelsen er oplagt, og vi må gå ud fra at den er blevet opfattet og nydt af publikum i 1728.

B.

Standardrepertoiret af »udødelige« folkelige viser og ballader, som stadig var populære i 1728 – isørigt uden nogen form for tekstlige associationer til originalen; f.eks. »The Winchester Wedding« (II,6), »Packington's Pound« (III/3), »Sally in our Alley (III/18), »Chevy Chase« (III/20) og »Greensleeves« (III/26).

C.

Melodier fra »kunstmusikken« (skrevet af navngivne mestre), hvor der i *Beggar's Opera* undertiden spilles på misforholdet mellem originalens ofte ophøjede funktion og den mere jordnære sammenhæng, hvori den bruges i *Beggar's Opera*. Eksempler på dette er I/6 (Purcell, *Dioclesian*), I/8 (Purcell, *Theodosius*), II/2 (Händel, *Rinaldo*), II/10 (Händel, sang i Gays skuespil fra 1715, *The What D'ye Call it*), III/1 (Purcell, *The Fairy Queen*) og III/19 (Purcell, *Bonduca*). Hertil kommer melodier af Corelli, Bononcini, Geminiani, Jeremiah Clarke og sikkert flere andre.

D.

Sange, hvor melodivalget ikke lader sig gennemskue.

Som det fremgår stammer melodierne i grupperne A, B og D i alt væsentligt fra tidens gængse samlinger af skillingsviser, ballader og andre populære melodier. Hovedkilderne for John Gay synes at været tre af disse samlinger: John Playfords *The English Dancing Master*, der siden sin første fremkomst i 1651 var udkommet i 18 mere eller mindre udvidede udgaver til og med 1728; Thomas D'Urfey's *Wit and Mirth, or Pills to Purge Melancholy* i seks bind med ikke færre end godt 1100 sange (1719-20);<sup>47</sup>, og endelig William Thomsons *Orpheus Caledonius* fra 1725 med en lang række skotske folkelige sange. Mange af disse viser cirkulerede også som enkeltstående flyvebladstryk (»skillingsviser«), så også det publikum, der ikke havde råd til de dyre samlinger, havde rig mulighed for at lære sangene at kende. Melodierne var sjældent noteret på flyvebladene; når det gik vidt, kunne der være et par stiknoder, som rent mnemoteknisk kunne minde køberen om, hvilken melodi den pågældende vise »gik på«. De store samlinger derimod havde fuldt udskrevne melodier.

Flyvebladenes og visesamlingernes antal samt de talrige udsættelser af melodierne for fløjte, violin, cembalo m.m. peger på, at der var et udbredt marked for sådanne viser. I hele dette meget store repertoire er der lidt for enhver smag, fra de mest vulgære, erotiske viser til mere forfinede kærligheds- og hyrdeviser. Det er fortrinsvis fra den grovere del af repertoiret, Gay henter sine forlæg – enkelte af dem så vulgære, at end ikke senere tiders *Beggar's Opera*-forskere har kunnet få sig til at citere de oprindelige tekster!<sup>48</sup> Når man skal vurdere denne side af *Ballad Opera* traditionen, skal man ikke glemme, at grænserne for anstændighed i forbindelse med det erotiske tydeligvis var nogle andre i det 18. århundredes England end i vore dage. Det erotiske vid havde en lang tradition bag sig, og D'Urfey's efter vores begreber undertiden næsten pornografiske vers har næppe virket anstødelige den gang. Ellers ville en moralist som John Gay ikke have draget dem ind i sin forestilling.

Det er netop fra D'Urfey's samling med den karakteristiske titel, de fleste af sangene i *Beggar's Opera* stammer. Om disse piller har været lige så effektive til at udrense melankoliens vædsker af kroppen som dem, man kunne købe på apoteket, kan vi ikke vide; men de har utvivlsomt været behageligere at indtage! Hvis Gay har ejet disse seks bind, har han her haft et bredt udsnit af hele den engelske visetradition fra midten af 1500-tallet til sin egen tid med melodier af navngivne og unavngivne komponister og tekster af en lang række digtere, inklusive D'Urfey selv – vel at mærke et udsnit, som ikke bestod af rarieteter, der var indsamlet hos »angivere« i fjerne landlige afkroge, men som var kendt og sunget og spillet i brede kredse.

Sammenfattende kan vi konstatere, at *Beggar's Opera* og dens success i 1728 mere eller mindre direkte sætter focus på en lang række institutioner, strukturer og tendenser i England på en tid, som skulle vise sig at blive helt afgørende for formningen af det borgerlige samfund betragtet som *idealtipe*: borgerlig moral og borgerlige dyder, *common sense* (her *common* i den egentlige betydning som »fælles«), teater og litteratur som genstande for offentlig debat, konsolidering af den ny middelklasse gennem kombinationen af ejendom og dannelse, den litterære offentlighed som forform for en egentlig politisk offentlighed, og meget andet. Med *Beggar's Opera* havde Gay skabt et stykke ægte *borgerlig* musikdramatik. I 1728 bidrag forestillingen til dannelsen af det nye borgerskabs selvbevidst; *siden* kunne det samme stof, som vi skal se, bruges til at vise, hvordan den klassiske forestilling om det borgerlige idealsamfund efterhånden fik sværere ved at blive til virkelighed.

### 3. Dreigroschenoper

*Dreigroschenoper* er utvivlsomt det berømteste resultat af det iøvrigt til tider stormfulde samarbejde mellem Brecht og Weill – et samarbejde der strengt taget kun stod på i lidt mere end fem år, begyndende med de fem *Mahagonny-sange* fra Brechts *Hauspostille* og sluttende med *Die sieben Todsünden der Kleinbürger* fra 1933.<sup>49</sup> Historien om *Dreigroschenopers* hektiske tilblivelse og succesfyldte førsteopførelse er fortalt mange gange – ikke mindst på baggrund af hovedaktørernes egne beretninger. Værket blev meget hurtigt ophøjet til en af dette århundredes teaterklassikere, og det har siden sin fremkomst holdt sig på plakaterne både i Amerika og Europa; forestillingen er konstant på repertoiret et eller andet sted i verden. I den almindelige bevidsthed betragtes stykket for Brechts vedkommende som et tidligt gennembrudsværk, mens det for Weills er højdepunktet og måske det eneste betydelige og mindeværdige værk!

For Brecht blev forestillingen det første alvorlige livtag med de teaterteoretiske ideer, som han siden er blevet så kendt for. Ikke mindst den Brecht'ske *Verfremdung* kan studeres her. Samtidig blev det vel også indledningen til en egentlig politisk afklaring. Netop en indledning. Det blev jo nemlig ikke med urette fremhævet såvel fra højre- som fra venstreorienteret hold, at *Dreigroschenoper* var noget »grumset« i sit politiske budskab.<sup>50</sup> Det blev dengang, som så ofte senere, hævdet, at Brecht i højere grad rev ned end byggede op; mere viste symptomer end analyserede grundlæggende årsager:



**Dreigroschenoper, 1. akt, 1. scene, Mr. Peachums tiggergarderobe; skitse af Caspar Neher til førsteopførelsen i Berlin 1928.**

*Natürlich hab ich leider recht.  
 Die Welt ist arm, der Mensch ist schlecht.  
 Wir wären gut – anstatt so roh  
 Doch die Verhältnisse, sie sind nicht so.  
 (DGO, 1. Dreigroschenfinale)*

Altså en analyse af *die Verhältnisse*, forholdene, men ikke en anvisning på, hvordan de kan ændres.

Kritikken i *Rote Fahne* lagde ikke fingre imellem:

*»Fühlt man sich schwach, so stützt man sich auf einem Stärkeren; steht man der Gegenwart mehr oder minder verständnislos gegenüber, så flüchtet man in die Vergangenheit; weiss man die revolutionäre Bewegung der Arbeiterklasse nicht zu gestalten, so versucht man es mit den ziellosen und dumpfen rebellischen Stimmungen des Lumpenproletariats... Von moderner sozialer oder politischer Satire keine Spur«<sup>51</sup>*



Musikken derimod blev mere positivt modtaget. Specielt de venstreintellektuelle holdning til Weills musik er interessant.

Efter første gennemhøring udtalte ingen ringere end T.W.Adorno:

*»Seit Bergs Wozzeck scheint mir die Dreigroschenoper, nach einmaligem Hören, das wichtigste Ereignis des musikalischen Theaters: tatsächlich beginnt so vielleicht die Restitution der Oper durch Wahrheit«<sup>52</sup>*

En sådan vurdering må have glædet Weill. For netop »Restitution der Oper« var jo, hvad han havde som mål. Om Brecht har villet nøjes med det, er mere tvivlsomt!

I samme korte omtale af sit førstehåndsindtryk bringer Adorno også en af sine kæpheste til torvs:

*»Wie fern mir zunächst eine Musik liegt, die nicht aus dem aktuellen Stande des musikalischen Materials die Konsequenzen zieht, sondern durch die Verwandlung des alten geschrumpften Materials zu wirken sucht: bei Weill ist solche Wirkung schlagend und original gewonnen, dass vor der Tatsache der Einwand verstummt«.*

Et par måneder senere (marts 1929) havde Adorno imidlertid haft mulighed for at reflektere lidt nøjere over værket og dets succes. Den spontane begejstring er nu veget for en mere kritisk holdning. Adorno ser det problem, der ligger i værkets reception som rent nydelsesmiddel – netop det problem, som har fulgt værket frem til i dag:

*»Denn noch als Genussmittel bleibt die Dreigroschenoper gefährlich: keine Gemeinschaftsideologie kommt da vor, stofflich nicht und auch musikalisch nicht, da nichts Edles und Verklärendes als Kollektivkunst gesetzt, sondern der Abhub von Kunst aufgehoben wird, dem Abhub der Gesellschaft den Laut zu finden... Mit keiner Melodie der Dreigroschenoper kann man Wiederaufbau spielen; ihre ausgehöhlte Einfachheit ist nichts weniger als klassisch«<sup>53</sup>.*

Også Ernst Bloch, en anden af tidens toneangivende ny-marxister, ytrede sig om værket. Tidligst i en spændende analyse af sangen »Seeräuberjenny« (Weills *Gebet einer Jungfrau*, kalder han den) og senere (1935) mere generelt; også Bloch kommer her ind på værkets samfundsmæssige betydning:

*»Der Versuch der Dreigroschenoper hat die schlechteste Musik in den Dienst der heute vorgeschrittensten gestellt... Aber kann Musik Gesellschaft nicht ändern, so kann sie wie Wiesengrund mit Recht sagt, ihre Veränderung vorweg bedeuten, indem sie »aufnimmt« und lautspricht, was*

*unter der Oberfläche sich auflöst und bildet...Weills musik hat als einzige heute gesellschaftlich-polemische Schlagkraft...«<sup>54</sup>*

Ikke mindst Ernst Blochs bemærkninger om musikkens evne til at optage og kommunikere samfundsmæssige tendenser er tankevækkende i forbindelse med et værk som *Dreigroschenoper*. Man kommer til at tænke på Adornos berømte billede om den ny musik som »den sande flaskepost« fra første del af *Philosophie der neuen Musik*.<sup>55</sup>

Der kan ikke herske tvivl om, at *Dreigroschenopers* success i en vis forstand blev et problem for Brecht. Han kunne nemlig – som andre radikale kunstnere før ham, for hvem kunsten har et politisk mål – frygte, at jo mere folk begejstredes for stykket, i desto højere grad overså de eller måske snarere fortrængte de, det politiske budskab. Brodden i *Dreigroschenoper*, der fra Brechts hånd var rettet mod netop det publikum, der sad i teatret, blev indkapslet og uskadeliggjort i latter og applaus over den vittige dialog, de saftige brandere og de gode sange. Brecht udtrykte i anden sammenhæng (dagbogsnotat fra 1922 efter premieren på *Trommeln in der Nacht*): »Jeg følte mig som en mand, der har affyret en kanon mod folk, han ikke kan lide, og nu kommer folk og råber hurra for ham: han havde ikke skudt med kanonkugler, men af fejltagelse med rundstykker.« I den meget oplysende samtale mellem Brecht og iscenesætteren af den berømte Milano-opsætning i 1956, Giorgio Strehler<sup>56</sup> beklager sidstnævnte de fleste opførelses mangler på politisk gennemslagskraft: revolutionen når ikke ud over scenerampen, og publikum betragter begivenhederne på scenen, ligesom man ser på løver i et bur, godt beskyttet mod angreb af jerngitterets tykke stænger; hvem vil også betale 2000 lire for at få smidt skidt i hovedet, spørger Strehler.

Næppe nogen tilskuer til forestillingen i Berlin i 1928, eller til nogen senere opførelse for den sags skyld, har forladt teatret med en knugende fornemmelse af, at umoral, undertrykkelse og udbytning i bedste fald sanktioneres og i værste fremmes af ham selv og hans lige. Og det var vel, hvad Brecht ville sige.

Således betragtet er *Dreigroschenoper* mislykket, og i takt med den politiske afklaring drog Brecht konsekvensen af dette: i en række andre kunstneriske medier (filmmanuskript, roman, sociologisk studie) videreførte han det stof, der havde dannet kernen i *Dreigroschenoper*, men nu pointeret og radikaliseret. Ikke mindst *Dreigroschenroman* er i denne henseende et nøjere studium værd<sup>57</sup>. Som roman betragtet er bogen ikke særlig vellykket – romanen er vel det medie, der dårligst passede til Brechts temperament og ideer. Men bogen drager den fulde konsekvens af de antydninger, der allerede ligger i *Dreigro-*

*scheners* persongalleri og temakreds, målrettet, indigneret og politisk overordentlig retlinjet. Med denne roman, ligesom med sit filmmanuskript *Die Beule* fortæller Brecht, hvad det var han ville have sagt med *Dreigroschenoper*. Men sandheden er ilde hørt: filmmanuskriptet blev aldrig realiseret som Brecht ønskede det, og romanen læses kun af en brøkdæl af dem, som kender *Dreigroschenoper*!

Musikken må vel bære en del af ansvaret – hvis man kan kalde det sådan – for at intentionerne bag *Dreigroschenoper* mislykkedes. Brecht er selv inde på noget sådant. I »Bertolt Brecht Archiv« findes et brudstykke af et *Selbstinterview* fra o.1933, hvor Brecht har dette at sige om operaens succes:

*»Was, meinen Sie, machte den Erfolg der Dreigroschenoper aus? Ich fürchte, all da, worauf es mir nicht ankam: die romantische Handlung, die Liebesgeschichte, das Musikalische. Als die Dreigroschenoper Erfolg gehabt hatte, machte man einen Film daraus. Man nahm für den Film all das, was ich in dem Stück verspottet hatte, die Romantik, die Sentimentalität usw., und liess den Spott Weg. Da war der Erfolg noch grösser«.*

En pointe i hele værket er netop modsætningen mellem handling og musik. Musikkens berusende udtryk, dens leg men trivialmusikalske virkemidler, skulle tjene til at afsløre falskheden og bedraget bag den klichéfyldte dialog. Ligesom Brecht bevidst tyr til operaklicheer i finalen for at vise uvederhæftigheden i den lykkelige udgang, således tyr Weill til populærmusikalsk narkotika for at afsløre borgerskabet («Räuber sind Bürger – sind Bürger Räuber?»). Men dermed var det jo ikke meningen, at publikum skulle forglemme sig selv og glæde sig over den lykkelige slutning, eller muntert nynne de herlige Weill melodier eller spille dem på grammofonen som anden underholdningsmusik<sup>58</sup>.

Men det var netop hvad der skete. Denne »historiens ironi« har Brecht ikke syntes om! Hvis de musikalske rusmidler tages for pålydende og dobbeltbun-detheden i det trivielle undgår tilhørernes opmærksomhed, bliver virkningen af Weills musik lige netop den modsatte af det tilsigtede. Om *det* er publikums eller musikkens skyld, kan man altid diskutere.

Carl Dahlhaus er inde på problemet i en kort note om musikken i *Dreigroschenoper*:

*»Die Phrase der Popularästhetik, dass Musik eine allgemein menschliche Sprache sei, also auch einen Zustand, den sie in Töne fasst, als einen allgemein menschlichen fühlbar mache, wird von Brecht beim Wort genommen; aber er benutzt sie in kritischer Absicht. Indem er eine Melodie, die schöne Gefühle bezeugt, durch einen*

*Text verfremdet, der schäbige Gedanken verrät, versucht Brecht zu demonstrieren, dass die Gefühle, das allgemein Menschliche, blosse Masken von Interessen seien. Um aber zur Verfremdung durch den Text brauchbar zu sein, muss die Musik so konventionell wirken wie die Gefühle, die sie darstellt. Anders formuliert: Um ihre Rolle im progressiven Kunstwerk spielen zu können, muss die Musik, für sich genommen, gerade regressiv sein – so sentimental, wie es die Populärästhetik von ihr behauptet. Beschaffenheit und Funktion klaffen auseinander»<sup>59</sup>.*

Brecht burde ellers have været forberedt på det problem, som Weills iørefaldende songs kunne volde. Allerede et par af sangene fra *Mahagonny Songspiel* opført ved musikfesten i Baden-Baden året før havde lidt samme »skæbne«: Weills musik til Brechts (eller var det Elisabeth Hauptmanns) engelske tekster, sunget af Lotte Lenya, var efter at have gjort skandale i Baden-Baden gået hen og blevet regulære hits.

Kurt Weill havde næppe de samme problemer med *Dreigroschenoper* som Brecht. Han havde i det hele taget en mere pragmatisk indstilling til tingene. Når alt kommer til alt var han vel mere interesseret i at realisere sine ideer om musikteatret, ideer som optog ham hele livet og som han udmøntede på meget forskellig vis fra de tidlige eksperimenterende år under Busonis åndelige førerskab, over samarbejdet med Brecht, til de sidste mange års arbejde i USA bl.a. som komponist af Broadway musicals. Dermed være ikke sagt, at Weill var uden politisk engagement i årene i Weimar republikken.

Fra 1920 havde han været medlem af den såkaldte *Novembergruppe*, en af de mange radikale kunstnersammenslutninger, som prægede tysk kulturliv i årene før og efter første verdenskrig. Gruppens berømteste forgænger fra før krigen var utvivlsomt *Der blaue Reiter* i München, som bl.a. talte Kandinsky og Schönberg blandt sine medlemmer, og hvis betydning ikke mindst ligger i det manifest, som gruppen udgav i 1912 under titlen *Der blaue Reiter*<sup>60</sup>

*Novembergruppe* var blevet grundlagt i begyndelsen af 1919 og definerede sig selv som »die deutsche Vereinigung der radikalen bildenden Künstler«. Den nåede at fejre sit 10 års jubilæum, inden den i 1929 indstillede sin virksomhed. Gruppens problem var alle erklæret radikale kunstneres problem: forholdet mellem kunstnerisk radikalitet og politisk radikalitet. Historien – også musikhistorien (f.eks. tilfældet Schönberg) – viser, at disse to langt fra altid følges ad. Det skulle i løbet af gruppens korte levetid vise sig, at det – ikke overraskende – var lettere at fastholde enigheden blandt medlemmerne om de kunstneriske end om de politiske mål. Allerede i 1921 forlod en gruppe medlemmer foreningen, fordi de fandt, at det politiske islæt var for underbetonet.

Ikke desto mindre forblev *Novembergruppe* et vigtigt samlingssted for ekspressionistiske og andre radikale kunstnere i Berlin i tyverne, og fra 1924 blev gruppens musikfraktion et af centrene for den ny musik. Ved gruppens koncerter i Vox Haus i Berlin fik adskillige kammermusikalske værker deres første berliner-opførelse: Eislers klaversonate op. 1, Weills Divertimento for orkester og mandskor samt hans strygekvartet op. 8, Hindemiths 2. strygekvartet m.fl.

Et karakteristisk træk ved miljøet omkring *Novembergruppe* – ligesom omkring *Der blaue Reiter* – var mødet mellem repræsentanter for de forskellige kunstarter. Tilhørerne til gruppens koncerter var i meget høj grad malere, litterater, teaterfolk og billedhuggere, der selv kom fra gruppen. Hermed adskilte disse koncerter for ny musik sig fra flere af byens andre musikorganisationer, som i højere grad tiltrak de specielt musikkyndige.

Ideologien bag gruppens arbejde fremgår af det manifest, som blev udsendt kort efter grundlæggelsen i 1919, hvori det bl.a. hedder: »...vi mener, at vores fornemste pligt er af al vor energi at bidrage til den moralske genopbygning af det unge Tyskland...vi kræver ubegrænset udtryksfrihed...vi føler os unge, frie og rene. Vores pletfri kærlighed tilhører et ungt, frit Tyskland, og vi vil kæmpe mod ethvert bagstræv og reaktion...«<sup>61</sup>. Det er nye toner i en tid, hvor mange kunstnere ellers var præget af angst og undergangsstemning, og hvor man dyrkede kaos og barbari i en verden, man måtte opfatte som splintret eller totalt brudt sammen.

Det var i disse kredse, Weill bl.a. hentede sin åndelige næring i årene forud for samarbejdet med Brecht. Han har næppe engageret sig meget i gruppens mere politisk prægede arbejde; i tyverne gjaldt Weills revolutionære engagement ikke så meget samfundet som det gjaldt operaen!<sup>62</sup> Det er dog i denne forbindelse værd at minde om, at Weill i 1947 var blandt underskriverne på en protestnote, rettet mod *House Committee on Un-American Activities*, der på denne tid blandt andre afhørte Hanns Eisler og Bertolt Brecht.

Som antydnet ovenfor var samarbejdet mellem Brecht og Weill ikke problemfrit. Omkring *Dreigroschenoper* fungerede det vel endnu, selvom Weill måtte revidere nogle af sine tidligere synspunkter ganske betydeligt. Et udsagn som det følgende, der stammer fra 1926, ligger meget langt fra Brechts teaterteorier, som de giver sig udslag i *Dreigroschenoper*:

»Erst die restlose Verschmelzung aller Ausdrucksmittel der Bühne mit allen Ausdrucksmittel der Musik ergibt jene Gattung gesteigertsten Theaters, die wir Oper nennen«<sup>63</sup>.

Selvom bemærkningen er fremsat i en ganske anden sammenhæng, skal man dog huske på, at også *Dreigroschenoper* blev markedsført som et bud på den ny opera-form. Brechts ønske var vel nærmest det modsatte af »Verschmelzung« af de sceniske virkemidler!

I løbet af samarbejdet mellem Brecht og Weill blev det stadig vanskeligere for de to kunstnere at forlige deres politiske synspunkter. Weill kunne ganske enkelt ikke følge Brecht, efterhånden som denne gennem sine Marx studier strammede sine politiske holdninger op. Deres videre skæbne efter nazisternes magtovertagelse er symptomatisk i denne henseende. Brecht – og ikke mindst hans biografer og beundrere – har haft svært ved at tilgive, at Weill akklimatiserede sig i sit nye fædreland og så at sige »brød« med sin tyske baggrund. Brechts foragtelige bemærkninger i arbejdsjournalen fra 15. august 1942 taler deres tydelige sprog: Weill lovpriser Broadway i et brev til Adorno; han har skrevet musik til et stykke, der hedder *Lady in the Dark*; det har gået i 14 måneder og er blevet en knaldsucces. Og så slutter Brecht: »Der Brief beginnt damit, er schreibe diesen Brief auf English. 'It's easier for me and I like it better'«. Så kan man i Brechts øjne ikke synke dybere!

Som bekendt vendte Brecht tilbage til Tyskland kort før oprettelsen af staten DDR, omend hans forhold til de nye autoriteter her heller ikke altid var uden problemer.<sup>64</sup> Weill derimod vendte aldrig tilbage til Tyskland og interesserede sig i det hele taget ikke synderligt for sin europæiske produktion fra før 1933. Ikke mindst dette har givet eftertidens Weill-forskning betydelige kilde-mæssige problemer<sup>65</sup>.

Som det fremgår af den indledende oversigt var det ikke kun Brecht, der arbejdede videre med stoffet; heller ikke Kurt Weill kunne uden videre løsrive sig fra sit bidrag til *Dreigroschenoper*. Kort efter stykkets premiere d. 31. august 1928 gik han i gang med at bearbejde et udvalg af sangene med henblik på orkestersuiten *Kleine Dreigroschenmusik für Blasorchester*. Med sine 12 blæsere, banjo, slagtøj og klaver er besætningen udvidet i forhold til operaens mere »band«-agtige besætning. Umiddelbart kunne man mene, at Weills motiver bag *Kleine Dreigroschenmusik* var af ren kommerciel art; at han altså gennem et hurtigt arrangement af de bedste af sangene ville udnytte succesen og så at sige »smede mens jernet var varmt«. Det er også muligt, at der lå sådanne overvejelser bag. Indtjeningsmulighederne for venstreradikale kunstnere i tyvernes Berlin var næppe de bedste. Et blik på partituret til Weills *Kleine Dreigroschenmusik* viser imidlertid, at der ikke blot er tale om en ominstrumenteret præsentation af hit'ene fra *Dreigroschenoper*. Ligesom Brecht i sin roman og sit filmma-

nuskript så at sige tog afsæt i operaen og udviklede en række tendenser, som i operaen kun var antydet, således er også *Kleine Dreigroschenmusik* en reflekteret viderebearbejdning af det allerede kendte stof. I en vis forstand en mere gennemarbejdet version: en instrumental suite for koncertsalen er noget andet end en række songs og ballader til et teaterstykke. Suiten spiller på kendskabet til hele ideologien i de enkelte sange, som indgår i den, samtidig med at den har et absolut musikalsk symfonisk præg. Hertil kommer, at det musikalske stof, som allerede er til stede i partituret til *Dreigroschenoper*, men som i den konkrete opførelse bliver »dækket« af stykkets handling og skuespillernes dramatiske fremførelse af sangene, her i blæsersuiten træder klart og tydeligt frem.

Suiten består af otte satser, der hver for sig knytter an til et eller flere numre i *Dreigroschenoper* – dog i en ganske anden rækkefølge end i operaen. Allerede i dette udvalg af numre ligger der en form for kompositorisk proces. De sange, der *ikke* bruges i suiten er dels de to finaler efter 1. og 2. akt, dels de sange, der mest direkte er indflettet i handlingen. I stedet er primært valgt sange, hvor personerne træder ud af rollen og forholder sig alment kommenterende til moral, udbytning og menneskelighed. Heri ligger vel forklaringen på, at *Dreigroschenopers* vægtigste sang, »Seeräuberjenny« (DGO nr. 6) slet ikke findes i suiten trods sine umiskendelige musikalske kvaliteter og trods sin centrale placering i hele *Dreigroschenopers* univers. Den lurende »farlighed«, der ligger i denne småborgerskabets flirt med magtens muligheder, beror på en fuldstændig sammensmeltning mellem Brechts tekst og Weills (og Brechts!) musik i en grad, som ikke kendes fra de øvrige sange. Som teater i teatret kan den ikke løsrives fra forestillingen – end ikke selvom tilhørerne til suiten måtte være fuldt fortrolige med *Dreigroschenoper*.

I det følgende gives en oversigt over de otte satser i Weills *Kleine Dreigroschenmusik*:

### 1. Overture

#### DGO 1: Overture<sup>66</sup>

Her kommer den udvidede besætning i *Kleine Dreigroschenmusik* for alvor til sin ret. Det viser sig f.eks. tydeligt i det kontrapunktiske, quasi-fugerede mellemstykke. I operaen ligger en række vigtige stemmer i harmoniumet; disse stemmer er i suiten lagt ud til blæserne (venstre hånd overtages af fagot, højre hånd af klarinet), hvorved hele det kontrapunktiske spil kommer til at fremstå klarere. Og herved bliver også spillet med og distancen til den »neo-barokke« stilverden mere markant.

## 2. *Die Moritat von Mackie Messer*

DGO 17: Lied von der Unzulänglichkeit menschlicher Strebens.

DGO 2: Die Moritat von Mackie Messer.

I denne sats kobles Peachums betragtninger over den menneskelige stræbens utilstrækkelighed (»drum ist all sein Streben nur ein Selbstbetrug«) sammen med lirekassemandens markedssang om forbryderen med de hvide glacehandsker og kniven inden for vesten. For at få de to sange til at hænge sammen i suiten må Weill tilpasse tempoet i Peachums sang til det langsommere Mackie Messer-tempo.

## 3. *Anstatt dass-Song*

DGO 4: Anstatt-dass-Song

Denne sats er et karakteristisk eksempel på, hvordan Weills motiviske ideer træder klarere frem i den rene instrumentalversion. Samtidig gør Weill den oprindelige sangstemme yderligere instrumental gennem en række »figuralvariationer«. Bemærk f.eks. saxofonens variation fem takter efter ciffer 11 (se nodeeks. 6)

## 4. *Ballade vom angenehmen Leben*

DGO 14: Ballade vom angenehmen Leben

## 5. *Polly's Lied*

DGO 11a: Polly's Lied

Efter to gennemspilninger af Pollys sørgelige tanker ved afskeden med den elskede afsluttes satsen med et citat fra DGO 11, Melodram; saxofonen fremfører solistisk Macheath's kyniske betragtninger, der står i grel modsætning til Pollys romantiske forestillinger: »Die Liebe dauert oder dauert nicht – an dem oder jenem Ort«!

## 5a. *Tango-Ballade*

DGO 13: Zuhälterballade.

Hvorfor denne sats i Universal-Editions partitur fra 1929 bærer betegnelsen 5a fremgår ikke.

## 6. *Kanonensong*

DGO 7: Kanonensong

Dette er den mest omarbejdede af satserne i *Kleine Dreigroschenmusik*. Sangens »Foxtrot-Tempo« er udskiftet med »Charleston-Tempo«; dette ændrer



dog ikke ved den pointe, at borgerskabets modedans og militærets march-idiom kombineres: kapitalen og militæret er hinandens forudsætninger.

Efter første gennemspilning af melodien, »John war darunter und Jim war dabei« etc., følger fra ciffer 21 et 48 takter langt nyt afsnit, som slet ikke optræder i *Dreigroschenoper*. Det har nærmest karakter af en slags gennemførringsarbejde over stof fra sangen (nodeeks. 7). Herefter bringes repriseagtigt, men dog stærkt figureret, sangen i endnu en gennemspilning inclusive det karakteristiske forspil.

### 7. *Dreigroschen-Finale*

DGO 19: Ruf aus der Gruft

DGO 20: Grabschrift, 1. del

DGO 19: Ruf aus der Gruft

DGO 20: Grabschrift, 2. del (Poco animato)

DGO 21: Koral fra III. Dreigroschenfinale (»...Bedenkt das Dunkel und die grosse Kälte in diesem Tale das von Jammer schallt.«

Det lange parodierende operaafsnit i DGO 21 er helt udeladt. Kun den afsluttende koral, der udsiger hele forestillingens morale, indgår. Netop denne udeladelse giver suitens finale et musikalsk homogent præg, som ellers ville have været brudt med inddragelse af afsnittet med kongens ridende bud og Macheath's og Pollys begejstring over udsigten til forening!

Sammenfattende kan man konstatere, at *Kleine Dreigroschenmusik* i en eller anden forstand er en koncentration af *Dreigroschenoper*-musikken og en slags præcisering af den musikalske substans i teaterstykket med bortskæring af alt overflødig. Samtidig med at suiten naturligvis kun lever i kraft af *Dreigroschenoper*, er den også en selvstændig, ny komposition. En slags metamusik, kunne man vel kalde den.

Kurt Weill har haft svært ved at vinde fodfæste som seriøs komponist i den musikhistoriske bevidsthed. Naturligvis har ingen villet anfægte betydningen af frugterne af samarbejdet med Brecht. Værker som *Dreigroschenoper*, *Mahagonny*, *Die sieben Todsünden* og enkelte andre står som milepæle i det 20. århundredes musikteater. Alligevel har eftertiden haft svært ved at placere *Dreigroschenopers* komponist; den frafaldne Busoni-elev, hvis forkærlighed for jazz- og slager-idiomer for en stund blev gjort stueren gennem den intellektuelle Weimar-digter, men som efter at have slået sig ned i USA helt lod sig opsuge af Broadways glimmer, kunne i årevis ikke rigtig finde plads i dette århundredes mange musikhistoriske *-ismer*. Naturligvis har Weill sine biografer og ana-

lytikere – Kim H.Kowalke, Jürgen Schebera, David Drew for at nævne tre af de betydeligste – men det har været vanskeligt at få Kurt Weill og hans produktion i hele sin bredde accepteret som et forskningsobjekt på lige fod med andre komponister fra årtierne mellem 1920 og 1950. Inden for de seneste 10-20 år har dette dog tilsyneladende ændret sig afgørende. Weill har fået sin værkkatalog (altid et sikkert vidnesbyrd om kanonisering), sine store monografier, sine analyser og sågar sit eget videnskabelige selskab med Newsletter, arkiv, læsesal, konferencer, prisopgaver osv.<sup>67</sup>.

Hans værker betragtes nu som en helhed, og man accepterer uden fordømmelse de brud, der utvivlsomt er i Weills produktion, og som bl.a. er betinget af de biografiske omstændigheder og hans bestræbelser på at tage hensyn til det publikum, han til enhver tid ønskede at få i tale<sup>68</sup>. Weill er omsider blevet trukket fri af bindingen til Brecht, skønt det naturligvis hverken kan eller skal benægtes, at hans største fortjeneste fremdeles ligger i den musik, han skrev til Brechts tekster.

En sammenligning mellem to vigtige musikhistoriske oversigtsværker om dette århundredes musik giver et klart billede af den skitserede udvikling i Weill-receptionen. I William W.Austins bog om det 20. århundrede fra midt i tresserne i den såkaldte Norton-serie afvikles Kurt Weill på lidt mere end halvanden side i kapitlet »Successors to Prokofiev«! Den sammenfattende stil-kritiske karakteristik af Weills musik lyder i Austins fremstilling:

*»Weill's economical and imaginative use of the tawdriest German jazz instrumentation gave his work a perverse elegance.«<sup>69</sup>*

Knap 20 år senere – i Hermann Danusers bidrag til *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*<sup>70</sup> – tegner der sig et andet billede. Her behandles Weill anderledes indgående: hans ideer om gestisk musik, hans betydning for jazz-receptionen i Tyskland og hans rolle i den *institution* eller *struktur*, som Rudolf Stephan kaldte *Mittlere Musik* - altså musik, skrevet af komponister, der placerede sig i et opgør med såvel den borgerlige koncertinstitution med dens autonome esoteriske musik som den rene funktionsbestemte folke- og trivialmusik. Der er tydeligvis sket et skred i Weill-opfattelsen mellem 1966 og 1984!

Men tilbage til *Dreigroschenoper* og Weills og Brechts samarbejde omkring den. Ligesom det var tilfældet med *Beggar's Opera*, skal *Dreigroschenoper* naturligvis også ses på baggrund af sin tids politiske og åndelige klima. Hvilket kunstværk skal iøvrigt ikke det? Tyvernes Berlin var i en vis forstand Europas heksekeddel. »At erobre Berlin var at erobre verden«, sagde dramatikeren Carl

Zuckmayer. Hvis det både nostalgiske og kritiske udtryk »The Roaring Twenties« passer nogetsteds, er det i Berlin. Her skal have været 3 operahuse, 80 teatre, 250 biografer, foruden kabaret'er, revu'er, variete'er og koncertsale. Man kan i sandhed tale om et underholdningsboom i Berlin i slutningen af tyverne. Verdenskrigens rædsler var naturligvis ikke glemte, men de var kommet på afstand. De tidlige tyveres inflation var standset, og man var inde i en periode med økonomisk vækst og en vis politisk stabilitet. Mange – men langt fra alle – nærrede et vist håb for den forkætrede og skrøbelige Weimar-forfatning. Det var inden den store økonomiske depression satte ind, og kun de færreste kunne ane, hvad det forholdsvis upågtede nationalsocialistiske parti skulle blive til i løbet af mindre end fem år. Det var kort sagt gyldne år for Berlins kulturliv. Og hertil kom, at det tyskerhad, som ude i verden havde været fremtrædende lige efter krigen, nu havde vendt sig til en vis beundring.

Men der var noget overophedet over hele den politiske og kulturelle scene. En hektisk »après-nous-le-déluge« atmosfære. Netop en atmosfære, som helt naturnødvendigt tiltrækker kritikere. Ligesom Berlin altså var stedet for sorgløshed og underholdningsindustri, var det også stedet for venstreradikalismen. Den venstreradikalisme, som så det som sit mål at vise, hvad der gemte sig af skrøbeligheder bag den glitrende facade, og som ville afsløre, ved hvilke midler junkerne, middelklassen, de kejsertro eller de republikanske socialdemokrater holdt sig oppe. Som ikke lukkede øjnene for den økonomiske, klasse-mæssige og sociale polarisering, som også var et fremtrædende træk i »the Roaring Twenties«, og som skulle vise sig at blive en af hovedårsagerne bag nazisternes fremmarch.

Med sine 4 millioner indbyggere havde Berlin publikumsunderlag til såvel den etablerede kunst, den harmløse underholdning som de venstreradikale eksperimenter. Ikke mindst inden for teatret havde de kritiske røster gode udfoldelsesmuligheder. Man kan vel nærmest tale om en mindre revolution af teatret i tyvernes Berlin. Navne som Max Reinhardt, Erwin Piscator og så altså Bertolt Brecht taler deres tydelige sprog. Berlin var teaterskandalernes by, og ingen dramatikere var rigtig stolt, hvis han ikke havde været centrum for en sådan. Brecht var i denne henseende ingen undtagelse. Førsteopførelsen af hans opera *Mahagonny* kunne måle sig med de største af slagsen, omend den ikke fandt sted i Berlin men i Leipzig, hvor den i 1930 kun fik fem opførelser; først i december 1931 fik den sin berliner premiere med 50 opførelser.

*Dreigroschenoper* blev egentlig til som et venstrehåndsarbejde – sådan lidt henkastet; Brechts og Weills hovedinteresse på denne tid var arbejdet med

*Mahagonny*. Teatermanden Joseph Aufricht havde lejet det gamle *Theater am Schiffbauerdamm*, og han havde brug for et kassestykke til at åbne sæsonen med. Da Brechts medarbejder, Elisabeth Hauptmann, netop havde oversat *Beggar's Opera* med henblik på en Brecht-bearbejdelse, enedes man om i hast at forsøge at få stablet denne forestilling på benene. Arbejdstitlen på stykket var oprindeligt *Ludenoper*, senere *Gesindel* og en overgang *Die Mörder sind unter uns*; først i sidste øjeblik blev den på digteren Lion Feuchtwangers opfordring ændret til den nu kendte *Dreigroschenoper*. Aufricht var dybt skeptisk over for tanken om, at en efter hans mening verdensfjern avant-garde komponist skulle skrive musikken, og han lod i al hemmelighed kapelmesteren Theo Mackeben stå klar i kulissen med sin bearbejdelse af de gamle Gay'ske melodier. Skuespilleren Harald Paulsen, Macheaths fremstiller, var som en anden 1800-tals *primo uomo* utilfreds med antallet af sange; for at stille ham tilfreds skrev Brecht og Weill natten før premieren »Moritat vom Mackie Messer«, specielt til ham. – Alting i forbindelse med *Dreigroschenoper* synes at være foregået i sidste øjeblik! Måske netop derfor kom succesen i hus.

Når man i dag ser en opførelse af *Dreigroschenoper* tænker man næppe på, hvor mange forskellige ingredienser, den indeholder. Umiddelbart fremstår den som et originalt, helstøbt produkt. Alligevel er den jo sammensat af stof og ideer fra en række hinanden uafhængige sammenhænge: handling og persongalleri stammer fra *Beggar's Opera*; en række sangtekster stammer næsten ordret fra den franske 1400-tals digter François Villon; nogle er stærkt inspireret af Rudyard Kipling og atter andre er skrevet af Brecht før han overhovedet så meget som havde tænkt på hverken Gay's *Beggar's Opera* eller sin egen bearbejdelse af den. Selvom det musikalske billede ikke er helt så broget – eller sagt på en anden måde, selvom den musikalske brogethed er lidt af en *pointe* – er det dog værd at minde om, at en enkelt af melodierne er overtaget direkte fra *Beggar's Opera* (»Morgenchoral des Peachum«), mens to andre (»Seeräuberjenny«, og »Barbarasong«) som vi skal se bygger på Brechts egne tidligere melodier. Her er så slet ikke taget stilling til de vedvarende forlydender om, at Brecht også er ophavsmand til »urformen« af en række andre (måske samtlige) af de nu velkendte Weill sange i *Dreigroschenoper*!

Lad os se på det sidste først, altså spørgsmålet om Brechts rolle som eventuel ophavsmand til melodier i *Dreigroschenoper*. Spørgsmålet er påny blevet aktuelt efter udgivelsen i af Albrecht Dümlings store monografi om Brecht og hans forhold til musikken og til sine komponister, *Lasst euch nicht verführen* (München 1985). Bogen har vakt røre i Weill-kredse og flere Weill-forskere har taget til genmæle ved at forsøge at påvise det tvivlsomme i Dümlings brug af kilder-

ne og i hans motiver. Advarslen fra disse kritikere ligger lige for: med Düm-  
lings (og Brechts) egne ord: »Lasst euch nicht verführen«!

Brecht havde tidligt både lyst til og evner for at komponere. Mange af sine  
tidlige digte opførte han til eget guitarakkompagnement – helt i tråd med, at  
han skrev sine digte med henblik på at blive læst højt eller sunget. Det første  
mere konkrete vidnesbyrd om Brecht som sangkomponist har vi i hans  
*Hauspostille*<sup>71</sup>. Som titlen antyder, er det en digtsamling med pædagogisk og  
opbyggeligt sigte, ikke ulig de gamle lutherske huspostiller til fælles opmun-  
tring omkring bordet med husherren for bordenden. Samlingen er forsynet  
med et nodebilag, hvor Brechts melodier til tretten af digtene bringes i enstem-  
mig notation. Her finder vi f.eks. den tidligste version af Mahagonny-sangene  
med Brechts melodier, hvoraf i hvert fald en enkelt utvivlsomt inspirerede  
Weill til sin senere og langt mere berømte melodi »Alabama Song« (nodeeks 8a  
og 8b)

I årene omkring udgivelsen af *Hauspostille* havde Brecht den unge tyske  
komponist Franz S. Bruinier (1905-28) som musikalsk medarbejder. Düm-  
ling gør rede for, hvordan han hjalp Brecht med at renskrive melodierne i *Hauspo-  
stille*, og – hvad der i denne sammenhæng er nok så vigtigt – nedskrev og  
tilrettede musikken til en række andre digte af Brecht på grundlag af Brechts  
egne melodiforlæg, herunder »Barbara-Song« og »Seeräuberjenny«, som sene-  
re indgik i *Dreigroschenoper*. I sidstnævnte sang bygger Weills omkvæd tydelig-  
vis på Brecht/Bruinier versionen<sup>72</sup>; men hvilken opstramning er der ikke tale  
om! (nodeeks. 9)

Forskellige holdninger til disse forhold fremgår af nedenstående lille citat-  
mosaik:

*»Den verblüffenden Refrain, eine der berühmtesten melodischen Wendungen, die  
Brecht eingefallen sind, hat Kurt Weill 1928 fast unverändert in die Dreigroschen-  
oper übernommen. Es ist nicht auszuschliessen, dass auch andere Melodien aus der  
Dreigroschenoper auf Brecht zurückgehen«<sup>73</sup>.*

*»For what is both »astonishing« and »celebrated« is not Brecht's serviceable but in  
itself unremarkable idea; it is Weill's composition of it«<sup>74</sup>.*

*»Wie die Angaben bei »Seeräuber-Jenny«, »Barbara-Song« und beim heute ver-  
schollenen »Song vom Auto« zeigen (nemlig komponistangivelsen »Bert Brecht  
u. Franz S. Bruinier«. forf.anm.) hat Bruinier es jeweils vermerkt, wenn eine musi-  
kalische Mitauterschaft Brechts vorlag. Weill, dem Brecht später ebenfalls noch  
eigene Melodien vorpfiff, war darin weniger genau«<sup>75</sup>.*

»Since most of the melodically distinctive passages in Brecht's tunes are borrowed from popular sources, it is by no means »out of the question« that the Seerüber refrain is another borrowing, and will sooner or later be identified as such»<sup>76</sup>.

Så er banen kridtet op!

Derefter går Drew iøvrigt et skridt videre og påviser, hvordan Weill allerede i 1916 i udkastet til en sangcyklus med titlen *Ofrah Lieder* i sang nr. 4 havde komponeret kimen til den vending, som skænderiet handler om (nodeeks. 10). Så står det 2-1 til Weill!

Hele denne splid, som kunne suppleres med adskillige andre eksempler, er karakteristisk for den uafklarede situation, forskningen i Weill-Brecht samarbejdet befinder sig i. Den er gennemsyret af såvel politisk-ideologisk som disciplinopdelte polarisering, som formentlig bl.a. skyldes den forholdsvis unge Weill-forsknings ønske om at sikre sig opfattet som en stueren musikvidenskabelig disciplin samt Brechtforskningens noget næsegruse beundring for sin genstand. Hertil kommer de to parters meget forskellige holdning til deres egen fortid: Brechts omhyggelige – og stærkt personlige – dagbogsoptegnelser sammenholdt med Weills tilsyneladende ligegyldighed over for sine egne værker fra før emigrationen.

I det konkrete tilfælde kunne man vel lidt Jeronimus-agtigt bemærke, at såvel Weill som Brecht – ligesom så mange andre af tyvernes og tredivernes kunstnere – var storforbrugere af allerede eksisterende materiale. Det lå i hele opgøret med det 19. århundredes æstetik og originalitetsdyrkelse, at man søgte til modeller fra de mest forskellige kilder. Collageagtige værker inden for kunst, litteratur og musik (jazz, neoklassicisme f.eks.) bygger netop på genbrug. Det er faktisk i sig selv en pointe i hele anlægget af *Dreigroschenoper*, således som den foreligger fra både Brechts og Weills hånd.

Af det foreliggende arbejds materiale til *Dreigroschenoper* fremgår det iøvrigt, at Brecht tilsyneladende oprindeligt havde tænkt sig udelukkende at bruge allerede eksisterende sange (fra *Beggar's Opera* samt Villon, Kipling og ham selv). Hvis det havde været hans ide på et tidspunkt, holdt han i hvert fald ikke fast ved den, men i den endelige version af *Dreigroschenoper* er dog adskillige sange hentet fra kilder uden for forestillingen:

*Morgenchoral des Peachum*: Melodien direkte overtaget fra *Beggar's Opera* I,1, («Through all the employments of life»). Basstemmen væsentligt ændret i forhold til Pepusch's oprindelige bas – især i sangens anden del.

*Barbara Song*: Tekst af Brecht til en melodi af Brecht/Bruinier, der langt fra er identisk med Weills melodi i *Dreigroschenoper*, men dog har stærke mindelser om den i »gestus«, rytmik og form. Allerede titlen viser sangens fremmede herkomst: der er ingen »Barbara« i *Dreigroschenoper*, og Brecht omdøbte den siden til »Der Song vom Nein und Ja«<sup>77</sup>.

*Die Seeräuberjenny*: Tekst af Brecht til melodi af Brecht/Bruinier. Som det fremgår af nodeeksemplet oven for, overtager Weill ikke blot Brechts deklamatoriske stil i verset men også den melodiske linje i omkvædet. Men man må give David Drew ret: hvilken ændring er der ikke sket gennem Weills rytmiske opstramning af Brechtst refrain<sup>78</sup>!

*Kanonensong*: tekst af Brecht, formentlig fra 1924; findes i *Taschenpostille* 1926 og *Hauspostille* 1927 som »Lied der drei Soldaten« (dog kun de fire første linjer af hvert af de tre vers – altså uden refrain – med enkelte tekstlige varianter); i en senere udgave af *Hauspostille* gled den dog ud<sup>79</sup>. Digtet knytter an til tonen i Kiplings meget udbredte og læste *Barrack Room Ballads* - en samling digte, skrevet i 1890'erne, om hverdagen blandt de engelske soldater i Indien. F.eks. kan tonen i Kiplings »The Screw-Guns« med omkvæddet »For you all love the screw-guns – the screw-guns they all love you!« genfindes i »Kanonensong« (Brecht kendte Kiplings digt i en tysk oversættelse under titlen »Kanonen«). Det berømte omkvæd i denne med den makabre slutlinje »dann machen sie vielleicht daraus ihr Beefsteak Tartar« er Brecht måske blevet inspireret til af en faktisk eksisterende engelsk klub for gentlemen, *The Beefsteak Club*, der var blevet grundlagt 1876! Refrainlinjen »Soldaten wohnen, auf den Kanonen« går tilbage til en håndskreven tilføjelse af Brecht til digtet »Der tode Kolonial-Soldat«.

*Polly's Lied*, (»Hübsch als es währe«): ordret oversættelse af 2. vers af Kiplings »Mary, pity Women«, Barrack-Room Ballad fra 1894. Det pågældende vers hos Kipling lyder:

*Nice while it lasted, an' now it is over-  
Tear out your 'eart an' good-bye to your lover!  
What's the use o' grievin', when the mother that bore you  
(Mary, pity women!) knew it all before you*<sup>80</sup>?

Hele Kiplings »Mary, Pity Women« er iøvrigt udgangspunkt for en anden af Brechts store slagere, »Das Lied vom Surabaya-Johnny«, sunget i skuespillet *Happy End* fra 1928.

*Lied von der Unzulänglichkeit Menschlichen Strebens*: Formentlig skrevet under indtryk af Kiplings digt »The Wishing-Caps« med de to afsluttende linjer:

*»If I don't run after Fortune,  
Fortune must run after me!«*

*Zuhälterballade* (Villon: »Ballade von der dicken Margot«).

*Ballade von angenehmen Leben* (Villon: samme titel).

*Salomon Song*, senere tilføjet undertitel: *Die Ballade von den Prominenten* (Villon: »Ballade von den Torheiten der Liebe«). Teksten også udsat af Paul Dessau til en opsætning af *Mutter Courage* i 1948.

*Ruf aus der Gruft* (Villon: »Epistel an seine Freunde im Balladenform«).

*Grabschrift* (Villon: »Grabschrift in Form einer Ballade« og »Ballade in der Villon jedermann Abbitte leistet«).

Disse fem sange er med visse mindre ændringer overtaget fra digte af François Villon (1431-?), som Brecht kendte i en tysk oversættelse af K.L.Ammer. Også disse lån førte Brecht ud i polemik – denne gang med Alfred Kerr, der bebrejdede Brecht, at han kun havde opgivet Villon som forlæg og ikke meddelt, at det faktisk var Ammers tyske gendigtning han havde overtaget. Brecht svarede skarpt igen – bl.a. med en bemærkning, som vel heller ikke er uden aktualitet for et musikforskningsinstitut:

*»Es handelt sich bei den Texten für die Schauhäuser dieses Jahrhunderts nicht um feine Nuancen, originelle Handschrift, Gestuftheiten und derlei Feinheiten, denen der nach Trüffeln schnüffelnde Fiveoclockteaplauderer wortmalend nachgehen kann, sondern um die grosszügige Erfassung des menschlichen Materials, um die mit allen Mitteln anzupackende Gestaltung des Ausdrucks unseres Jahrhunderts«<sup>81</sup>*

I anden sammenhæng erklærede Brecht iøvrigt, at hans upræcise angivelse af sine kilder beroede på »en grundlæggende dovenskab i spørgsmål om åndelig ejendomsret« – en udtalelse som Kurt Tucholsky bidende karakteriserede således: »Das soll sehr rebellisch klingen - es ist aber nur dumm«!<sup>82</sup>

Brecht har formentlig følt et vist åndeligt slægtskab med François Villon både i holdning, stil og sprogbrug, og et af hans tidlige digte hedder ligefrem »Vom François Villon«. Her mærker man den forbryderfascination, som ken-detegner mange af Brechts digte, og som han har fælles med John Gay's London publikum i 1700-tallet. Fjerde vers i digtet om Villon lyder:



*Ihm winkte nicht des Himmels süßer Lohn  
Die Polizei brach früh der Seele stolz  
Und doch war dieser auch ein Gottessohn. -  
Ist er durch Wind und Regen lang geflohn  
Winkt ganz am End zum Lohn ein Materholz.*

Villon regnes for Frankrigs første moderne digter fra en tid, der ligesom 20'ernes Weimarrepublik var præget af armod, sult og nød, men også af visse forhåbninger om en bedre fremtid. Han var magister fra Sorbonne og levede iøvrigt et vagabonderende liv blandt Paris' forbrydere, skøger og andet udsbud. Hans to berømteste samlinger med den karakteristiske blanding af kyniske og romantiske vers er *Le petit Testament* og *Le grand Testament*, begge skrevet på baggrund af adskillige hårde fængselsophold, og begge udformet som en slags personligt testamente. Villons ballader om livets dårskab, skrevet blandt 1400-tallets forbrydere i Paris, kunne altså gå direkte ind i Brechts fremstilling af 1900-tallets forbrydere i Berlin, baseret på en handling blandt 1700-tallets forbrydere i London! Som et kuriosum kan det nævnes, at tidligere århundreders sproghistorie så en forbindelse mellem udviklingen af det semantiske indhold af det franske navneord »villon« (verbum »villonner«) og digterens navn.

Det er således ikke så mærkeligt, at Brecht har følt sig tiltrukket af Villons ballader og brugt adskillige af dem næsten ordret. Man kan måske snarere undre sig over, at han har ladet sig inspirere af Kipling (1865-1936). Efter at have nydt en helt uhørt popularitet i årtierne kort efter århundredskiftet, hvor han var en af de mest læste engelske forfattere, kom Kipling i en årrække i miskredit. Hans eftermæle blev især farvet af hans påståede imperialistiske tilbøjeligheder, som de f.eks. kommer til udtryk i det berømte og berygtede digt, »The White Man's Burden«. I det hele taget opfattede man Kipling som den typiske repræsentant for den engelske herremoral over for de indfødte i kolonierne. Først i 1950'erne og 60'erne fandt en genvurdering af *hele* forfatter-skabet sted, og man fik øjnene op for, at digterens holdning til imperiet, til krigen og til forholdet mellem den lokale befolkning og den engelske overklasse var langt mere nuanceret end man hidtil havde ment<sup>83</sup>. De sider af Kiplings digtning, der havde fremstået som kynisme, blev nu snarere opfattet som en form for naivitet; men hertil kunne føjes Kiplings evne for personkarakteristik – ikke mindst af de, der i den givne sammenhæng står længst nede på den sociale rangstige – og hans humor. Begge dele kan studeres netop i de mange

»Barrack-Room Ballads«. Som det hedder hos Kipling-forskeren Charles Carrington i indledningen til hans udgave af Kiplings ballader:

*»What the proletarian soldier, rootless in India as in London, thought of war and empire is here displayed in working-class language, the aspect of Kipling's art that made so profound an effect upon Bertolt Brecht in Mother Courage and The Threepenny Opera. It is Rudyard Kipling, not Bertolt Brecht, who says in more than one ballad »Make love not war«<sup>84</sup>.*

Kipling er utvivlsomt den unge Brechts vigtigste digteriske forbillede ved siden af Frank Wedekinds ballader og den anonyme tyske markedsvise, den såkaldte »Bänkel-sang«. Kiplings sprogbrug, hans solidariske afbildning af London Cockney'en, hans evne til næsten aforistiske formuleringer og hans satiriske men samtidig medfølelse skildring af soldaterlivet tiltrak Brecht allerede i årene inden denne kom til Berlin. Tyske Kipling oversættelser var tidligt i Brechts besiddelse, og i årene i Berlin forud for arbejdet med *Dreigroschenoper* forsynede hans medarbejder Elisabeth Hauptmann ham med oversættelser af Kiplings digte. Blandt Brechts mange ufuldførte projekter var faktisk også en planlagt tysk Kipling udgave. En sådan blev imidlertid ikke til noget, når man ser bort fra et par digte, som i Brechts bearbejdelse blev udgivet enkeltvis i forskellige tidsskrifter i Berlin; det gælder netop de to digte, som spiller en rolle for *Dreigroschenoper*, »Mary, Pity Women« og »The Ladies«.

Det er ikke blot gennem direkte citater, Brecht står i gæld til Kipling. Også mange af de engelske navne, der optræder spredt i produktionen, stammer fra Kipling – ja, man kan vel sige, at hele Brechts »billede« af den angelsaksiske verden i høj grad har sit udspring i hans læsning af Kiplings digte og prosa. *Georgie, Benares, Surabaya, Bilbao, Johnny* osv. er alle sammen navne, der findes rundt om i Kiplings forfatterskab. Det er i denne forbindelse værd at bemærke, at de to eneste navne i *Dreigroschenoper*, som ikke er overtaget fra *Beggar's Opera*, *Mackie* og *Brown* (for *Macheath* og *Lockit*) netop er navne på to personer, som Brecht lader have haft en fælles soldaterfortid i et »Kiplingsk« Indien. Macheaths kælenavn Mackie findes ydermere i Kiplings digt »Love-O-Women«.

Selvom et par Kipling sange, som vi har set, i sidste øjeblik gled ud af *Dreigroschenoper*, var der således al mulig grund til på plakaten at anføre Rudyard Kiplings navn på linje med Villons.

Brechts brug af stof fra Kipling viser tydeligere end noget, hvordan han formåede at lade sig inspirere af de mest forskelligartede temaer og ideer, ganske uden hensyn til disses oprindelige anvendelse; ideologisk set stod den

venstreradikale Brecht og den konservative imperiebygger Kipling langt fra hinanden. Men det forhindrede ikke Brecht i at snuppe en linje hér og et udtryk dér og skabe en ny helhed ud af det. For Brecht er råmaterialet altid aldeles ukompromitteret – ligegyldig hvor det kommer fra. Ikke for ingenting lancerede en af Brechts hårdeste kritikere fra venstrefløjen, Kurt Tucholsky, udtrykket »Damn! – Rudyard Brecht« i forbindelse med sin kritik af Brechts sammenblanding af tyske og amerikanske forhold i *Mahagonny*<sup>85</sup>.

### **Beggar's Opera og Dreigroschenoper**

Forholdet mellem *Beggar's Opera* og *Dreigroschenoper* kan diskuteres ud fra følgende to helt forskellige udsagn:

»Brecht hielt sich zu seinem eigenen Nachteil zu sehr an den Text des John Gay. Er bearbeitet nur, statt umzuarbeiten. Er übersetzte sozusagen, statt die Polemik des John Gay in die eigenen Verhältnisse zu übertragen, sie zu konkretisieren«<sup>86</sup>

»Brecht hat sich bei der Dreigroschenoper zu seinem Vorteil wenig an die Vorlage gehalten. Seine Bearbeitung wurde zu einer weitgehenden Umgestaltung«<sup>87</sup>

To diamentralt modsatte synspunkter fremsat af henholdsvis Ernst Schumacher og Werner Hecht. Efter Schumachers opfattelse knytter Brecht for tæt an til forlægget hos John Gay og formår ikke at omplante Gays satire til sin egen situation; ifølge Hecht tager han derimod blot Gay som udgangspunkt og foretager derefter en vidtgående omformning. Er disse to forskere således dybt uenige om, hvad Brecht rent faktisk gør, er de dog enige i deres vurdering af, hvilken af de to muligheder, der giver det bedste resultat: ikke bearbejdelse, men omformning.

Nu er der naturligvis kun tale om gradforskelle mellem udtrykkene »bearbejdelse« og »omformning«. Alligevel er det nogenlunde klart, hvad der menes. Denne diskussion må vurderes på to planer: det rent handlingsmæssige og det politisk-ideologiske, selvom disse to planer i *Dreigroschenoper* netop hænger sammen og gensidigt beforder hinanden.

Ser vi på Brechts egen lancering af *Dreigroschenoper*, er der ingen tvivl; på premiereplakaten markedsføres værket som om det »blot« er en fortykket version af Gay's *Beggar's Opera*:

*Die Dreigroschenoper (The Beggars Opera) Ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und 8 Bildern nach dem Englischen des John Gay. (Eingelegte Balladen von François Villon und Rudyard Kipling)*

Herefter hedder det lakonisk: »Übersetzung Elisabeth Hauptmann. Bearbeitung Bertolt Brecht. Musik: Kurt Weill« (helt frem til en måned før premieren hed det i annoncer for stykket: »Ein altenglisches Balladenstück von John Gay«).

Man må altså tro, at Elisabeth Hauptmann har oversat Gay's *Beggar's Opera* til tysk; at Brecht derefter har rettet teksten til i forbindelse med opsætningen i 1928, og at Weill har komponeret ny musik til de gamle sange. Sådan forholder det sig som bekendt langt fra. Handlingen og persongalleriet er ændret på afgørende punkter – naturligvis inden for den fælles overordnede ramme; sangene er nogle ganske andre og de har en ganske anden funktion end i *Beggar's Opera*. Endelig er satiren strammet op som en helt logisk følge af den ændrede samfundsmæssige situation. Hanoveranernes London og Weimarrepublikkens Berlin er to ganske forskellige mål for et politisk opgør.

Skulle man være i tvivl om arten af det politiske indhold i *Dreigroschenoper* – og det er der nok mange der gennem tiderne har været efter at have set forestillingen - kan man blot læse videre i *Dreigroschenroman* eller studere Brechts manuskript til filmen *Die Beule, ein Dreigroschenfilm*. Her er som tidligere nævnt operaens vigtigste ideer ført ud i deres yderste konsekvens. Hvad der i operaen er antydet og lapidarisk, er i romanen klippet ud i pap! Det er den ikke blevet et større kunstværk af; men som en slags nøgle til *Dreigroschenoper* er den nyttig. F.eks. er en enkelt sætning fra *Dreigroschenoper*, (Macheath's retoriske spørgsmål umiddelbart før han skal hænges: »Was ist ein Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank?«) i romanen skrevet ud på knap 100 sider! Også filmmanuskriptet belærer os om, hvad det var, Brecht ville med *Dreigroschenoper*. Slutningen taler sit tydelige sprog:

»Arm in Arm betreten Herr Peachum und der Polizeipräsident die Todeszelle, den Banditen herauszubitten und den Mann mit der Beule hineinzustecken. Einigkeit nämlich macht stark: eine nach erbittertem Kampf geeinigte Gesellschaft begrüsst in ihrer Mitte den Bankier Macheath und erwartet mit ihm die Königin«<sup>88</sup>

Her er tale om en anklage af en anderledes morbid karakter end den, vi mødte i *Beggar's Opera*. Nok er *Dreigroschenoper* ind imellem både morsom og vittig. Men der er ikke rigtig plads til Gay's virtuose vid. Elegancen og ironien er veget for satire og indignation.

Det mest radikale – man kunne vel sige det mest geniale – indgreb, Brecht har foretaget i Gay's handling, er ændringen af Mr. Peachums profession og forretningsvirksomhed. I *Beggar's Opera* er han ganske enkelt hæler samtidig

med at han indgår i et dobbeltspil med Macheaths tyvebande på den ene side og fængselsinspektør Lockit på den anden. I *Dreigroschenoper* er det ikke en hælercentral, han bestyrer, men en blomstrende virksomhed, hvori »die Elendsten der Elenden jenes Aussehen erhielten, das zu den immer verstockteren Herzen sprach«! Altså en fuldt udbygget forretning, som dels styrer og organiserer hele det Londonske tiggeri, dels på næsten videnskabelig basis forsyner tiggerne med de skavanker, som til enhver tid appellerer til medfølelse og dermed til almisse. Ligesom kærligheden er blevet kapitaliseret i *Dreigroschenoper*, er elendigheden og armoden det også. I takt med den samfundsmæssige udvikling fra 1728 til 1928 har Mr. Peachums kynisme udviklet sig tilsvarende.

Også dobbeltspillet og korruptionen er gået fremad! I *Beggar's Opera* foregik det mellem hæleren og øvrigheden; i *Dreigroschenoper* foregår det direkte og utilslørt mellem mafialederen og politiledelsen, personificeret i henholdsvis Macheath og Londons politichef Brown, krigsveteraner og soldaterkammerater fra de glade dage i Indien, da soldaterne lavede bøftatar af de indfødte (således som de synger i *Kanonensong*)!

I det følgende anføres først en række afgørende ligheder mellem *Beggar's Opera* og *Dreigroschenoper* og derefter en række afgørende forskelle. En nærmere analyse af oversigten viser klart, at spørgsmålet, der blev stillet i det foregående, om hvorvidt Brecht bearbejder eller omformer *Beggar's Opera*, ikke lader sig besvare. *Beggar's Opera* bruges som materiale og inspiration og fremstår i *Dreigroschenoper* i en totalt ændret skikkelse – alle de umiskendelige ligheder mellem de to forestillinger til trods!

## Ligheder

Persongalleri og handling i store træk.

Ramme omkring forestillingen:

BO: dialog mellem skuespiller og digter.

DGO: Moritat.

Talrige detaljer i dialog, sangtekster og spredte moraler.

Ouverturens funktion: flugt (fuga) fra den reelle virkelighed i kraft af de valgte stilmidler:

BO: Händels italienske opera

DGO: den »kulinariske« opera<sup>89</sup>

(et digt fra 1919 af den ekspressionistiske digter Walter Hasenclever har som tilbagevendende linje »Die Mörder sitzen im Rosenkavalier«<sup>90</sup>).

Samfundskritik fra oppositionelt hold:

BO: Tory'er

DGO: Weimarrepublikkens venstreradikale.

## **Forskelle**

Tid:

BO: 18. århundrede

DGO: 19. århundrede

Publikum:

BO: betragter »de andre« – og ved det

DGO: betragter sig selv – og ved det ikke

Tiggerne på scenen fremstiller »i virkeligheden«

BO: den korrupte overklasse

DGO: borgerskabet (kapitalisering af fattigdommen)

Baggrunden for opgøret og satiren:

BO: Magthavernes korruption og moral (borgerskabet *progressivt*)

DGO: det kapitalistiske samfundssystem (borgerskabet *reaktionært*)

Persongalleri:

BO: individer, heraf flere med forbillede i virkligheden

DGO: typer

Musik:

BO: eksisterende musik, nye tekster; sange i en enkelt strofe, som synges af personerne qua personer; ca. 70 sange samt ouverture.

DGO: nykomponeret musik, (delvis) eksisterende tekster; sange i flere strofer, som synges af medvirkende, der (delvis) træder ud af deres roller; ca. 20 sange samt ouverture.

Peachum:

BO: Leder af hælercentral. Løbende forretninger med Lockit, fængselsinspektør og Peachums »ven«.

DGO: Leder af forretning, der på kapitalistiske markedsvilkår sælger fattigdom.

Lockit:

BO: Fængselsinspektør, »ven« med Peachum.

DGO: Fængselsinspektør (hedder iøvrigt Brown!), »ven« med Macheath.

Macheath:

BO: Gentleman forbryder

DGO: Småborgerlig gangster.

Sammenfattende i Werner Hechts præcise formulering:

»1728: *Verkleidete Kritik an offenen Missständen*«

»1928: *Offene Kritik an verkleideten Missständen*«<sup>91</sup>

Som det fremgår ovenfor, er forholdet mellem *Beggar's Opera* og *Dreigroschenoper* mere kompliceret end megen Brecht/Weill-litteratur lader ane. Naturligvis – fristes man til at sige – forholder Brecht sig ikke bevidstløst til sit idegrundlag. Som ved alle musikalske og litterære lån, der er noget ved, sker der noget med det lånte materiale. Det gives en ny dimension og en ny relevans i forhold til den ændrede situation, som foreligger på lånetidspunktet<sup>92</sup>.

Det er i denne sammenhæng ikke uinteressant at studere den kontrakt om royalties, der blev indgået i 1928, givetvis efter forslag fra Brecht selv: Weill skulle have 25%, Elisabeth Hauptmann, som havde oversat *Beggar's Opera*, 12½ % og Brecht selv 62½ %. Også Brecht betragtede så åbenbart værket som andet og mere end en simpel bearbejdelse af *Beggar's Opera*<sup>93</sup>!

#### 4. *Beggar's holiday*

En i dag næsten helt ukendt bearbejdelse af *Beggar's Opera*-stoffet er John Latouche's og Duke Ellingtons Broadway version fra 1946<sup>94</sup>. Den havde premiere i New Haven i november 1946, rykkede til Boston i begyndelsen af december (begge steder under titlen *Twilight Alley*), fik sin Broadway premiere i New York anden juledag samme år (nu under titlen *Beggar's Holiday*), for at ende sit liv med opførelser i Chicago fra april 1947 og nogen tid frem – hele vejen igennem med stort set samme besætning. Ingen af stederne holdt den sig på plakaten ret længe. Den må betegnes som en publikumsfiasko.

Amerikanerne havde slet ikke samme næsten religiøse forhold til *Beggar's Opera* som englænderne. Ganske vist blev værket jævnlige opført i USA i årene mellem 1750 og 1870. Men mellem 1870 og 1920 kendes ingen opførelser, og overførelsen til New York af Nigel Playfairs legendariske forestilling fra The Lyric i London blev kun en betinget succes<sup>95</sup>. Kort tid efter blev den taget af plakaten, og mellem denne opsætning og *Beggar's Holiday* havde den kun været opført ganske få gange. Dette ukendskab til det originale stof hos det amerikanske publikum kan have været en af grundene til at *Beggar's Holiday* ikke slog an. Sådanne bearbejdelser får nu en gang tilføjet en ekstra dimension, når man kan regne med et indforstået kendskab til originalen!

Heller ikke *Dreigroschenoper* var kendt i USA i 1946. Ganske vist havde den under titlen *3-Penny Opera* været opført på *Empire Theatre* i New York i 1933; men her havde den kun opnået sølle 12 opførelser. Og ganske vist opholdt begge dens ophavsmænd sig på denne tid i USA; men i 1946 havde Weill forlængst brudt med sin tyske fortid, og Brecht var som nævnt i det foregående kommet i søgelyset hos »House Committee on Un-American Activities«. Først med opsætningen i New York i 1954 fik *Dreigroschenoper* sit amerikanske genembrud med ikke mindre end 2611 opførelser.

*Beggar's Holiday* påkalder sig som værk betragtet naturligvis først og fremmest interesse i kraft af Duke Ellingtons musik, men den rejser også et interessant spørgsmål: hvorfor har denne version ikke vist sig levedygtig på samme måde som *Dreigroschenoper*, når den dog i mangt og meget er skrevet ud fra samme ideologi og med samme morale som Brechts og Weills bearbejdelse? Et nærliggende svar kunne naturligvis være, at det ganske enkelt skyldes manglende kunstnerisk kvalitet<sup>96</sup>! Det er muligvis en del af forklaringen, men næppe den hele. Med til historien hører det også, at *Beggar's Holiday* blev til i et ganske andet klima end *Dreigroschenoper*: Broadway efter 2. verdenskrig er ikke det samme som Berlin o. 1930! De store Broadway succeser i årene 1946-48 var Irving Berlins *Annie Get Your Gun* (1147 opførelser), Burton Lanes *Finian's Rainbow* (725 opførelser), Jule Styne's *High Button Shoes* (727 opførelser) og Cole Porters *Kiss me Kate* (1077 opførelser). Det er jo noget ganske andet end en blegrød, raceblandet samfundssatire som *Beggar's Holiday*!

Det hele kompliceres yderligere af, at kildematerialet til *Beggar's Holiday* er så fragmentarisk. Der foreligger tilsyneladende ingen trykt tekst. End ikke et komplet partitur har været tilgængeligt. Af Ellingtons påståede 78 sange til forestillingen findes kun ca. 30 bevaret – nogle af dem udgivet i forlagsarrangementer, andre i håndskrevne mere eller mindre læselige kopier<sup>97</sup>. Hertil kommer nogle indspillede versioner med Ellington selv og andre, fragmenter af et program fra Chicago opførelsen samt en fyldig artikel, skrevet af Daniel C. Caine<sup>98</sup>. Det er fra sidstnævnte den væsentlige del af empirien bag de følgende bemærkninger stammer. Den iøvrigt righoldige Ellington litteratur indeholder meget få oplysninger om værket, som synes at spille en tilbagetrukken rolle i den samlede Ellington overlevering. Af dette meget ujævne materiale kan man dog danne sig et indtryk af de ydre omstændigheder og af forestillingens indhold, både tekstligt og musikalsk.

*Beggar's Holiday* er i god overensstemmelse med både originalen og *Dreigroschenoper* et klart venstreradikalt produkt – i hvert fald fra tekstforfatterens side. John Latouche var iøvrigt allerede i forvejen blevet stemplet som kommu-



nistisk infiltreret p.gr.a. sin tekst til sangen »Ballad of Uncle Sam«. Om også Ellington har opfattet stykket politisk, er en anden sag. Måske har han i 1946 mere hæftet sig ved dets showprægede sider. Som det fremgår nedenfor, har Duke Ellington dog senere givet udtryk for en forståelse for værkets mere kontroversielle sider.

Musical'en er radikal på mindst to afgørende punkter: kompagniets sammensætning og forestillingens budskab. I programmet fra Chicago, *Beggar's Holiday*. *Chicago Stagebill*, lanceres *Beggar's Holiday* som »...the first completely bi-racial production on the American stage – and possibly any other stage«. Det pointeres, at denne blanding af racerne i rollebesætningen er gjort »in casual fashion; there is no stereotyped or 'stock' Negro characters in the musical«. Det er nok værd at betone i et land, hvor den hvide underholdningsindustri til overmål har yndet at fremstille den sorte entertainer og kunstner just som »stock character« – altså som en ganske bestemt, af de hvides ønsketænkning præget *type*. Allerede i den sort-hvide rollebesætning ligger der en slags politisk budskab – vel at mærke når denne blanding af racerne ikke standser ved at de hvide spiller herrer og de sorte spiller tjenere. Selv i vore dages amerikanske TV-serier er dette det fremtrædende mønster; hvor stærkt må en rollemæssig »ligestilling« så ikke have virket i 1946. På dette, som på så mange andre punkter, er der en klar parallel til *Beggar's Opera*. Også her vendes der jo op og ned på de velkendte klassenormer.

Som nævnt beskæftiger Duke Ellington sig selv med dette forhold i sin selvbiografi *Music is my Mistress* fra 1973. Her hedder det i forbindelse med omtalen af *Beggar's Holiday*:

»*Beggar's Holiday*...was a long way before its time so far as social significance was concerned. Again it was a matter of saying things without saying them. If you had white and black people on the stage together at that time, one of them was supposed to call the other a bastard. There was none of that in this show. People were cast according to ability»<sup>99</sup>

Hvad angår radikaliteten i stykkets budskab ligger den også helt på linje med *Beggar's Opera*. For tekstforfatteren Latouche som for John Gay og Bertolt Brecht før ham har der været problemer med slutningen. På den ene side skal stykket slutte så at sige inden for sit eget univers, og på den anden side vil man gerne have det politiske budskab ekspliciteret. Latouche skrev flere versioner af slutningen. Den første af dem blev alt for radikal for et traditionelt Broadway publikum. Her bliver Macheath, der netop er blevet reddet fra den elektriske stol, belært om, at samfundets ulykker ikke skyldes de enkelte personer i

stykket, der er fremstillet som svindlere og forbrydere, men ganske enkelt hele menneskeheden gennem ondskaben »...in the secret shadow of his own heart. The deeds have been done by all of us – the hates hated by all of us – the bombs released, the triggers pulled, the mines laid, the victims destroyed -- by all of us. The one thing we share in this unequal world is guilt«<sup>100</sup>.

Man indså, at en mere »stueren« udgave var nødvendig. Ved førsteopførelsen sluttede forestillingen med, at Macheath, efter at have taget afsked med sine koner, anbringes i den elektriske stol, hvorefter han heller ikke her bliver henrettet p.gr.a. forfatterens indgriben! Denne fortæller publikum, at hvad han her har fremstillet er en drøm, som han selv har haft, og som han nu har videregivet til Amerika; og så vil han iøvrigt give stykket en happy ending.

Efter denne slutning må stykkets radikalitet altså findes i dialogen og i sangene i løbet af forestillingen; finalen, derimod, er blevet rensset for en egentlig morale.

Imidlertid forstod man nok i 1946 – ikke mindst fra højreorienteret hold – hvad der var stykkets pointe. Bortset fra Ellington selv kom de fleste andre af de involverede kræfter faktisk i vanskeligheder bagefter. I en vis forstand var forestillingen en af de sidste venstreradikale manifestationer i amerikansk teater før kommunistforfølgelserne, som i 50'erne skulle kulminere med mccarthysismen under senator Arthur McCarthys åndelige førerskab, for alvor satte ind.

Selvom Broadway-opførelsen af *Beggar's Holiday* fik både gode og dårlige anmeldelser, blev den som sagt en publikumsfiasko. 14 uger efter premieren blev forestillingen taget af plakaten efter 108 opførelser. Det lyder af meget efter vores målestok. Men målt med Broadway's alen var det ingenting. Til sammenligning kan anføres de 2.611 opførelser af *Dreigroschenoper* i New York!

Som sagt tidligere må grundene til den manglende succes søges flere steder. I modsætning til *Beggar's Opera* og *Dreigroschenoper* brød *Beggar's Holiday* ikke med det etablerede teater. Det er en musical på linje med f.eks. *Oklahoma*, *Annie get your Gun* og andre. Det radikale indhold er altså ikke, som hos forgængerne, koblet sammen med en radikal form. Hertil kommer, at Latouche befinder sig i samme dilemma som Brecht: for at vise kapitalismens rådden-skab på et teater med alt hvad det indebærer af afhængighed af teaterdirektørernes investeringer og publikums gunst, må man arbejde på netop denne kapitalismes vilkår. I 1728 kunne det borgerlige publikum sammen opfatte satiren rettet mod andre end dem selv. I 1928 og 1946 kan det samme borger-

skab ikke undgå at blive forvirret over den retning satiren har taget – hvis man da overhovedet bemærker nogen satire!

Det gjorde anmelderen af forestillingen i *The New York Times*, Brooks Atkinson tilsyneladende ikke! I sin fyldige anmeldelse d. 27. december 1946 – dagen efter premieren i New York – nævnes ikke et ord om noget politisk budskab og ikke et ord om raceblandingen i opsætningens persongalleri. Anmelderen hæfter sig ved, at Latouche/Ellington har lavet en overordentlig seværdig forestilling ud af et forlæg, som »always had more prestige than entertainment«. Der gøres meget ud af Ellingtons musik:

*»Mr. Ellington has been dashing off songs with remarkable virtuosity. Without altering the basic style, he has written them in several moods – wry romances, a sardonic lullaby, a good hurdy-gurdy number, a rollicking melody that lets go expansively. An angular ballet comes off his music rack as neatly as waterfront ballad. No conventional composer, he has not written a pattern of song hits to be lifted out of their context, but rather an integral musical composition that carries the old Gay picaresque yarn through its dark modern setting«.*

Atkinson må dog tage et enkelt forbehold:

*There are obvious limitations to this style of composing. As a musical show, »Beggar's Holiday« never quite breaks through the restraints of a sophisticated attitude towards music and showmanship...«*

Alligevel kan anmeldelsen slutte med at proklamere, at »...Mr. Ellington and Mr. Latouche have given Broadway a score and lyrics we can be proud of«.

Lad os se nærmere på forholdet mellem *Beggar's Opera* og *Beggar's Holiday*. På plakaten står udtrykkeligt anført »based on 'The Beggar's Opera' by John Gay« – altså helt på linje med Brechts angivelse på titelbladet af *Dreigroschenoper*. Hovedparten af personerne er da også de samme, selvom enkelte har fået nye navne. Således er Filch – den person i *Beggar's Opera*, der sikrer at pigerne bliver med barn, så de undgår deportation – blevet til Careless Love (!), ligesom luderne og gangsterne har fået mere tidsvarende navne<sup>101</sup>.

Endelig er der indført et par nye personer, først og fremmest The Cocoa Girl. Handlingen er flyttet fra Londons underverden i det 18. århundrede til et nutidigt gangster- og politikermiljø i USA. Manageren Perry Watkins markedsførte den således: »A gay satire suggested in modern parallels to the 18th century of John Gay's popular classic 'The Beggar's Opera' and transplanted into the idiom of today's America«.

Selve det satiriske tema er således overtaget fra *Beggar's Opera* – dog kun det samfundsmæssige, ikke det musikalske, som er så fremtrædende i forlægget. Bag borgerskabets pæne ydre gemmer der sig de samme normer og den samme mangel på moral som bag forbryderens. Skønt ordlyden i dialog og sange naturligvis er en anden som følge af den ændrede handling, er der dog talrige paralleller. Mange af sangteksterne er let genkendelige fra *Beggar's Opera*. Særlig tydeligt viser det sig i sangen, hvor digteren i en vis forstand træder frem og udsiger sin livsvisdom gennem Lockits mund (i *Beggar's Holiday* er han ligesom i *Dreigroschenoper* leder af politiet):

*When you criticize this age*

*Do it discreetly.*

*Always sugar-coat your rage –* (coat: »overtrække«)

*And cut throats sweetly.*

*There's a nervous little ghost*

*In every attic;*

*So with anyone you roast*

(roast: »sable ned«)

*Be diplomatic!*

*Though your phrases may be vague as can be*

*Everyone will say, 'The bastard's gunning at me!'*

Sådan lyder det i *Beggar's Holiday* – en sang, der iøvrigt som så mange andre gled ud i sidste øjeblik. Som det fremgår er der ikke langt til den tilsvarende formaning fra 2. akt af *Beggar's Opera*, der er citeret ovenfor s. 14, »When you censure the age«.

Eller hvad med følgende livsvisdom udtalt af de fortvivlede forældre, der netop har fundet ud af, at deres datter har giftet sig – oven i købet af kærlighed. Verset er af Latouche, men det lyder som Gay, omplantet til det 20. århundrede:

*We're getting apoplexy*

*In vain we storm and shriek*

*Because a guy is sexy,*

*You think that he's unique.*

Til gengæld synes der slet ikke at være nogen forbindelse mellem John Gay's musik og Ellingtons.

Det må have været lidt af et kup manageren gjorde, da han fik Duke Ellington overtalt til at komponere musikken og Billy Strayhorn<sup>102</sup> til at arrangere og

lede den. På dette tidspunkt var Ellington vel en af de mest ansete og efterspurgte jazzmusikere i USA. Efter de legendariske år i natklubben *The Cotton Club* i New York i begyndelsen af 30'erne havde han turneret overalt, og fra begyndelsen af 40'erne – i årene forud for *Beggar's Holiday* – stammer et betydeligt antal af hans berømteste indspilninger. Det kan måske på denne baggrund ikke undre, om Ellington tog lidt let på opgaven med at komponere sange til en musical. I hvert fald hævder Billy Strayhorn, at mange af melodierne var komponeret i forvejen og blot blev justeret, så de passede til den foreliggende tekst. Om så var, er det jo i god overensstemmelse med traditionen fra *Beggar's Opera*. Det er da heller ikke fra *Beggar's Holiday*, eftertiden har hentet de mest mindeværdige Ellington hits.

Flere af dem er nu ikke så ringe endda. »Take love easy« (nodeeks. 11), sunget af The Cocoa Girl i 1. akt kan nok stå mål med andre Ellington melodier<sup>103</sup>.

Det samme gælder det *Credo*, som Careless Love (alias Filch) synger lidt senere: »I Wanna grow up to be bad. I don't wanna be sweet and win some, I wanna go wrong and sin some. And be bad!« (nodeeks. 12).

Det er sandsynligt, at en analyse af den komplette tekstbog med tilhørende partitur til Latouches og Duke Ellingtons *Beggar's Holiday* ville give et klarere billede af værkets kvalitet. Det er vel også sandsynligt, at en sådan ville vise et værk, som isoleret betragtet næppe var den største opmærksomhed værd. Dette ændrer dog ikke ved det faktum, at *Beggar's Holiday* indtager en interessant plads i det, man kunne kalde *Beggar's Opera*-receptionen i dette århundrede, og den viser nok engang det gamle stofs utrolige bærekraft og evne til at skabe en brugbar referenceramme.

## 5. A Chorus of Disapproval

Den meget produktive engelske dramatiker Alan Ayckbourn (f. 1939) er vel nærmest et engelsk sidestykke til vores egen Leif Panduro. Hans emne er middelklassen – både dens overflade og det, der gemmer sig under overfladen og først kommer frem, når skallen krakelerer. Nok skriver han lystspil, men der er i høj grad alvor bag løjerne. Moral, kærlighed og vederhæftighed er fremtrædende temaer i hans stykker.

Det gælder også *A Chorus of Disapproval*. På overfladen er stykket en harmløs komedie om en lidt ynkelig amatørteatertrup fra provinsen, som er i færd med at instudere John Gay's *Beggar's Opera*. Det tager tid. Skuespillerne kan

ikke deres roller. De småskændes og driller hinanden; nogen irriterer ligefrem hinanden. De optræder præcis som de amatører de er. Den der forsøger at holde sammen på det hele, er instruktøren, en waliser med større ambitioner end at være instruktør for denne gruppe. En parodi på den fallerede professionelle teatermand. Alt går galt; den ene efter den anden af skuespillerne bliver fornærmet og forlader truppen. Hver gang en rolle på denne måde bliver ledig, træder stykkets hovedperson og »antihelt« – den jævne middelklasserepræsentant – Guy Jones til og overtager rollen. Det starter med Crook-finger'd Jack, der har én replik i hele stykket, og ender med hovedrollen Macheath!. Til sidst lykkes det at få stablet en slags forestilling på benene, ikke mindst takket være Guy; premieren finder sted med rimelig succes, og Ayckbourns stykke er slut.

Brudstykker fra Beggar's Opera går som en rød tråd gennem skuespillet, hvor de naturligvis indgår som prøver forud for premieren. Her er tale om ordrette og nodetro citater fra Gays opera.

I denne ydre handling indfletter Ayckbourn en handling, som drejer sig om kærlighed, korrupsion og afdækning af ulykkelige skæbner og brådne kar. Konkret drejer det sig dels om en lokal byggeskandale, som involverer flere af teatergruppens medlemmer, dels om Guy Jones' affære med både instruktørens kone (som spiller Polly Peachum) og en af de andre skuespillere (Macheath overfor Polly og Lucy). Hele denne side af handlingen sættes i relief af og kommenteres af uddragene fra Beggar's Opera. Hvert eneste citat fra Gays opera bliver en slags kontrapunkt til handlingen i Ayckbourns stykke. Hvad personerne siger eller synger i deres egenskaber af medvirkende i Beggar's Opera fungerer som kommentarer til deres egen nutidige livssituation. Uden et meget nøje kendskab til Beggar's Opera – endda ned i detaljerne går hele denne side af Ayckbourns skuespil tabt. *Med* et sådant kendskab opstår et fint samspil mellem Beggar's Opera fra 1728 og middelklasse-moralen anno 1984: Beggar's Opera belyser Ayckbourns nutid, og omvendt belyser Ayckbourns nutidige handling Beggar's Opera. Begge dele løftets så at sige af hinanden.

Som bekendt ender Beggar's Opera som ren farce: trods falskhed, sveget kærlighed, korrupsion og udbytning ender det hele med en benådning af skurken og en lystig sang med tilhørende dans:

*»But think of this Maxim, and put off your sorrow,  
The wretch of to-day may be happy to-morrow.«*

Den kynisme, der fra Gay's hånd ligger i denne slutning får en særlig funktion og tilspidsning, når den ukommenteret danner afslutning på *A Chorus of Disapproval*. På fiktionens plan, hvor de medvirkende spiller roller, får vi den

lykkelige udgang. Uden for teatret, i de optrædendes dagligdag, har det udviklet sig til en tragedie. Ved stykkets begyndelse fremstår Guy Jones som redningsmanden, fordi han kan træde ind i de mange nye roller – populær og vellidt af alle. Ved premieren, i slutningen af skuespillet, er alt gået galt for ham. Med eller uden egen skyld er han blevet hvirvlet ind i det provinciale miljøes problemer både på det ydre og på det indre plan, og han står nu foragtet og forhadet af alle. Da tæppet er gået ned efter slutsangen i *Beggar's Opera* og vi har hørt publikums beherskede applaus, foretager de medvirkende de obligatoriske lettelsens omfavnelser; herefter går alle hurtigt hver til sit, og Guy står alene tilbage på scenen mens han affører sig Macheaths kostume og trækker i sit grå hverdags-jakkesæt.

Ayckbourns stykke handler altså om forholdet mellem illusion og virkelighed, den glatte overflade og den indre ruin, mellem »at synes« og »at være«. Præcis det samme som *Beggar's Opera* – nu blot omsat til vores egen tid. Ayckbourns budskab er vel, at den dårskab og umoral hos de bedrestillede, som vi morer os over hos Gay, fordi den foregår for 250 år siden, den rammer pludselig os selv. Den er lige så fremtrædende og lige så nærværende nu som dengang. Der er paralleller mellem Walpoles London anno 1728 og den engelske provinsby anno 1984. Korruptionen og umoralen er den samme.

Man kan sige – for at blive i *Beggar's Opera*-terminologien – at Ayckbourns brug af *Beggar's Opera* er en form for fremmedgørelseseffekt. Hver gang en scene fra *Beggar's Opera* indlægges, går tilskuerne lidt på afstand og betragter personernes situation så at sige udefra. I kraft af *Beggar's Opera* distancerer publikum sig et øjeblik fra sit engagement i Ayckbourns handling og reflekterer over den. Og det er jo netop formålet med ethvert *Verfremdungs* middel.

I modsætning til Brecht og Latouche digter Ayckbourn ikke videre på John Gay's gamle stof eller omformer det. Han bruger det helt uforfalsket – citat- eller collageagtigt. Men han bruger det med samme motiv som Brecht: til at beskrive mindre flatterende sider af det borgerlige samfunds væsen.

## 6. Afslutning

Gennem mere end 250 år har Gay's geniale blanding af underholdning og satire i beretningen om de hemmelige forbindelser mellem øvrigheden og underverdenen vist sig levedygtig. Enhver af de mange versioner og bearbejdelser lever og virker i spændingsfeltet mellem fortid og nutid: de er alle et produkt af på den ene side det oprindelige forlæg og på den anden side deres egen tids

værdier og normer. *Beggar's Opera* gennem 250 år viser eksemplarisk og forstørret den receptionshistoriske mekanik: kunstværkets afspejling i tiden og tidens i kunstværket. Naturligvis går det ikke an at hævde, at Beethovens *Eroica* anno 1805 og anno 1930 uden videre kan sidestilles med f.eks. *Beggar's Opera* fra 1728 og *Dreigroschenoper* fra 1928. Men lige så lidt eller lige så meget *Dreigroschenoper* er samme »værk« som *Beggar's Opera*, lige så lidt og lige så meget er Beethovens symfoni opført 1805 og 1930 det! En undersøgelse som den foreliggende kan derfor – om ikke andet – så anskueliggøre to forhold: for det første, at »den bedste af alle verdener«, som man i Oplysningstiden troede var på vej, endnu lader vente på sig; 1900-tallets dårskab og undertrykkelse kan sagtens måle sig med 1700-tallets. Og for det andet, at den analyse, der vil betragte musikværket som noget én gang fastlagt og uforanderligt, kun får fat i en del af »værket« – og måske ikke en gang den vigtigste del!

Måske skrev Gay blot sin *Beggar's Opera* i et anfald af bitterhed over den dårlige behandling, han havde fået ved hoffet. Eller måske var det farcen – *the jest* – der var det afgørende for ham; i sin digtsamling fra 1720 havde han trykt to linjer under overskriften »My own epitaph«:

*Life is a jest; and all things show it,  
I thought so once; but now I know it.*

Ophavsmandens motiver er imidlertid ikke altid det afgørende. Når først »værket« er sluppet løs, træder andre og stærkere kræfter til. Det giver receptionshistorien mange eksempler på. Hvad angår *Beggar's Opera* og kræfternes skalten og valten med dette værk, tog moralisten og excentrikeren Samuel Johnson gruelig fejl i sin vurdering af værket i sin *Lives of the English Poets* fra 1779-81. Når Dr. Johnson tager fejl, gør han det med stil!

*»The play, like many others, was plainly written only to divert, without any moral purpose, and is therefore not likely to do good; nor can it be conceived, without more speculation than life requires or admits, to be productive of much evil. Highwaymen and housebreakers seldom frequent the playhouse, or mingle in any elegant diversion; nor is it possible for anyone to imagine that he may rob with safety, because he sees Macheath reprieved upon the stage«<sup>104</sup>.*



## Noter

1. Et udvalg af disse er udgivet i *The Beggar's Opera Imitated and Parodied*, ed. Walter H. Rubsamen, New York 1974.
  2. Roger Fiske, *English Theatre Music in the Eighteenth Century, Second Edition*, London 1986 anfører i Appendix D ikke færre end 42 *ballad operas*, som i perioden 1728-1736 blev udgivet med tilhørende musik. Her er m.a.o. ikke medtaget, de der blev trykt *uden* musik og ej heller de, der blev opført men ikke *udgivet*.
  3. Jvf. Fritz Hennenberg »Weill, Brecht und Die Dreigroschenoper« i *Österreichische Musikzeitschrift* 40/6, 1986, s. 282.
  4. Et udvalg af disse originale indspilninger er genudgivet i 1980 på RTRM 501.
  5. Citeret efter Percy A. Scholes *The Mirror of Music 1844-1944*, Vol I, London 1947, s. 271
  6. Jvf. Steffen Steffensen, *På flugt for Nazismen*, Kbh., 1986.
  7. David Drew, *Kurt Weill: A Handbook*, London 1987, s. 198; bogen indeholder en række yderligere bibliografiske oplysninger vedrørende *Dreigroschenoper*.
  8. Der findes mindst fire forskellige indspilninger af »Mack the Knife« med Louis Armstrong fra midten af halvtredserne, heraf en sammen med Lotte Lenya (CO 53819-5). Tre af dem er genudgivet i 1985 på CBS 88669. Bobby Darins indspilning af »Mack the Knife« solgte i mere end 2 millioner eksemplarer og blev tildelt to Grammy Awards i 1959. Sting's »Mack the Knife« findes på Weill-LP'en *Lost in the Stars*, A&M 395 104-1 fra 1985. Brecht har selv i 1928/29 indsunget to sange fra *Dreigroschenoper* (»Moritat« og »Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens«), udgivet af Suhrkamp Verlag. Sonny Rollins' indspilning findes på *Saxophone Colossus* fra 22.6.1956 på *Prestige* LP 7079.
- Det foreløbige højdepunkt af en »afpolitiserings« af *Moritat* er nået i 1987, hvor sangen indgik i burgerkæden Mc Donalds reklamekampagne som »Mac Tonight«! Eller måske en fornyet politisering – blot på en anden baggrund.
9. Jvf. Brechts arbejdsjournal 22.11.1941 og 15.4.1942 samt David Drew, op. cit. s. 405 ff. Uddrag af en række stærkt følelseladede breve om projektet i Kim H. Kowalke (ed), *A New Orpheus, Essays on Kurt Weill*, New Haven og London 1986, s.175 ff.
  10. Brittens bearbejdelse af *Beggar's Opera* er indgående behandlet i Hans Keller, »The Beggar's Opera« (*The Britten Companion*, ed. Christopher Palmer, s. 346 ff), Eric Walter White, *Benjamin Britten*, second edition 1983 (s. 161-167) samt i Norman del Mar, »The Chamber Operas III, The Beggar's Opera« (*Benjamin Britten, a commentary on his works from a group of specialists*, eds. Donald Mitchell og Hans Keller, London 1952 (s.163-186).
  11. Værk nr. 73 i Kenneth L. Thompsons fortegnelse over Arthur Bliss' værker, *Musical Times*, August 1966, s.666 ff.
  12. Denne opsætning er – ligesom Erich Engels Berlineropsætning i 1960 – fylldigt dokumenteret i *Brechts Dreigroschenoper*, ed. Werner Hecht, suhrkamp taschenbuch 2056, Frankf.a.M, 1985.
  13. Førsteudgaven af *Beggar's Opera* nummererer sangene forfra i hver af de tre akter. Tredje udgave har fortløbende nummerering hele vejen igennem. Litteraturen om *Beggar's Opera* anvender begge former for henvisning til sangene. Her bruges førsteudgavens nummerering.
  14. Fiske, op.cit. s. 98.
  15. F.eks. rettede Daniel Defoe et voldsomt angreb på *Beggar's Opera* i sin pamflet fra 1728, *Second Thoughts are best, Street Robberies considered*.

16. Meget af denne dokumentation er samlet i William E. Schultz, *Gay's Beggar's Opera. Its Content History & Influence*, New Haven 1923.
17. Udkom egentligt med ialt 19 numre i knap et år fra og med 11.5.1728. Det var skrevet af Swift og Sheridan. Nr. III, hvorfra der her er citeret, omhandler udelukkende *Beggar's Opera*.
18. *The Intelligencer* er her citeret efter Jonathan Swift, *Irish Tracts 1728-1733*, ed. by Herbert Davis, Oxford 1964, s. 32 ff.
19. Citeret efter Schultz, op. cit. s. 105.
20. SIB-6023, Sir Malcolm Sergeant, Old Vic Company and Singers (hver rolle besat med både en skuespiller og en sanger). Dialogen mellem sangene (i udvalg) skåret ned til et minimum. Seraphim.  
Myer Fredman, The Knightsbridge Opera Orchestra & Choir. Pantonic, 1971.  
D252 D2, »New Performing version by Richard Bonyng and Douglas Gamley«. For operasangere og fuldt symfoniorkester; musikken stærkt bearbejdet. Beskåret talt dialog mellem sangene. Decca 1981.  
HM 1071, The Beggar's Opera. Original Songs & Airs. Jeremy Barlow og the Broadside Band. Et lille udvalg på otte sange med de tilsvarende oprindelige melodiforlæg i forskellige versioner. Harmonia Mundi 1982.  
VMS 4520, udgivet og arrangeret af Denis Stevens. Musikalsk ledelse, Denis Stevens. Med blandt andre Nigel Rogers (Macheath), Angela Jenkins (Polly) og Shirley Minty (Lucy). Sangene i »autentisk« version; forbindende tekst med tysk fortæller. Schwamm, Musica Mundi, 1979.
21. George Rudé, *Hanoverian London 1714-1808*, London 1971 anslår at ca. 115.000 personer tilhørte denne gruppe; jvf. kapitlet »The 'Other' London«, s. 83.
22. British Library, Add.Ms. 27991.
23. De to sidstnævnte titler er trykt og solgt af boghandleren John Applebee i Fleet-Street. Hos ham var Daniel Defoe ansat som kriminalreporter i årene 1720-26. Måske er det puritaneren og moralisten, der har leveret materialet til disse anonyme skrifter!
24. Jonathan Swift, *Gulliver's Travels*, »A Voyage to the Country of the Houyhnhnms«, chapter VI.
25. En beskrivelse af dette publikumslag findes i Arnold Hauser, *Kunstens og litteraturens socialhistorie*, da. udg. i 2 bind, Kbh. 1979, kapitlet »Det ny læsende publikum« (bd. 2, s. 43-90)
26. *The South Sea Company* var blevet oprettet i 1711 med henblik på handel med spansk Amerika. I 1720 foretog selskabet en række transaktioner, der førte til en voldsom spekulation med deraf følgende ruin for talrige af de involverede. Både hof og regering blev stillet til ansvar, og af frygt for de helt store afsløringer lykkedes det Walpole at få gennemført en særlig »Bubble Act«, som reddede politikerne fra skandalen. Alligevel fik den økonomiske følger i meget brede kredse. Melodien til *Beggar's Opera* III,2 angives som *South Sea Ballad*, en af de mange sange, skrevet i anledning af affæren.
27. Sidste fire linjer af *Introduction to the Fables, The Shepherd and the Philosopher* (John Gay, *Fables*, 1727)
28. Jvf. Torben Krogh, »Ældre dansk Teatermusik« (*Musikhistorisk Arkiv*, I, Kbh. 1931 s. 1ff), og »Den engelske pantomime« (*Musik og Teater*, Kbh. 1955, s. 186ff), samt Klaus Neiiendam, »Den franske harlekinade« (*Europæiske Teaterbilleder, Opuscula* 8, Københavns Universitet 1988, s. 144.)
29. Den vigtigste samling med franske harlekinader findes i Le Sage's *Teatre de la Foire* (1721-37).
30. Fiske, op.cit., s. 72 går endda så vidt som at tale om en »mass culture« i denne forbindelse.
31. Citeret efter Otto Eric Deutsch, *Han-*

- del A Documentary Biography*, N.Y. 1954 s. 309.
32. *The Critical Works of John Dennis*, ed. E.N. Hooker, Baltimore 1939, vol I, s. 382-393
  33. Citeret efter Otto Eric Deutsch, op. cit., s. 35f
  34. Pope harcellerer her over musikens inddeling i afsnit uafhængigt af tekst-deklamationen.
  35. Alexander Pope, *The Dunciad*, Book IV, l. 45-60
  36. Charles Burney, *A General History of Music (1789)*, ed. Frank Mercer, N.Y. 1957 bd.2 s. 986
  37. Frank Kidson, *The Beggar's Opera. Its Predecessors and Successors*, Cambr. 1922, s. 76; William E. Schultz, *Gay's Beggar's Opera. Its Content History & Influence*, New Haven 1923, s.331. Begge bygger de nok deres oplysninger på William Chapell, *Popular Music of the Olden Time*, London 1859, reprint, N.Y. 1965, bd. 2 s. 675. *The New Grove* (bd.3, »Ballad Opera«) meddeler lakonisk, at ouverturen bygger på en melodi, som var »known by everybody as *Walpole or the Happy Clown*«.
  38. Melodiens forekomst i dansk tradition er behandlet i Torben Krogh, »Ældre dansk Teatermusik«, *Musikhistorisk Arkiv*, I, Kbh. 1931, s. 59 ff.
  39. Nodebilaget til førsteudgaven blev, som det var tidens skik, trykt fra kobberplader; den tilføjede sang i teksten er derimod trykt med en træblok, hvilket tydeligt kan ses af nodebilledet; jvf. førsteudgaven s. 53 sammenholdt med det afsluttende nodebilag, læg G og H).
  40. Melodien er blandt Beethovens *Zwölf Schottische Lieder* (WoO 156) som »Cease your Funning«. Beethovens forlæg må altså også være *Beggar's Opera*; hvordan det gør den »skotsk«, er ikke rigtig til at forklare! Men det viser, at hvor melodien end stammer fra, så er det her som i så mange andre tilfælde anvendelsen i *Beggar's Opera*, der har gjort den uddødelig.
  41. *Fitzwilliam Virginal Book*, eds. Fuller Maitland and W. Barclay Squire, Dover Publications 1963, bd. 1 s. 1 og s. 267. *The Collected Lute Music of John Dowland*, eds. Diana Poulton and Basil Lam, London u.å., s. 204.
  42. Jvf. Peter J. Szeng, *The Vocal Songs in the Plays of Shakespeare. A Critical History*, Cambr. Mass., 1967 s. 131 ff.
  43. De vigtigste kilder til hovedparten af disse oplysninger er Chapell og Schultz, op. cit.
  44. Sangen og dens udløbere er behandlet i Harold Gene Moss, »Popular Music and the Ballad Opera« i *Journal of the American Musicological Society*, XXVII/3, 1973, s. 365-382.
  45. Melodien indgående behandlet i Chappell (op.cit.) og *The Traditional Tunes of Child Ballads*, 4 bd. Princeton 1959-1972,
  46. Se nærmere i Percy A Scholes *The Oxford Companion to Music*, Ninth Edition, London 1960 s. 365 og 628.
  47. Titlen stammer egentlig fra en samling i to bind, udgivet af Henry Playford i 1682 og 1684 med titlen *Wit and Mirth, An Antidote against Melancholy*. D'Urfey overtog en del af Playfords viser foruden titlen, men tilføjede en lang række nye viser til allerede kendte melodier.
  48. F.eks. anfører Schultz (op.cit.) 1. vers af samtlige oprindelige tekster i de tilfælde, hvor han har kunnet finde dem. I et eneste tilfælde, sang III,<sup>13</sup> »Tom Tinker's my true love« angiver han de to første og de to sidste linjer af verset og udelader de to midterste. Intensiv forskning har fundet frem til, at de udeladte linjer lyder således:  
     »For of all the young men he has the best luck,  
     All the day he will Fuddle, at night he will – «  
 Det har været for stærkt for en musikforsker i dronning Victorias England!

49. I 1943 forsøgte Joseph Aufricht (manden bag den oprindelige opførelse af *Dreigroschenoper* i 1928) at bringe Weill og Brecht sammen med henblik på en produktion af *Schweyk*. I 1944 var der planer om, at Weill skulle skrive musik til *Der gute Mensch von Sezuan*, og så sent som i 1947 var der påny kontakter mellem Brecht og Weill i forbindelse med *Schweyk* og et svensk filmprojekt vedrørende *Dreigroschenoper*. De økonomiske sider af samarbejdet mellem Brecht og Weill er behandlet i John Fuegi, »Most Unpleasant Things with The Threepenny Opera: Weill, Brecht, and Money« i Kim H. Kowalke (ed.), *A New Orpheus. Essays on Kurt Weill*. New Haven og London 1986. Som det fremgår af titlen er det ikke elskværdigheder denne artikel har at berette om Brechts økonomiske transaktioner!
50. Hele spørgsmålet om Brechts udvikling fra desillusioneret krigsmodstander til teoretisk funderet marxist er indgående beskrevet i J. William Saxtorph, *Brechts politiske engagement*, Kbh. 1982
51. Kritikken i tidsskriftet *Rote Fahne* 4.9.1928, signeret »-er-«, var muligvis skrevet af Brechts foretrukne komponist efter samarbejdet med Weill, Hanns Eisler.
52. *Die Musik*, december 1928
53. *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*, Frankfurt am Main 1960, s. 187
54. Citeret efter *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*, op.cit. s. 194
55. Th. W. Adorno, *Den ny musiks filosofi*, da. udg., Kbh. 1983 s. 122.
56. Noteret af Hans Bunge, bl.a. gengivet i *Brechts Dreigroschenoper*, ed. Werner Hecht, suhrkamp taschenbuch 2050, Frankfurt am Main 1985, s. 134 ff.
57. En spændende diskussion af forholdet mellem *Dreigroschenoper* og *Dreigroschenroman* findes i Walter Benjamin, »Acht Jahre« (1935), gengivet i *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*, op.cit. s. 187 ff.
58. I denne forbindelse kan man minde om, at samtlige foreliggende pladeindspilninger af *Dreigroschenoper* kun indeholder sangene; af indlysende kommercielle grunde er dialogen helt udeladt. Dette befordrer naturligvis opfattelsen af sangene som løsevæne hits. For at råde bod på dette skrev Brecht i 1930 en række korte forbindende tekster, som også indgår på den kendte indspilning fra 1958 med Lotte Lenya som kunstnerisk leder (stereoversion, CBS S 66239 og CBS 77268).
59. Carl Dahlhaus, »Zur Verfremdung in der Dreigroschenoper« i *Bertolt Brecht/ Kurt Weill Die Dreigroschenoper. Igor Strawinsky The Rake's Progress. Texte, Materialien, Kommentare*, hrsg. A Csampai u. D.Holland, Hamburg 1987, s. 115
60. *Dokumentarische Neuauflage* ved Klaus Lankheit, München 1965 og 1979.
61. Oversat efter Otto Friedrich, *Before The Deluge. A Portrait of Berlin in the 1920's*, London, 1972, s.154.
62. *Novembergruppes* bredde viser sig deri, at den fra o. 1925 i sin musikfraktion kunne rumme såvel Hanns Eisler som Kurt Weill.
63. Kurt Weill, »Busonis Faust und die Erneuerung der Opernform«, citeret efter *Kurt Weill. Ausgewählte Schriften*, suhrkamp taschenbuch 285, Frankf.-a.M., 1975, s. 31.
64. Otto Friedrich karakteriserer ham uelskverdigt således: »den store frihedselsker, der til sidst – med et østrigsk pas, en schweizisk bankkonto, en vesttysk forlagskontrakt – vendte tilbage til sit eget statsunderstøttede teater i Stalins østtyske koloni!« (*Before the Deluge*, op. cit. s. 265)
65. David Drew (*Kurt Weill: A Handbook*, London 1987 s. 9) beretter om, hvordan det mere irriterede end glædede Weill, da Lotte Lenya bragte ham ek-

- simplarer af en række af de værker, der var blevet udgivet af Universal i Wien, men som han ikke selv havde medbragt til USA.
66. Nummereringen følger lommepartitur-udgaven af Dreigroschenoper (Philharmonia nr.400, UE 14901). Samtlige Brechts tekster, der er sat i musik, er minutiøst registreret i Joachim Lucchese og Ronald K.Shull, *Musik bei Brecht*, Berlin (DDR), 1988.
  67. *The Kurt Weill Foundation for Music*, New York; udsender to gange årligt et meget indholdsrigt *Kurt Weill Newsletter*. De to vigtigste værkfortegnelser er Kim H.Kowalke, *Kurt Weill in Europe*, Michigan 1979 og David Drew, *Kurt Weill: A Handbook*, London 1987.
  68. I John Rockwell, »Weill's Operatic Reform and its Context« (i Kim H. Kowalke, *A New Orpheus*, New Haven and London 1986) forsøges Weills operaproduktion fra de tidligere traditionelle værker til de sene Broadway musicals betragtet under en fælles synsvinkel.
  69. William W.Austin, *Music in the 20th Century*, N.Y. 1966, s. 499
  70. Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhundert (Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, ed. Carl Dahlhaus, bd. 7, Laaber 1984), s. 119. Også en sammenligning af Weill artiklerne i femte udgave af *Grove's Dictionary* og *The New Grove* taler sit tydelige sprog.
  71. *Brechts Hauspostille*, Berlin 1927, genudgivet i Band 4 der Bibliothek Suhrkamp, Franf.a.M., 1983. Brechts melodier heri er behandlet i Hans Martin Ritter, »Die Lieder der 'Hauspostille'. Untersuchungen zur Brechts eigenen Kompositionen und ihrer Aufführungspraxis« (i: *Bertolt Brechts 'Hauspostille': Text und kollektives Lesen*, hrsg. Hans-Thies Lehmann u. Helmut Lethen, Stuttgart 1978, s. 204ff.)
  72. Brecht Archiv BBA 249/53-9, gengivet i *Brecht Liederbuch*, ed. Fritz Hennenberg, Berlin 1984, s. 36.
  73. Dümling, *Lasst euch nicht verführen*, s. 133
  74. David Drew i *Kurt Weill: A Handbook* London 1987, s. 203.
  75. Dümling, op.cit. s. 134
  76. Drew, op.cit., s. 203
  77. Brechts musik i *Brecht Liederbuch*, op.cit., s. 32-35. I en lang artikel i *Kurt Weill Newsletter* 6/2, 1988 diskuterer Kim H. Kowalke hvor i stykket denne sang oprindeligt hørte hjemme, og hvorvidt det var Polly eller Lucy, der skulle have sunget den.
  78. Brechts musik i *Brecht Liederbuch*, op.cit., s. 36-41.
  79. Gengivet i *Bertolt Brecht. Gedichte II 1913-1927, Unveröffentliche und nicht in Sammlungen erhaltenen Gedichte*, Suhrkamp 1960.  
Det var Brecht selv, der gav anvisning på, hvilke sange han ønskede udeladt af senere udgaver af *Hauspostille*. Foruden »Lied der drei Soldaten« gled bl.a. også to af de fem Mahagonny-sange ud.
  80. I regissørens arbejdsmanuskript optræder på dette sted sangtitlen »Maria, Fürsprecherin der Frauen«, altså en oversættelse af Kiplings originale titel. Indtil kort før premieren var det meningen, at Lucy skulle have sunget hele denne sang i 2. akt som svar på Macheaths forsikring om at han ikke er gift med Polly.  
Af dette arbejdsmateriale fremgår også, at der var planer om at bruge Kiplings Barrack Room Ballad, *The Ladies*, i *Dreigroschenoper*, 2. akt (hos Brecht: *Ballade von den Ladies* med begyndelseslinjen »Ich hatte meine Zeit und nützte sie«). Digtet beretter om fortællerens dyrekøbte erfaringer med de mange kvinder, han har elsket i forskellige dele af verden (omkvæd: »An' I learned about women from 'er«.) Sangen ville have passet fint ind i *Drei-*

- groschenoper* og kunne meget vel have været sunget af Macheath i et kort øjeblik af refleksion og tilbageskuen.
81. »Brechts Erklrning« (som svar på Alfred Kerrs »Brechts Copyright«), ikke offentliggjort manuskript, gengivet i *Bertolt Brecht Dreigroschenbuch*, op. cit. s. 204f.
  82. Kurt Tucholsky, »Die Anhngewagen« (artikel om Brechts plagiater), *Gesammelte Werke*, 7, 1929, Hamburg 1960, s. 69.
  83. Se f.eks. C.A. Bodelsen, *Kipling*, Kbh. 1964, specielt forord og kap. 9.
  84. Jvf. f.eks. *The Complete Barrack-Room Ballads of Rudyard Kipling*, ed. by Charles Carrington, London 1974.
  85. »Damn! Rudyard Brecht« er undertitlen på Tucholskys satiriske digt, *Lied der Cowgoys*, Kurt Tucholsky, *Gesammelte Werke* 8, 1930, Hamburg 1960, s. 234-35. Om Brechts Mahagonny-univers hedder det i andet vers af dette digt: »Exotik als Literaturprogramm: Das ist bequem und macht keinen nass, und tut keinen Kapitalist was...«.  
En fyldig analyse af forholdet mellem Kipling og Brecht kan lses i James K. Lyon, *Bertolt Brecht und Rudyard Kipling*, edition suhrkamp 804, Frankfurt a.M. 1976.
  86. Ernst Schumacher, »Die Dreigroschenoper« (1955), i *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch* s. 215
  87. Werner Hecht, »Die Dreigroschenoper und ihre Urbild« i *Brecht Dreigroschenoper*, suhrkamp 2056, s. 222.
  88. »Die Beule, Ein Dreigroschenfilm«, i *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*, op. cit. s. 80
  89. Betegnelsen »kulinarisk« bruges af Brecht om den overleverede operafilm i hans anmerkninger til operaen Mahagonny, hvori han opstiller sin berømte liste over karakteristika ved henholdsvis den »dramatiske opera« (dvs. »den kulinariske«) og hans egen »episke opera«; f.eks. gengivet i Bertolt Brecht *Om tidens teater*, Gyldendal 1982.
  90. Gengivet i Kjell Skjellstad, »Musikk som kritikk: Kurt Weill« (i: *Musikk og Politikk med Eisler, Weill og Brecht*, Oslo 1983, eds. Jon-Roar Bjørkvold og Arne Holen).
  91. Werner Hecht, »Die Dreigroschenoper und ihr Urbild« her citeret fra *Brechts Dreigroschenoper*, op. cit.
  92. Allerede i 1932 disputerede Cæcilie Tolsdorf ved universitetet i Bonn med afhandlingen *John Gays Beggar's Opera und Bert Brechts Dreigroschenoper* (trykt Rheinberg Rhl. 1934). Afhandlingen slår fast, at *Dreigroschenoper* som selvstændigt værk ikke har nogen kunstnerisk betydning. Alene dens forhold til forlægget kan have interesse. Thi »nur das rechtfertigt die Beschftigung auch mit Werken, denen eine nicht allzu ferne Zeit wahrscheinlich jeden knstlerischen Wert absprechen wird«! Bemrkingen er karakteristisk for hele disputatsens gen fejl af indhold og form i *Dreigroschenoper*.
  93. Disse oplysninger stammer fra John Fuigi »Weill, Brecht and Money« Kowalke, *A New Orpheus*, op. cit. s. 166. Senere blev kontrakten ændret, så K.L. Ammers, der havde oversat Villons digte til tysk, fik 2½ % og Brecht følgelig kun 60%.
  94. Producere: Perry Watkins og John R. Sheppard jr.; tekst: Jonh Latouche; musik: Duke Ellington; arrangement: Billy Strayhorn.
  95. Jvf. Schultz, op. cit. kap. x
  96. Den seneste seriøse Ellington monografi, James Lincoln Collier, *Duke Ellington*, New York 1987, s.266 siger at »Ellington's music...is pedestrian, and Latouche's lyrics are awful...«!
  97. I *Music is My Mistress* (s.186) anfører Ellington selv, at af de 78 sange blev de 39 anvendt i forestillingen. En del af sangene blev udgivet i klaverarrangement i 1947, samme år som Ellington indspillede flere af dem.

98. Daniel C. Caine, »Beggar's Holiday«, maskinskrevet manuskript. Denne artikel samt det øvrige kildemateriale til *Beggar's Holiday* er velvilligst stillet til rådighed af Erik Wiedemann.
99. *Music is My Mistress*, s. 185.
100. Citeret efter D.C. Caines artikel op.cit.
101. F.eks. Mr. Peachum (*Beggar's Opera*); Jonathan Jeremiah Peachum (*Dreigroschenoper*); Hamilton Peachum (*Beggar's Holiday*).
102. Billy Strayhorn (1915-1967), også kendt under tilnavnet »See'Pea«, Ellingtons nære medarbejder som arrangør komponist og pianist fra 1939.
103. »Take Love easy« findes på to Ellington indspilninger: Columbia G.32564 med bl.a. Johnny Hodges og Dolores Parker fra november 1947 og Telestar TRS 11 100 med Alice Babs fra marts 1963. Andre Ellington indspilninger med musik fra *Beggar's Holiday* findes foruden på ovennævnte Columbia plade endvidere på Joyce 4014 og Joyce 4015.
104. Samuel Johnson, *Lives of the English Poets 1779-81*, Everyman's udgave (London 1954), bd. 2, s. 40

## Summary

*Beggar's Opera* through 250 years – from John Gay to Alan Ayckbourn.

*The Beggar's Opera* by John Gay, which was originally written as a casual jest, became a theatrical success in its own days and model for numerous adaptations and new versions in posterity. Through a selection of examples covering a period of 250 years the validity and implications of the play and its subject matter is analyzed; special attention is paid to the way in which various versions have exploited and made topical the satirical and political elements of Gay's opera. Thus, the article deals with the changes in the way a play is received through history, laying special stress on the sociological implication of the reception. Naturally the emphasis is put upon a comparison between *Beggar's Opera* and Brecht's and Weill's *Dreigroschenoper* - in other words between London anno 1728 and Berlin anno 1928. Duke Ellington's *Beggar's Holiday* and Alan Ayckbourn's *A Chorus of Disapproval* are included.

## Nodeeksempler

- Eks. 1: *Beggar's Opera* sang nr. I,1 (a).  
*Dreigroschenoper*, »Morgenchoral des Peachum« (b).  
*Beggar's Opera*, Gladsaxe Teater 1966, Peachums sang i Pelle Gudmundsen-Holgreens arrangement (c).
- Eks. 2: *Beggar's Opera*, begyndelsen af ouverturen.
- Eks. 3: *Beggar's Opera*, sang nr. III,7, »I'm like a Skiff on the Ocean tost« (a).  
*Beggar's Opera*, fra ouverturens allegro-del (b).
- Eks. 4: *Beggar's Opera*, sang nr. II,14, »You'll think e'er many Days ensue« (a).  
John Bull, »Walsingham« for Virginal, ca. 1600 (b). Ofelias sang fra fjerde akt af Shakespeares *Hamlet*, »How should I your true love know«, traditionel version (c).
- Eks. 5: Traditionel basformel (16. årh.), »Passamezzo antico«.
- Eks. 6: *Dreigroschenoper*, »Anstatt-dass-Song« (a) og *Kleine Dreigroschenmusik* »Anstatt dass-Song«.
- Eks. 7: Motiver fra *Kleine Dreigroschenmusik*, »Kanonen-Song«.
- Eks. 8: »Alabama Song«, Brechts melodi fra *Hauspostille* (a) og Weills melodi fra *Mahagonny* (b).
- Eks. 9: Omkvædet fra sangen om »Seeräuberjenny« med Brechts melodi (a) og Weills melodi fra *Dreigroschenoper* (b).
- Eks. 10. Fra sang nr. 4 i Kurt Weills *Ofrah Lieder* fra 1916.
- Eks. 11. »Take Love Easy« (refrain) fra Ellingtons *Beggar's Holiday*.
- Eks. 12. »Wanna Be Bad« (omkvæd) fra Ellingtons *Beggar's Holiday*.



*Exs. 1a*

Through all the Employments of Life Each... The -

Priest calls the Lawyer a Cheat, The...

*Exs. 1b*

Wach' auf, du verrot-te-ter Christ! Mach... Ver-

kauf deinen Bru-der, du Schuft!

Eks 1 c

Det gælder enhver profession, at....

This musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a common time signature. The piano accompaniment is written in two staves, with the right hand in a treble clef and the left hand in a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are written below the vocal line.

og - præsten det samme om ham,

This section continues the musical score from the previous block. It features the same vocal line and piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line.

Eks. 2

This musical score is for an instrumental ensemble. It includes parts for Oboe 1, Oboe 2, Violin 1, Violin 2, Viola, and Bass. The score is written in a common time signature and has a key signature of one flat (B-flat). The parts are arranged in a vertical stack, with Oboe 1 at the top and Bass at the bottom.

Eks. 3a

Musical score for Eks. 3a, featuring a piano and a cello/contrabass. The piano part is in the upper staff, and the cello/contrabass part is in the lower staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 9/8. The piano part consists of a series of eighth notes, while the cello/contrabass part consists of a series of quarter notes.

Eks. 3b

Allergro

Musical score for Eks. 3b, featuring Violin 1 (Vcl. 1), Violin 2 (Vcl. 2), Viola (Vla.), and Bass. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 12/8. The Violin 1 and Violin 2 parts are in the upper staves, the Viola part is in the middle staff, and the Bass part is in the lower staff. The Violin 1 and Violin 2 parts consist of eighth notes, while the Viola and Bass parts consist of quarter notes.

Musical score for Eks. 3b (continued), featuring Violin 1 (Vcl. 1), Violin 2 (Vcl. 2), Viola (Vla.), and Bass. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 12/8. The Violin 1 and Violin 2 parts are in the upper staves, the Viola part is in the middle staff, and the Bass part is in the lower staff. The Violin 1 and Violin 2 parts consist of eighth notes, while the Viola and Bass parts consist of quarter notes. The word "solo" is written below the Violin 1 and Violin 2 parts, and the word "Piano" is written below the Viola part.

Exs. 4a

Handwritten musical notation for the first system of Exs. 4a. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The melody is written in the treble clef. The lyrics are: "You'll think e're ma - ny Days en - sue This sentence not se-vere; I hang your".

Handwritten musical notation for the second system of Exs. 4a. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The melody continues in the treble clef. The lyrics are: "Husband Child, t'is true, but with him hang your Care. Iwang dang dil - lo dee."

Exs. 4b

Handwritten musical notation for the first system of Exs. 4b. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a complex melodic line with many beamed notes. The lower staff contains a bass line with some rests.

Handwritten musical notation for the second system of Exs. 4b. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Both staves contain complex melodic and harmonic lines with many beamed notes and slurs.

Handwritten musical notation for the third system of Exs. 4b. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation continues with complex melodic and harmonic lines, ending with a double bar line and repeat dots.

Eks. 4c

How should I your true love know from a - noth - er one? By his  
cock-le hat and staff, And his san - dal shoon.

Eks. 5

A single bass line consisting of eight notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.

Eks. 6

a/ D60: Samslemme  
b/ kl. D6M: Saxofon

a/ Bass line with notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.  
b/ Piano accompaniment with chords and arpeggios.

a/ Bass line with notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.  
b/ Piano accompaniment with chords and arpeggios.

Eks. 7

Handwritten musical notation for Exercise 7, measures 1-2. The notation is in treble and bass clefs, showing a melodic line in the treble and a supporting bass line.

Handwritten musical notation for Exercise 7, measures 3-4. The notation continues the melodic and bass lines from the previous measures.

Handwritten musical notation for Exercise 7, measures 5-6. The notation concludes the exercise with a final melodic phrase and bass accompaniment.

Eks. 8a

Handwritten musical notation for Exercise 8a, measures 1-4. The notation is in treble clef and includes the lyrics: "Oh! Moon of A - la - ba - ma we now must say good bye. We've

Handwritten musical notation for Exercise 8a, measures 5-8. The notation continues the melody and includes the lyrics: "lost our good old mam - ma and must have whiskey oh you know why."

Eks. 8b

Oh! Moon of A - la - ba - ma we now  
 must say good bye. We've lost our good old mam -  
 ma and must have whi - sky oh you know why.

Eks. 9a

Und ein Schiff mit acht Se - geln und mit fünf -  
 zig Ka - no - nen wird lie - gen am Kai.

Eks. 9b

Und ein Schiff mit acht Se - geln und mit fünf-zig Ka - no  
 nen wird lie-gen am Kai.

Eks. 10

Sie schmück - ten mir mein An - ge - sicht, und schlos - sen mich so warm, so...

Eks. 11

Refrain

Take love eas - y, eas - y eas - y. Ne - ver let your feelings show. Ne - ver smile too brightly bright - ly When your heart is riding high

Make it breez - y breez - y, breez - y eas - y. Let your heart break oh so slight - ly when your

come and eas - y go. ba - by says good buy That well-known flame is

might-y hot as all of us have learned, So hand-ly with

vel-ly gloves and you won't get your fin - gers burned.

Take love eas - y eas - y, eas - y. On the free and eas - y plan,

And if you can't take it eas - y, take it

eas - y as you can!



Eks. 12

Em C CA Dim Em7

F#m7 B7 E7 Am7

F#7 B7 G# Em6 Em6

F#7(b9) B7+ Em C

A Dim Em6 E7 A7

D7 G7 C7 B7 Am6 B7+

Em C

F#7 Bm Em6 Gm6 F#7(b9) B7+ Em6

D7 B7 Em