



Elevens navn:	Anders Kjeldgaard Hansen	Klasse:	3m 02
	Fag:	Lærer:	
Studieretningsfag på A-niveau	MU	GJ	
Fag på mindst B-niveau	DA	KB	

Område og faglig problemstilling (Udfyldes af eksaminator).

Episk theater. Brecht, Weill og Sebastian.

Opgaveformulering (Udfyldes af eksaminator)

Med udgangspunkt i en redegørelse for det episke teater ønskes en analyse og fortolkning af Laser og pjalter.

Giv desuden en sammenlignende analyse af Weills og Sebastians udgave af Seeräuber Jenny/Sørøver Johnny. Diskuter bl.a. stilgrundlag og musikkens betydningsindhold.

Vurder hvilken betydning det har, at Weills musik bliver lavet i 1920'erne og Sebastians i slutningen af 1970'erne.

Det forventes, at opgaven har et omfang svarende til 15-20 normalsider.
(Indholdsfortegnelse, noter, litteraturliste, grafer, illustrationer etc. medregnes ikke i sidetallet).

Vejleders underskrift: Gert Ottobad Jan Vejleders underskrift: Karin Grønhoj

Jeg bekræfter herved med min underskrift, at opgavebesvarelsen er udarbejdet af mig. Jeg har ikke anvendt tidligere bedømt arbejde uden henvisning hertil, og opgavebesvarelsen er udfærdiget uden anvendelse af uretmæssig hjælp og uden brug af hjælpemidler, der ikke har været tilladt under prøven.

Elevens underskrift: Anders Hansen

Opgaven udleveres d. 6/12 2012 kl.14.00

Opgaven afleveres d. 20/12 2012 kl. 14.00 i 4 eksemplarer i adm. 2

- Husk dette ark som forside i alle 4 eksemplarer.

Frederiksborg Gymnasium

Det episke teater

SRP i musik og dansk

Anders Kjeldgaard Hansen

20-12-2012

Abstract

My paper is about the epic theatre which was a movement in theatre that started in the 1920's Germany. The most prominent member of this movement was the playwright Bertolt Brecht. He was a devout Marxist and so he thought that naturalistic and classic theatre weren't questioning the capitalistic society enough. The way he tried to do that was to create, what he called "verfremdungseffekt", in English "alienation effect", which had as its goal to create a distance between the audience and what they were seeing on stage. One of the most important ways he used to create verfremdung was to interrupt the action of the play with songs. I have analyzed Brecht's play "The Threepenny Opera" to find out if it fits with my description of the epic theatre. I have also analyzed two songs, the first one being an original song from "The Threepenny Opera" called "Seeräuber Jenny" by Kurt Weil, the second a later interpretation of the same text in Danish called "Sørøver Jenny" by Sebastian. I have found out that both songs, though in different ways, are creating the verfremdungseffekt. They have, due to the 50 years separating them, a different way of interpreting the text, but in many ways the results end up quite similar.

Indhold

Abstract	1
Indledning	3
Det episke teater	3
En kritik af det aristoteliske og naturalistiske teater	4
Skabelsen af verfremdungseffekt	5
Det episke teater og Marx	7
Laser og pjalter	7
De vigtigste personer	8
Løs komposition	9
Tid, sted og miljø	10
Konflikt	11
Tema og budskab	11
Laser og pjalter som episk teater	12
Seeräuber Jenny:	13
Form	13
Melodik	14
Harmonik	15
Groove og rytmik	15
Stil og betydningsindhold	16
Sørøver Jenny	16
Form	17
Melodik	18
Harmonik	18
Groove og rytmik	19
Ligheder og forskelle mellem Seeräuber Jenny og Sørøver Jenny	19
Vurdering af de to komponisters samtid	20
Konklusion	22
Litteraturliste	23
Bilag	25
Laser og pjalter resumé	25
Bilag til Seeräuber Jenny:	26
Bilag til Sørøver Jenny:	30

Indledning

Mellemlkrigstiden var de store ideologiers tid¹. Man drømte om utopiske samfund, hvor mennesker kunne være lykkelige. Dette gjorde sig også gældende i kunsten, som ofte var meget politisk. Et resultat af den politiske kunst blev dramatikerens Bertolt Brechts episke teater, hvor man gjorde op med tankerne om det naturalistiske teater og om skuespillernes fuldstændige indlevelse. Publikum skulle ikke leve sig ind i teatret, men sætte spørgsmålstegn ved det. Det episke teater var fyldt med sange, der afbrød handlingen. I 1970'erne tog man den politiske kunst op igen og Brecht blev populær blandt venstreorienterede i Danmark.

Men hvad var det episke teater mere præcist? Hvordan skabte man den ønskede fremmedgørelse? Hvilken rolle spillede sangene? Hvad skete der når Brecht blev taget op igen 50 år efter? Dette vil blive undersøgt og vurderet i den følgende opgave. Med afsæt i en redegørelse af det episke teater vil jeg analysere Brechts stykke "Laser og pjalter" fra 1928, og vurdere det ud fra kriterierne for et episk skuespil. Jeg vil derefter igennem en analyse af Bertolt Brechts og Kurt Weils "Seeräuber Jenny" fra "Laser og pjalter" undersøge, hvilken rolle sangene spillede i det episke teater. Dernæst vil jeg analysere Sebastians version af "Seeräuber Jenny", "Sørøver Jenny", for at se, hvordan teksten blev taget op 50 år efter, og hvilke forskelle og ligheder der var. Jeg vil til sidst vurdere, hvilken betydning samtidens tendenser har haft for henholdsvis Weil og Sebastian.

Det episke teater

Det episke teater var en modernistisk² bevægelse indenfor teatret, som opstod i starten af 1920'erne. Det udmærkede sig ved ikke at fortælle historiens pointe gennem skuespil og indlevelse, men ved at henvende sig direkte til publikum med kommentarer og sange, der omhandlede teaterstykkets temaer. På den måde blev der indlagt en form for fortæller ligesom man ser i epik, i visse stykker var der faktisk en decideret fortæller. Det episke teaters opfinder og mest berømte pioner var den tyske dramatiker, teaterteoretiker og lyriker Bertolt Brecht. Brecht var erklæret marxist i det meste af hans voksne liv³, og han prøvede at overføre marxismens teorier til praktisk teaterkunst. Det episke teater er altså stærkt politisk og det var Brechts mål at få publikum til at se, hvad han så, som det eksisterende kapitalistiske samfunds uretfærdigheder. Han var derfor meget optaget af at få

¹ Paldam, Christine Skobjerg, m.fl.: *Mellemlkrigstiden*, s. 66.

² Om Bertolt Brecht. <http://www.leksikon.org/art.php?n=370>

³ Han blev introduceret for Marx' skrifter i 1926. Saxtorph, J. William: *Brechts politiske engagement*, s. 85.

aktiveret publikum som aktive og kritiske iagttagere, som han ville tvinge til at sætte spørgsmålstejn ved teaterstykket, og dermed ved det samfund som stykket gengav. Dette skete ved, at der løbende blev kommenteret på stykket af karaktererne, specielt i de mange sange i tidens kabaretilstil, der ofte var i stykkerne. Man skulle altså gå fra teatret med et nyt syn på samfundet og med en lyst til at ændre det. Dermed ville det episke teater meget mere end blot at underholde, det ville ændre publikum og derved samfundet for bestandig.

En kritik af det aristoteliske⁴ og naturalistiske teater⁵

Et af de begreber Brecht fandt på for at beskrive sine stykker var det "ikke-aristoteliske teater". Aristoteles havde i oldtidens Grækenland beskrevet dramaet i værket "*Poetikken*". Hans tanker om, hvordan man opbygger et godt skuespil havde præget teaterkunsten helt op til Brechts tid. Ifølge Aristoteles skulle handlingen bygge spændingen op logisk og ende med en konfliktløsning. Skuespillerne skulle forsøge at efterligne situationer og handlinger fra virkeligheden, så præcist som muligt. Dette skulle ifølge Aristoteles føre til en renselse, kатарsis, der skulle få publikum til at glemme deres hverdag og leve sig helt ind i stykket. Heltene i det aristoteliske teater blev drevet frem af ydre omstændigheder, som ingen kunne gøre noget ved⁶. Teatret fremstillede altså samfundet som uforanderligt. Stykkerne virkede derfor, ifølge Brecht, for tilskuerne som en bekræftelse på den sociale konstruktion de var en del af, dvs. at man ved at gå i teatret og se nogle karakterer, som man kunne leve sig ind i, blev man bekræftet i, at ens situation var naturgiven og ikke kunne laves om. I renæssancen tog klassicisterne i Frankrig, som f. eks. Molière, Aristoteles op og forfinede hans skabelon til det, man kalder enhedsteateret. I enhedsteatret var der stramme regler for antal akter, persongalleri og spændingskurve. Det var denne skabelon f.eks. Holberg brugte til sine komedier.

Det naturalistiske teater var også påvirket af Aristoteles, idet de forfinede hans ideal om indlevelse, og det der populært bliver kaldt "Don't tell it! Show it!". Naturalisterne så ellers sig selv som i opposition til Aristoteles, da de i modsætning til klassisk teater fokuserede på social elendighed i bedste Georg Brandeske ånd, men de behandlede det, ifølge Brecht, som noget naturbestemt og ikke som et samfundsproblem⁷. Det episke teater opstod i høj grad som en modreaktion på det

⁴ Aristotelisk teater i Den store danske. Gyldendals åbne encyklopædi.

http://www.denstoredanske.dk/Gyldendals_Teaterleksikon/Begreber/aristotelisk_teater

⁵ Naturalistisk teater i Den store danske. Gyldendals åbne encyklopædi.

http://www.denstoredanske.dk/Gyldendals_Teaterleksikon/Genrer/Naturalisme

⁶ Bertolt, Brecht: *Mutter Courage*, efterskriftet s. 110 l. 28.

⁷ Mortensen, Morten Dyssel og Niklas Olsen (red.): *Tyske intellektuelle i det 20. århundrede*, s. 147 l. 35.

naturalistiske teater, som Brecht mente passiviserede tilskueren ved at få ham til at leve sig så meget ind i karaktererne, at han glemte, at han var i teatret, og at der var et samfund udenfor. Når man lavede naturalistisk teater fjernede man så at sige den fjerde mur i dagligstuen og satte publikum til at kigge ind. Det var her vigtigt, at skuespillerne spillede med stor indlevelse, og at stykket var så realistisk som muligt. Derfor var det specielt personernes psykologiske udvikling, der var i fokus. Det var vigtigt at man kunne identificere sig med stykkets karakterer. Dette medførte, ifølge Brecht, at en tilskuer, der så et naturalistisk teater ville tænke:

”Sådan er jeg. Det er bare naturligt. Ja, det har jeg allerede følt.”⁸

Ifølge Brecht havde naturalisterne altså videreført Aristoteles’ begreb om katharsis og dermed ikke forholdt sig kritisk til samfundsordenen. Dette fandt Brecht problematisk, da han ikke så kunst som *”et spejl, man holder op for virkeligheden, men en hammer, hvormed man omformer den.”* Det var altså samfundet og ikke enkeltpersoner som Brechts stykker omhandlede. I det episke teater kom fokus dermed til at ligge på det sociologiske fremfor det psykologiske, som man i klassisk og i særdeleshed naturalistisk drama ellers havde koncentreret sig om. Brecht gjorde også op med den stramme form i stykkerne, som havde hersket frem til da. Hans stykker havde ofte ikke nogen logisk spændingskurve, og de var ikke delt op i klassiske akter, men i mindre scenebilleder af meget forskellig længde, hvorimellem sammenhængen ofte var meget løs. Med denne ujævne rytme ville han få tilskueren til at forholde sig kritisk til det, de så på scenen i stedet for at være, hvad han så som, passive iagttagere. Det var vigtigt, at man ikke følte sig for beslægtede med stykkets karakterer eller handling. Man skulle altså hele tiden have en distance til, hvad der skete på scenen. Dermed skabtes det som Brecht kaldte *”verfremdungseffekt”*, hvilket betyder fremmedgørelseeffekt.

Skabelsen af verfremdungseffekt

Verfremdungseffekt var nok det vigtigste begreb i Brechts teaterteori. Det var en teknik, som skulle sikre, at publikum ikke glemte, at de var i teatret og derfor begyndte at leve sig for meget ind i stykket⁹. Det var afgørende, at de forholdt sig kritisk, ja nærmest mistroisk til det, der skete på scenen. Dermed håbede han på, at publikum ville tænke:

⁸ Bertolt, Brecht: *Mutter Courage*, efterskriftet s. 115 l. 26.

⁹ Eigtved, Michael: *Musicals – storbyscene og drømmerum*, side 76

*"Det havde jeg ikke troet. Sådan må man ikke gøre det. Det er højst påfaldende, næsten ikke til at tro. Det må høre op. Dette menneskes sorg ryster mig, fordi der dog gaves en udvej for ham."*¹⁰

Det skulle altså få folk til at føle sig fremmedgjorte over for det de ellers tog for givet og undre sig over det vante¹¹. Herved skulle teatret få folk til at forholde sig kritisk til den samfundsorden, som de så på scenen og kunne genkende fra deres eget liv. Man skulle altså, ifølge Brecht, bryde de illusioner, man havde om samfundets moral og retfærdighed. Man kunne skabe verfremdung ved hjælp af absurde og/eller uventede hændelser, som skulle ryste publikum i deres grundvold og få dem til at sætte spørgsmålstegn ved hele stykket og dets karakterer. En anden måde var at lade de samme skuespillere spille flere forskellige roller, så man derved forvirrede tilskueren, og forhindrede for meget indlevelse. Rekvisitterne spillede også en stor rolle. Man havde nemlig fjernet det realistiske dagligstuemøblement, som man kendte fra det naturalistiske teater og arbejdede ofte med ganske få rekvisitter. Derudover havde man ofte en tavle på scenen før hvert scenebillede, som gav et kort resume af hvad der ville ske i den følgende scene, hvilket naturligvis var et brud, med alt der hedder berettermodellen og suspense, altså med det Aristoteliske teater, da man ligesom punkterede spændingen, allerede inden handlingen var begyndt. Den vigtigste metode til skabelse af verfremdung var dog nok sangene. Når der blev sunget skulle skuespillerne, ifølge Brecht, træde ud af rollen som skuespiller og ind i rollen som sanger. Han beskriver i et digt til skuespillerne, det øjeblik sangen indtræder således:

*"Skil jeres sange fra det øvrige! ... At en søsterkunst nu
betræder scenen, at skuespillerne
Forvandler sig til sangere. Med helt anden holdning
henvender sig til publikum..."*¹²

I denne omdannelse fra skuespiller til sanger gennemfører skuespilleren ifølge Brecht et "funktionsskifte"¹³, hvilket vil sige, at han går fra at være en del af historien på scenen til lige pludselig at være en fortæller, der understreger et eller flere af stykkets temaer.

¹⁰ Bertolt, Brecht: *Mutter Courage*, efterskriftet s. 115 l. 32.

¹¹ Mortensen, Morten Dyssel og Niklas Olsen (red.): *Tyske intellektuelle i det 20. århundrede*, s. 149. l. 1.

¹² Bertolt, Brecht: *Mutter Courage*, efterskriftet s. 117 l. 5.

¹³ Bertolt, Brecht: *Mutter Courage*, efterskriftet s.116 l. 32.

Det episke teater og Marx

Man kan ikke komme uden om, at Brechts episke teater per definition er meget politisk. Faktisk kan man gå så langt som at sige, at det aldrig kunne være opstået uden Marx' teorier om samfundet. Marx' syn på historien er dialektisk, det vil sige, at han ser på tingenes tilstand som værende konstant i forandring, altså er alting en proces. Det kan eksemplificeres ved Darwins evolutionsteori, som også gør det umuligt at definere en art, da den hele tiden er i forandring. Hvornår er en zebra en zebra? Hvis den nuværende generation af zebraer er zebraer, hvad er deres børn så? De har jo ændret sig en lille smule, og kan derfor ikke være præcis det samme, som den foregående generation. Man vil nok også kalde dem zebraer, men efter mange tusinder af generationer vil de måske have ændret sig nok til, at vi vil kalde dem noget andet, selvom det vil være svært at sætte fingeren på, hvornår det skete. Dette afgørende tidspunkt kalder Marx for springet fra kvantitet til kvalitet¹⁴. På samme måde så han ikke mennesket som et færdigt produkt, men som en proces, der kunne påvirkes. Det er med udgangspunkt i dette verdenssyn, at Brecht skrev sine teaterstykker. Han var interesseret i at sætte spørgsmålstejn ved de ting, som mange andre anså for selvfølgelige. Han angreb, hvad han så som det kapitalistiske samfunds hule moral på denne måde. Det var, ifølge ham, sket en fordrejning af moralen, så det man kaldte for moral ikke længere var det. Ved at kalde den langsomt "fordrejede" moral for umoral tog Brecht "springet fra kvantitet til kvalitet". Det provokerede nok mange, at han udråbte, det de så som, den gode og sande moral til blot at være vilkårlig og bestemt af det kapitalistiske samfund. Det marxistiske verdenssyn kommer til udtryk i Brechtcitaten: "*Det mindste atom i samfundet er ikke ét menneske, men to*"¹⁵, altså giver det ikke mening at behandle de énere som dramaet ellers tidligere gjorde uden at sætte dem i forhold til de omgivende mennesker og samfundet¹⁶.

Laser og pjalter¹⁷

Laser og pjalter eller Skillingsoperaen ("*Dreigroschenoper*" på tysk), som den også er kendt som, er et teaterstykke, der blev uropført i 1928. Det er skrevet af Bertolt Brecht og Elisabeth Hauptmann¹⁸, og er et eksempel på førstnævntes episke drama. Det var Brechts, og dermed det episke teaters, store gennembrud, og i 1933 var det allerede blevet oversat til 18 sprog og blevet spillet over

¹⁴ Foregående eksempel løst baseret på Leo Trotskijs "Den dialektiske materialismes ABC"

<http://www.marxist.dk/Home.php?Page=Artikel&ArtikelID=939>

¹⁵ Långbacka, Ralf: Brecht og det realistiske teater. De første 100 år. side 11 linje 34

¹⁶ Mortensen, Morten Dyssel og Niklas Olsen (red.): *Tyske intellektuelle i det 20. århundrede*, s. 144-145

¹⁷ Se evt. resuméet lagt i bilaget.

¹⁸ Der kan tilskrives endsige meget store dele af manuskriptet <http://www.information.dk/16591> andet afsnit linje 11.

10.000 gange¹⁹. Brecht havde haft nogle økonomisk meget svære år inden *Laser og pjalter*, og blev med ét en succesfuld og feteret kunstner²⁰.

Det kan være svært at analysere et teaterstykke, da det jo er beregnet til at blive set og hørt. Men det giver dog bedre mening med et episk teater som dette end med et klassisk drama, da det episke teater ganske selvsagt jo er et fortællende teater. Dette ser man fx i de korte resuméer, der vises på en tavle før hvert afsnit, og i de løbende kommentarer fra skuespillerne, hvilket gør at skuespillet, når det læses, kan virke lidt som epik, altså som en roman eller lignende. *Laser og pjalter* finder sted i Londons kriminelle underverden i det victorianske England og omhandler gangsterkongen Macheaths storhed, fald og besynderlige genoprejsning. Det er bygget på John Gays ”Tiggerens opera” fra 1728²¹, men er lavet markant om, bl.a. er der tilføjet flere scener, og først og fremmest blevet tilføjet nye sange og elementer, som skulle øge verfremdungseffekten.

De vigtigste personer

Stykkets ubestridte hovedperson er Macheath, der er en konge af Londons underverden. Han ligger langt fra den tragiske helt man kender fra det aristoteliske teater. Han dræber og voldtager fuldstændig kynisk, og han tager, hvad han vil, hvilket Peachum i tredje billede påpeger:

*”Hvad han ønsker, skaffer han sig. Føler han trang til at tilbringe natten med min datter, skaffer han sig hende, stjæler hende ud af mit hus og kaster sig over hende.”*²²

Han er en charlatan, og han evner at virke som en gentleman, hvilket man finder ud af i første billede, da han åbenbart også har imponeret Fru Peachum, der endnu ikke ved, hvem han er²³. Han drømmer om at blive bankmand og leve et roligt middelklasseliv, ikke fordi han vil være et bedre menneske, men fordi han mener, det er en nemmere måde at tjene penge på. Han har derfor heller ikke i sinde at lægge sine kriminelle vaner bag sig af den grund. Han kan ikke lade være med at besøge bordellet, selvom han både er gift og burde være på flugt. Han tænker ikke særligt meget på sin kone Polly, og da de ved hans flugt skal skilles tænker han kun på sine forretninger: *”Godt, hvis jeg må afsted, må du overtage ledelsen af forretningerne”*²⁴. Han sætter altså penge over kærlighed. Han lukrerer meget på sit venskab med Brown, og dette gør, at han kan føle sig tryk. Brown er

¹⁹ http://www.ata-divisions.org/LD/newsletter/2009/2009Source_july3.pdf side 22 linje 19 første kolonne

²⁰ I afsnittet ”Episk teater og udvikling mod marxismen”. <http://www.leksikon.org/art.php?n=370>

²¹ The Threepenny Opera i Wikipedia. http://en.wikipedia.org/wiki/The_Threepenny_Opera

²² Brecht, Bertolt: *Skillingsoperaen*, s. 40 l. 14.

²³ Brecht, Bertolt: *Skillingsoperaen*, s. 17-19.

²⁴ Brecht, Bertolt: *Skillingsoperaen*, s. 50 l. 10.

politimesteren, der burde anholde kriminelle som Macheath, men han er som resten af politistyrken dybt korrumperet²⁵. Han tænker kun på sig selv og sine egne interesser, og han er ligeglad med Macheaths ofre. Det er først, når han bliver presset så meget af Peachum, at hans job kommer på spil, at han går med til at anholde Macheath.

Jonathan Jeremiah Peachum er tiggerkongen og nok den person, der mest kynisk udnytter samfundsordenen. Han har på en meget velkalkuleret måde fundet ud af, hvordan han kan udnytte tiggernes arbejdskraft og overklassens dårlige samvittighed²⁶. Hans kone Celia Peachum er hans højre hånd i kampen mod Macheath, og det er hendes idé at spørge luderne om, hvor han er. Hun er ikke interesseret i sin datter, Pollys, lykke, men tænker kun på, at hun burde have giftet sig bedre. De virker ikke særlig lykkelige i deres ægteskab og fungerer mest som forretningspartnere, og man kommer i tvivl om der overhovedet er andre grunde til, at de har giftet sig end forretning, når Hr. Peachum f. eks. siger: "*Ægteskab er i det hele taget noget svineri.*"²⁷, og når Fru Peachum skælder Polly ud med ordene: "*Når du endelig er så umoralsk at gå hen og gifte dig.*"²⁸. Polly udmærker sig ved at være den eneste af stykkets vigtige karakterer, der ikke handler af egennyttige årsager. Hun er meget hengiven over for Macheath, og selv da hun finder ud af de forfærdelige ting, han har gjort, elsker hun ham stadig. Hun profiterer i modsætning til de andre ikke selv på sine handlinger.

Løs komposition

Laser og pjalter er et af de tidligere eksempler på det episke teater og derfor er den mindre løs i kompositionen end mange af de senere Brechtstykker. Historien udspiller sig faktisk temmelig lineært og over en kort tidshorisont, men adskiller sig alligevel fra det naturalistiske og klassicistiske teaters stramme form. For det første er stykket delt op i 9 "billeder" af meget varierende i længde, andet billede er f.eks. mere end tre gange så langt som femte billede, rent tekstmæssigt. Mange af de vigtigste begivenheder i historien bliver ikke spillet, men ligger implicit imellem billederne, hvilket tvinger publikum til at tænke selv og dermed bliver mindet om, at det er en konstrueret virkelighed de kigger på, og ikke den gengivelse af virkeligheden, som det naturalistiske teater gerne vil være. Dette sker fx imellem fjerde og femte billede, hvor man går ud fra, at Macheath er flygtet ud på landet, men så dukker han pludselig op på bordellet midt inde i London, dette overrasker publikum og får dem til at undres og forholde sig kritisk til Macheath, som havde så god

²⁵ Fængselsbetjenten Smith er f.eks. også meget modtagelig over for bestikkelse, og det er kun, fordi Macheath ikke kan betale nok, at han ikke slipper fri inden henrettelsen.

²⁶ Brecht, Bertolt: *Skillingsoperaen*, f.eks. den lange replik på s. 15.

²⁷ Brecht, Bertolt: *Skillingsoperaen*, s. 17 l. 20.

²⁸ Brecht, Bertolt: *Skillingsoperaen*, s. 40 l. 3.

mulighed for at undslippe politiet, men på så tåbelig og hovmodig vis går lige i deres klør²⁹. En meget vigtig ting i kompositionen er selvfølgelig de ganske talrige sange, som stykkets handling afbrydes af. Disse sange er en vigtig årsag til, at man kan kalde stykket for et episk teater, da de virker fortællende og perspektiverende, ligesom en fortæller i en roman gør det. Sangene er afgørende i Brechts stræben efter at skabe verfremdung, da de sørger for at tilskueren hele tiden får den nødvendige distance til stykkets handling, så han kan se de bagvedliggende motiver og de pointer, som Brecht prøver at få frem. Det får en meget fremmedgørende effekt, at de skuespillere vi lige har set handle ganske ofte utilstrækkeligt og egoistisk, pludselig bryder ud i en sang, og dermed påtager sig rollen altvidende fortællere, som kan se det hele i et større perspektiv, for derefter at blive de samme utilstrækkelige personer lige bagefter igen.

Tid, sted og miljø

Laser og pjalter finder sted i det victorianske London omkring dronning Victorias indsættelse³⁰ omkring 1840, altså over 80 år før stykkets opførelse. Det er endnu en af Brechts metoder til at skabe verfremdung, at flytte handlingen langt væk både i tid og sted³¹. På denne måde kommer det, der sker på scenen til at virke mere fremmed, og det bliver nemmere at sætte spørgsmålstejn ved personernes handlinger og det samfund, der bliver portrætteret, fordi det er sværere at leve sig ind i. At det lige er i London, det finder sted er nok, fordi det på mange måder repræsenterer kapitalismens centrum, og er det sted industrialiseringen fandt sted først. Den industrielle udvikling har ifølge marxisterne ført til en øget udbytning af underklassen og øget ulighed³². Det var en proces, han mente også var i gang i datidens Weimar-Tyskland, hvor kapitalismen havde taget rigtigt fat efter den krise, som Første Verdenskrig udløste³³. Valget af Victoriatidens London var altså en indirekte kritik af samtidens Tyskland³⁴. Miljøet i Laser og pjalter er meget barskt og kriminelt. Alle har sig selv nærmest, og man kan næsten ikke stole på nogen. Det er bemærkelsesværdigt, at det i dette miljø kan være svært at kende forskel på lovlydige borgere og kriminelle, fx virker den kyniske Peachum og den korrupte Brown ikke meget mere sympatiske end Macheath og hans bande.

²⁹ Jævnfør det første citat i afsnittet "Skabelse af verfremdungseffekt"

³⁰ Helt præcist 1837

³¹ Bertolt, Brecht: *Mutter Courage*, efterskriftet s. 110.

³² Mandel, Ernest: *Marxismen i historien*, s. 13.

³³ Weimarrepublikken i Wikipedia. Afsnittet: Relativ stabilitet 1924-1929.

<http://da.wikipedia.org/wiki/Weimarrepublikken>

³⁴ http://theater.nytimes.com/2011/10/06/theater/reviews/threepenny-opera-with-berliner-ensemble-at-bam-review.html?_r=0&adxnnl=1&pagewanted=all&adxnnlx=1355666015-7pzVIWp/n8ZqSgMrEde6DA 12. afsnit

Konflikt

Den umiddelbare konflikt i historien er en klassisk kærlighedshistorie, hvor to unge mennesker fra hver deres samfundslag mødes og forelsker sig, hvorefter deres omgivelser gør deres kærlighed umulig, og dermed større. De underlige hændelser og Macheath talrige bordelbesøg ender dog med nærmere at gøre stykket til en form for parodi på denne "Romeo og Julie-historie". Det miljø personerne lever og er vokset op i umuliggør altså, at deres kærlighed kan lade sig gøre, fordi, specielt Macheath, er så præget af sine omgivelser, at han ikke kan give sig hen til én kvinde, og måske ønsker han det ikke engang. Det virker mere som om, at han bare vil have én der kan hjælpe ham med hans "forretninger". Denne egoisme og fokus på sine egne forretninger, som det kapitalistiske samfund, ifølge Brecht, skaber, ødelægger følgelig muligheden for ægte kærlighed. Nærmere end at være en konflikt mellem et enkelt elskende par og deres omgivelser bliver det altså til en konflikt mellem selve kærligheden og det kapitalistiske samfund, der her står i modsætning til hinanden. En anden konflikt der kører hele vejen igennem historien er kampen mellem de lovlydige og kriminelle. Det virker som en kamp mellem to lige slemme onder og ikke en kamp mellem det gode og det onde, som det ellers klassisk ville være.

Tema og budskab

Et af stykkernes hovedtemaer er den egoisme, der gennemsyrrer de fleste af stykkets personers væremåde. Denne egoisme giver sig fx til udtryk i venskabet mellem Macheath og Brown, som de begge to udnytter på en ekstremt egennyttig måde, uden at skænke andre end dem selv en tanke. Så snart venskabet ikke længere er en fordel for Brown, forråder han således sin "ven". Peachum har heller ikke, på trods af sine mange bibelcitater, nogen form for næstekærlighed til samfundets svageste; han tænker kun på sig selv. Han går heller ikke op i sin datters lykke, og den eneste grund til, at han vil forhindre Polly og Macheaths ægteskab er, at hun skal hjælpe til med hans forretning. Grunden til, at denne egennyttighed gør sig gældende er, ifølge marxistisk tankegang, at det kapitalistiske samfund gør alle til hinandens konkurrenter. Livet bliver altså til alles kamp mod alle. I et sådant samfund er kærlighed, ifølge stykket, øjensynligt ikke muligt, da man bliver for egoistisk til at kunne elske nogen andre end sig selv. Ingen af de forhold, der er mellem menneskene, det være sig venskaber og "kærlighedsforhold", virker til at være baseret på andet end egennytte, med en enkelt vigtig undtagelse i Pollys hengivenhed til Macheath. På den måde repræsenterer Polly et oprør mod samfundet, hvilket hun også giver udtryk for i sangen "Seeräuber Jenny" i hvilken fortælleren bliver fri fra sine slavelignende forhold.

I det hele taget bruges sangene til at skære temaerne ud i pap. Et eksempel er "Salomon Song", der fortæller om store personers, inklusiv Brechts og Macheaths, storhed og fald, og dermed skal minde publikum om tingenes omskiftelighed. Netop denne omskiftelighed og relativitet afspejler det dialektiske syn på historien, og er også omdrejningspunktet for et af de andre temaer, nemlig moralens vilkårlighed. Det som mange ser som en nærmest absolut moral, er, ifølge Brecht, ikke andet end en vilkårlig moral, der er skabt for at undertrykke de svage. Peachum siger det faktisk lige ud: *"Loven er ene og alene skrevet for, at man bedre kan udbytte dem der enten ikke kan forstå den, eller af nød og betryg er forhindret i at lyde den"*³⁵. Den eneste grund til at man adlyder loven er altså, at den gør det nemmere at udnytte de svage. Stykkets budskab er dermed, at det kapitalistiske samfunds love og moral ikke er skabt for almenvellets bedste, men kun for at gavne de stærke. Der er altså ingen forskel på lovlydige og kriminelle, da de begge er personer, der udnytter andre med henblik på egen vinding; de spiller blot efter lidt forskellige regler. Macheaths pludselige benådning er med til at vise tilskueren, at samfundet, ifølge Brecht, belønner sådanne egoistiske "kriminelle", bare i skikkelse af fx grådige bankfolk, hvilket jo sjovt nok også er det Macheath drømmer om at blive. Det står klart, at Brecht mener, at man skal lave om på et sådant samfund.

Laser og pjalter som episk teater

Udover det klare politiske budskab, bliver verfremdungseffekten brugt i stor udstrækning i Laser og pjalter, som jeg også har været inde på i løbet af analysen. Underlige hændelsesforløb som fx den absurde slutning, hvor Macheath bliver benådet af dronningen og endda bliver adlet, er med til, at publikum bliver nødt til at undres og forholde sig kritisk til handlingen. Dermed får man skabt en distance til det, der sker på scenen. Der bliver brugt tavler inden hvert billede, hvor forudsætningen for, og et lille resumé af, billedets handling bliver afsløret. Altså ligger det vigtige ikke i at opbygge spændingen, da man jo punkterer den før hvert billede. Det vigtige i dette teaterstykke er, at publikum tænker over hvad de ser, og ikke bliver fortabt i handlingen. Man kan ikke overvurdere sangenes rolle i denne henseende. De mange sange virker som afbrydelser af handlingen, som dermed ikke får lov at køre uafbrudt længe nok til, at man glemmer, at man er i teatret. Sangene hjælper samtidig med til at få budskaber og temaer ud til publikum, og de er dermed et vigtigt led i det episke teaters målsætning om at ændre publikum.

³⁵ Brecht, Bertolt: *Skillingsoperaen*, s. 82 l. 7.

Seeräuber Jenny:

Seeräuber Jenny er en af de originale sange fra det episke teaterstykke *Laser og pjalter* af Bertolt Brecht fra 1928. Sangen optræder i andet billede under brylluppet og bliver sunget af karakteren Polly. Melodien er skrevet af den tyske komponist Kurt Weil, og teksten er skrevet af Bertolt Brecht. Weil og Brecht arbejdede meget sammen og Weil skrev melodierne til Brechts stykker fra *Laser og Pjalter* og indtil de blev tvunget til at flygte ved Hitlers magtovertagelse i 1933. Weil var nemlig, lige som Brecht, socialist og derudover jøde og var derfor, mildt sagt, ikke i kridthus hos det nye naziststyre. *Laser og pjalter* var nok deres største fælles succes og "Seeräuber Jenny" er sammen med "Mackie Messer" de mest berømte sange fra denne produktion. Weil var ligesom Brecht politisk i sin kunst og prøvede også at skabe en form for verfremdung i hans melodier, og det kunne fx ske ved pludselige toneartskift, der mindede lytteren om at sangen ikke var andet end en konstruktion, som man skulle forholde sig kritisk til.

Form

Seeräuber Jenny starter med to tacters forspil, hvorefter der kommer, hvad jeg kalder for A-stykket, som varer hele 20 takter. Derefter kommer omkvædet, som jeg kalder B-stykket, hvilket er på fem takter. Denne form gentager sig tre gange til uden de store variationer. Før alle A-stykker kommer der altså igen et lille forspil eller instrumentalstykke, som jeg kalder det de tre sidste gange, på to takter. Derfor kan man beskrive den overordnede form således:

Stykke:	Forpil	A	B	Instrumental	A	B	Ins.	A	B	Ins.	A	B	Ins.	A	B
Takter:	2	20	5	2	20	5	2	20	5	2	20	5	2	20	5

Den overordnede form er altså rimelig simpel, og der er intet C-stykke eller lignende. Til gengæld består sangen af adskillige små fraser. Man kan dele A-stykket op i mange små fraser, da det jo er et relativt langt stykke. Den første frase, a, varer fra takt 1-4 i A-stykket, og den slutter da der i takt 4 kommer en ottendedelspause. Derefter kommer frasen b, som varer fra takt 5-8 i A-stykket. Dette efterfølges af frasen c, der fylder A-stykkets to næste takter, og gentages i den frase, jeg kalder c'. 13.-16. takt i A-stykket består af frasen d, der efterfølges af e som varer fra takt 17-18. Den sidste frase, f, i A-stykket er på to takter og varer fra takt 19-20. Fælles for alle fraserne i A-stykket, undtagen b, er at de afsluttes af en kort pause, hvorefter næste frase hurtigt begynder. I det noget kortere B-stykke er der tre fraser, g, h og i, hvor g varer B-stykkets første to takter, h varer de to næste og i varer den sidste takt. Fraserne kan altså beskrives på følgende måde:

Stykke:	A							B		
Frase:	a	b	c	c'	d	e	f	g	h	i
Antal takter:	4	4	2	2	4	2	2	2	2	1

Den lidt underlige periode på 5 takter, som optræder i B-stykket kan forklares med, at der i sidste takt er en fermat, og dermed stopper sangen kortvarigt. Der er altså en ikke nærmere specificeret pause inden mellemspillet går i gang, og dette gør, at den skæve periode ikke lyder så skæv, som den ville gøre, hvis man bare havde fortsat uden pause. Der er derudover et tempofald mellem A- og B-stykket, som også gør, at det hele kommer til at virke lidt mere flydende, og at man ikke ligger mærke til den skæve periode. Der er en temmelig stor kontrast mellem A- og B-stykket, da A-stykket kort sagt er præget af mange sekstendedele og en hæsblæsende ordstrøm, hvorimod B-stykket er præget af længere toner og som nævnt et lavere tempo.

Melodik³⁶

Seeräuber Jenny går i 2/4 og har ikke nogen fast toneart. Melodiens ambitus er på en lille decim og går fra lille h til tostreget d. Der er i de udleverede noder ingen fortegn, men det betyder ikke, at den går i A-mol eller C-dur, og ingen af disse akkorder indgår overhovedet på noget tidspunkt i sangen. Derimod skal det ses som en erkendelse af, at det er umuligt at fastslå en fast toneart sangen, da den ikke holder sig i samme toneart i mere end fem takter af gangen og skifter imellem hele fem tonearter³⁷. Melodien er derfor præget af rigtig mange fortegn, som kun giver mening i forhold til den givne toneart, der er lige på det sted. I A-stykket er melodiens linje ret stillestående og der bliver sunget rigtig mange sekstendedele på de samme toner. Dette kan fx ses i udpræget grad i frasen d, hvor melodien næsten kun består af sekstendede³⁸ på Bb og H. Når melodien i A-stykket så endelig bevæger sig, er det for det meste trinvist. Bevægelsen i a, b, c og c' er præget af små opadgående buer på hver én takt. Disse små buer har alle sammen en ambitus på en lille terts og er faktisk bare den samme figur rykket rundt i forskellige tonearter. Derfor kan man kalde den lille opadgående bue med en ambitus på en lille terts for motivet i den første del af A-stykket. I d er melodien som nævnt mere stillestående, og dette gør sig også gældende i fraserne e og f. B-stykket er melodisk markant anderledes end A-stykket, da der her bliver brugt betydelig længere toner, og det er også her, at melodiens længste tone indtræder, nemlig den karakteristiske punkterede ottendedel, der ligger på ét-slaget i stykkets første takt. Der er også større spring i B-stykket og melodien strækker sig over hele ambitussen, der indgår altså både top- og bundtonen. Disse større

³⁶ Se melodikoversigt i bilaget

³⁷ Seks, hvis man regner Ab-mol og G#-mol for værende to forskellige tonearter, hvilket de jo sådan set er rent noteringsmæssigt.

³⁸ Nogle af dem trioler

spring skaber en kontrast til versenes trinvis bevægelse, og specielt de karakteristiske kvintspring i g og h, er med til at give B-stykket sig eget særpræg.

Harmonik³⁹

Rent harmonisk er Seeräuber Jenny umiddelbart en meget underlig og rodet affære, da dens evindelige toneartskift gør den svær at analysere som et samlet stykke. Dette er dog også noget af det, der gør den spændende i forhold til det episke teater og verfremdungsbegrebet, da de mange toneartskift er med til at afsløre sangen som værende en konstruktion. Da det ikke giver nogen mening at analysere harmonikken samlet i hele sangen, har jeg analyseret de små stykker, der går i samme toneart. Det gør det en anelse mere besværligt, at melodiens fraser ikke passer med de perioder de forskellige tonearter varer. Derfor har jeg inddelt sangen igen, men denne gang efter harmonik. Jeg har lagt en længere harmonisk analyse i bilaget, men jeg vil lige gennemgå nogle af de vigtigste ting. De enkelte små stykker giver forholdsvis god funktionsharmonisk mening i den sammenhæng de optræder, det underlige er blot at den sammenhæng, dvs. tonarten, skifter meget tit. Det er altså ikke i selve harmonikkens led, at det mærkværdige ligger, men i den måde sangen hele tiden skifter toneart. Det er også bemærkelsesværdigt, at alle sangens tonearter er mol, hvilket er med til at understrege den dramatiske og dystre stemning. De mange toneartskift skaber noget variation både i harmonikken og melodikken, da melodien nødvendigvis må ændres de fleste gange sangen skifter tonart. Hovedårsagen til de mange skift er dog nok, at sangen er et forsøg på at overføre Brechts verfremdung og illusionsbrud til musikken.

Groove og rytmik⁴⁰

Rytmisk er hele A-stykket præget af et hurtigt tempo i melodien, med et stort flertal af sekstendedele. Det hænger til dels sammen med, at Weil nok gerne ville skabe en dramatisk stemning, men også med det faktum, at sangens vers simpelthen bare er relativt teksttunge, og at man derfor bliver nødt til at synge dem i et hurtigt tempo, for at de ikke skal blive alt for lange. Så på trods af det lave antal bpm (92) virker sangen hurtig og hektisk i A-stykket. Der er meget stor forskel på A- og B-stykkets rytmik, da der i B-stykket er væsentligt færre toner i hver takt, længere toner og ikke mindst et lavere tempo. Seeräuber Jennys groove er forholdsvis simpelt og består ikke af mange andre instrumenter end nogle træblæsere (tror jeg, det kan måske også være en slags strygere), lidt klaver og trommer, måske lidt orgel. Groovet i A-stykket er som melodien hektisk, med udelukkende ottende- og sekstendedele. Trommerne skaber lidt variation i løbet af A, men

³⁹ Se harmoniskemaer og beskrivelse i bilaget

⁴⁰ Se grooveskemaer i bilaget

ellers er det meget det samme. Der er fokus på melodien og teksten. I B er det helt anderledes med lange flydestemmer, og fravær af trommer. Dette skaber en meget roligere og mere højtidelig stemning end i A-stykket. I f spiller klaveret alene og unisont med melodien.

Stil og betydningsindhold

Stilen i sangen er, på trods af at stykket kaldes Skillingsoperaen, nok mere henne i musicalgenren. Weil, der havde rødder i den klassiske musik ville dog gerne trække musicalen over imod den mere prestigefyldte opera. Man kan også høre på optagelsen, at sangerinden, specielt i B-stykket, synger med meget vibrato, hvilket er et kendetegn, der gør sig gældende i opera. Generelt er sangen dog mere præget af tidens kabaretilstil, hvilket gør, at jeg vil placere den i samme kategori som samtidens pop- og musicalmusik, dog i en avantgardeudgave, og altså ikke som et klassisk stykke. Betydningsindholdet i sangen var essentielt for Brecht og Weil, da deres teaterstykker jo handlede om at ændre publikum. Sangene måtte altså ikke blot være den rene underholdning, men skulle understøtte teaterstykkets budskab både i musik og tekst. Verfremdungseffekten blev derfor i meget høj grad også brugt i musikken, hvilket denne sang er et fremragende eksempel på. Dens mange skift i toneart og tempo gør, at man ikke lever sig "for meget" ind i sangen, men forbliver klar over, at sangen ikke er andet end en sang, altså en konstruktion, ligesom teaterstykket og tilmed samfundet, ifølge Brecht og Weil, også er.

Sørøver Jenny

Sørøver Jenny er en sang, hvis melodi er skrevet af den danske musiker, sanger og komponist Sebastian, og hvis tekst er Ivan Malinowskis oversættelse af Brechts Seeräuber Jenny. Den indgår på Sebastians album "Tiderne Skifter" fra 1978, der er et helt album kun med Brecht tekster oversat til dansk. Sebastian besluttede sig angiveligt for ikke at høre de originale kompositioner før han skrev sine egne⁴¹, men der er lidt tvivl om han har kendt "Seeräuber Jenny" i forvejen, i bogen "Sebastian"⁴² af Torben Bille står der, at han ikke har noget kendskab til nogen af melodierne, mens der i Michael Eigtveds bog "Fuld af nattens stjerner"⁴³ står, at han kun havde et vagt forhold til den. Sebastian var den første, der fik lov til at sætte nye melodier til Brechts tekster.

⁴¹ Eigtved, Michael: *Fuld af nattens stjerner*, s. 47.

⁴² Bille, Torben: *Sebastian – Gøgleren, Knud og de andre*, s. 74

⁴³ Eigtved, Michael: *Fuld af nattens stjerner*, s. 46.

Form⁴⁴

Dele af formen kan være lidt svær at få styr på, da den indeholder nogle lidt skæve perioder. Det første stykke hedder A, varer 15 takter og svarer til verset. Første gang det bliver spillet, er det ret løst i tempoet og rimelig rubato, de andre gange mere tigt. Derefter kommer B-stykket, der er sangens omkvæd og som varer fem takter. Det bliver efterfulgt af et instrumentalt stykke på tre takter. Denne grundform bliver gentaget i alt tre gange inden der kommer et instrumentalt kontraststykke på otte takter. Derefter kommer A-B-Ins.-formen igen to gange, dog med en solo over A-stykket den sidste af gangene og et udvidet instrumentalt stykke i til allersidst, som fader ud og derfor er lidt svært at sætte takttal på, men der er i hvert fald 6 ekstra takter på dér. Man kunne måske diskutere, hvor man deler mellem B og Ins. og om de overhovedet skal deles, men jeg har valgt at skille der, hvor melodien slutter. De overordnede formled kan altså beskrives på denne måde:

Stykke:	A	B	Ins.	A	B	Ins.	A	B	Ins.	Kontraststykke	A	B	Ins	Solo A	B	Ins Fading
Antal takter:	15	6	3	15	6	3	15	6	3	8	15	6	3	15	4	Ca. 3+6

Der et væld af fraser i melodien, som, specielt i A-stykket, indeholder mange korte små afrundede figurer. Melodien starter med frasen a på én takt, der bliver gentaget med en lille variation i takten efter, a'. Derefter kommer totaktsfrasen a'', der er en udvidelse af a. Man kan sige at denne start har en klassisk "Klar, Parat, Start"-effekt, da den samme figur først bliver gentaget to gange, og så en tredje gang med en udvidelse på⁴⁵. Derefter kommer fraserne b og c på hver én takt. Første gang er c i 5/4, men det skyldes nok bare det løse rubatoagtige tempo, der er i første A-stykke, og alle de andre gange c i 4/4. c bliver efterfulgt af d, som består af to takter. Dernæst endnu to takter på kun én takt, som jeg kalder e og f. Så bliver d og e gentaget med små variationer i det jeg derfor kalder d' og e'. De bliver efterfulgt af A-stykkets to sidste fraser, g og h, på hver én takt. I B-stykket er der tre fraser, i, j og k, på henholdsvis tre, to og én takt. Frasernes form ser altså således ud:

Stykke:	A												B		
Frase:	a	a'	a''	b	c	d	e	f	d'	e'	g	h	i	j	k
Antal takter:	1	1	2	1	1	2	1	1	2	1	1	1	3	2	1

⁴⁴ Se oversigt i bilaget.

⁴⁵ Som fx i Carl Perkins' "Blue Suede Shoes"

Melodik⁴⁶

Sangens taktart er 4/4 og det kan være en lille smule svært at definere en toneart, da der både er ting der taler for F-dur og for D-mol. Dette har dog ikke den store betydning for melodikken, som altså har et fast fortegn lige meget hvad. Melodiens ambitus er på en tertsdecim, hvor laveste tone er lille a og højeste er tostreget e. Melodien er i starten af A-stykket præget af stillestående linjer, der pludselig foretager et stort spring, og derefter igen er stillestående, før de atter foretager et stort spring, men nu den anden vej. Dette ses i fraserne a, a' og a''. Den stillestående struktur i melodiens linje fortsætter i b, c og d, men uden de store spring mellem de stillestående linjer. I stedet bliver melodiens variation skabt med enkelte drejetoner og store spring i starten af fraserne. De vandrette linjer fortsætter frem til h, hvor den karakteristiske trinvis opgang før B-stykket kommer. Den første frase, i, i B-stykket danner en opadgående linje, mens j og k nærmere er opadgående buer, som begge slutter højere end de startede. Der er altså en opadstræbende melodik i B-stykket. Der et par steder i sangen, hvor der er # for C og hvor der er b for A, pga. af disse steders akkorder, men ellers ingen løse fortegn. Melodien har generelt en stor rækkevidde og der bliver foretaget mange store spring, hvilket også ses i den relativt store ambitus.

Harmonik⁴⁷

Sangens harmonik er lidt underlig med et par uforklarlige akkorder. Hvordan sangen harmonik er, kommer også an på, hvad man ser som tonearten. Der er argumenter både for F-dur og D-mol. F-dur er den sidste akkord man hviler på i sangens grundform⁴⁸, inden den går videre. Den sidste akkord er ofte et godt tegn for, hvad tonearten er og man føler at man kommer "hjem" når man på det tidspunkt ender på F. For D-mol taler, at sangen starter på D-mol og A-dur akkorderne kun giver mening i forhold til D-mol. Sandheden er måske nærmere, at sangen starter i D-mol og slutter i F-dur, og så skifter toneart et sted imellem. Sangen kan sagtens analyseres funktionsharmonisk i begge tonearter, men for lethedens skyld vælger jeg at se sangen som værende i F-dur, da det er det den slutter i. Der er en del ting i verset adskiller sig fra den funktionsharmoniske skabelon. Den første er A7, der i denne sammenhæng ikke giver mening som en bidominant for Tp, da den ikke bliver efterfulgt af Tp, men Dp. Den næste er G-dur, der ellers er toneartens vekseldominant, men da den ikke står før D er det ikke i denne funktion den er der. Den Cm9, der er i d-frasen, må man analysere som en lidt underlig mol-D. Også de gentagne Fm giver ikke rigtig nogen funktionsharmonisk mening, som andet en blueset molversion af T. Alle andre akkorder giver god

⁴⁶ Se melodisk oversigt i bilaget

⁴⁷ Se harmonikskemaerne i bilaget

⁴⁸ A-B-Ins. Altså den sidste akkord i instrumentalstykket er F, bortset fra A7, der dog blot er en optakt til A-stykket.

mening, også den A7, der er i slutningen af det instrumentale stykke, som her bare er en bidominant til Tp. Jeg har ikke analyseret kontraststykkets harmonik, da det ikke var med i de udleverede noder.

Groove og rytmik⁴⁹

Rytmisk indeholder melodien hovedsagligt ottendedele og sekstendedele. Sekstendedelene gør sig især gældende i A-stykket, hvor der bliver sunget rigtigt mange ord på kort tid, pga. den lange tekst. Det hurtige tempo bliver hele tiden afbrudt af små pauser, hvilket gør, at man lige når at opfatte, hvad der bliver sunget inden sangen går videre. Groovet udvikler sig meget i løbet af sangen. I første A-stykke er der kun klaver på og det starter med bare at markere 1-slaget, men begynder så at spille fills som baggrund til melodien⁵⁰. I B-stykket kommer der bas, trommer og guitar på⁵¹. Betoningen ligger i den grad på de lige slag, og kun trommerne spiller små triolfills. I det næste A-stykke er alle disse instrumenter kommet på og der er intet tilbage af den rubatofeeling, der var i første A-stykke. Det sidste groove jeg har valgt at fokusere på er groovet i fjerde instrumentalstykke, inden soloen⁵². Sangens dramatiske stemning bliver virkelig understreget i dette stykke. Specielt trompetens fanfareagtige spil og den dybe paukeagtige tromme udmærker sig og giver en bombastisk stemning, der medvirker til dramatikken. De andre instrumenter betoner, som i B, de lige slag, og guitaren laver en optakt til hvert 1-slag med seks sekstendedele.

Ligheder og forskelle mellem Seeräuber Jenny og Sørøver Jenny⁵³

Musikalsk er der både ligheder og forskelle de to udgaver af sangen imellem. Stilmæssigt ligger de på nogle punkter langt fra hinanden. Hvor Seeräuber Jenny som tidligere nævnt er i noget, man kunne beskrive som en avantgardistisk kabaretstil, er Sørøver Jenny en mere rocket sang, hvilket man fx kan se i den rockgruppe, der udgør kernen i instrumentationen. Det de har tilfælles stilmæssigt, er det meget teatraliske udtryk. Begge sanges melodier er præget af mange sekstende- og ottendedele i versene, hvilket nok er et resultat af de mange stavelse, der er i teksten. De to sanges grooves giver på hver sin måde sangen et dramatisk præg, og man kan se, hvordan begge igennem instrumentationen og groovet har prøvet at skabe den bestemte stemning, som teksten lægger op til. I Seeräuber Jennys bliver denne dramatiske stemning fx skabt vha. lange

⁴⁹ Se grooveskemaer

⁵⁰ Grooveskema A

⁵¹ Grooveskema B

⁵² Grooveskema C

⁵³ Inklusiv tekstanalyse

flydestemmer i B-stykket, temposkiftet imellem stykkerne og sangerindens vibrato, og i Sørøver Jenny bliver den bl.a. skabt i det lille instrumentale stykke efter B, hvor trompeten og paukerne medvirker til at fortælle historien. De to komponister bruger altså forskellige midler til at opnå samme mål. På deres vej til dette skaber de verfremdung på hver sin måde. Hvor Weil skaber det vha. toneart- og temposkift, skaber Sebastian det hovedsagligt ved at skabe en stor kontrast mellem de forskellige stykker, både i melodien og i specielt i groovet, hvor der pludselig fx kommer en trompet på i instrumentaltstykket. Det intensive kontraststykke i Sørøver Jenny giver også verfremdung. Det er dog tydeligt, at det er Weil, der har arbejdet mest bevidst med verfremdungsbegrebet.

Ivan Malinowskis oversættelse af teksten er, efter min vurdering, temmelig tro mod originalen, da den kommer ind på de samme ting og samtidig indeholder det samme antal stavelser⁵⁴. Der er rim i begge teksters A-stykket, men de bliver ikke fremhævet særligt meget af nogen af melodierne, som begge fokuserer mere på det opremsende i A-stykkerne. Anaforen med und (da. og) i starten af mange sætninger i træk er med til at skabe den her meget fortællende, episke, stil, som kendetegner sangen. Den er nemlig i høj grad en fortælling, hvilket viser sig i begge sanges A-stykke, der er præget af hurtige stillestående melodier, som nærmest bare er en strøm af ord. Specielt i Seeräuber Jenny lyder A-stykket til tider næsten som om, at ordene bliver sagt eller messet i stedet for sunget. Begge komponister lægger vægt på ordet Schiff (da. skib) og det er faktisk på dette ord at begge sanges længste tone kommer. Ligheder som disse kunne godt få én til at tro, at Sebastian har lyttet til Weils komposition og derfor er blevet inspireret, måske underbevidst, til at fortolke teksten på nogenlunde samme måde. Det kan selvfølgelig også være, at teksten simpelthen bare indbyder til at sætte en bestemt slags musik til.

Vurdering af de to komponisters samtid

Da Brecht skrev Laser og pjalter i 1920'erne, var det i en tid præget af de store ideologier. Han selv repræsenterede socialismen, hvilket hans stykker også bar præg af. Da Weil satte musik til "Seeräuber Jenny" er det derfor med et ønske om, at musikken skal påvirke folk på samme måde som teatret. Den revolutionstrang, som teksten udtrykker og som understreges af Weils avantgardistiske musik, afspejler en revolutionstrang, der lå i tiden. Det var altså et led i en "klassekamp", en kamp mod den daværende samfundsorden. Efter anden verdenskrig blev denne kamp mellem ideologierne indbyrdes i landende til en kamp mellem kort sagt de vestlige landes

⁵⁴ Mest bemærkelsesværdige forskel er at skibets oprindelige otte sejl (ty. acht Segeln) er blevet til fem master.

liberalisme og de østliges kommunisme⁵⁵. Efter anden verdenskrig havde ideologierne så at sige delt Verden mellem sig. Hvis man boede i Vesten var man imod de udemokratiske kommunister, og hvis man boede i det kommunistiske øst var man imod de ”grådige fascister”. Ungdomsoprøret i Vesten i slutningen af 60’erne gjorde oprør mod denne hegemoni, der herskede i deres lande. Marxismen blev nu som i mellemkrigstiden igen en populær ideologi, især blandt intellektuelle og kunstnere. Denne tendens udviklede sig og kulminerede i løbet af 1970’erne. Dette kunne ses i en opblomstring i den politiske kunst man ikke havde set siden netop Brechts tid. I Danmark gav denne politisering af kunsten sig til udtryk i stort set alle kunstarter. Et eksempel er kunstneren Bjørn Nørgaards hesteslagtning i 1970, der var en protest imod Vietnamkrigen. Inden for teatret begyndte man i 60’erne og 70’erne for alvor at tage Brechts politiske teater op igen⁵⁶. Efter en periode præget af det realistiske og naturalistiske teater, begyndte man inspireret af Brecht og andre modernistiske dramatikere også at skabe modernistisk eksperimenterende teater i Danmark bl.a. på Odinteatret i Horsens, hvor man efter socialistisk model praktiserede det såkaldte gruppeteater⁵⁷. Store dele af det danske musikmiljø var også særdeles politisk bevidste i 1970’erne. Bands fra venstrefløjen som Røde Mor og Jomfru Ane Band var med til at sætte denne politiske dagsorden. Det var altså en højst politisk scene Sebastian var en del af dengang. Derfor giver det god mening at det i 1978 lige præcis er Brechts tekster, han kaster sig over. Hele den trang efter at ændre samfundet, som Brecht repræsenterede, passede godt ind i tiden, og den venstreorienterede Trille havde inden Sebastian faktisk tumlet med at sætte musik til hans tekster.

Sebastians LP Tiderne Skifter med udelukkende Brecht-tekster solgte 50.000 eksemplarer, så der må også have været et publikum for dens slags kunst dengang. Den store succes skyldes nok, at Sebastian og Brecht var et temmelig godt match. Brechts verfremdelsesbegreb var ikke så fremmet for Sebastian, som man kunne have troet. Selvom han ikke kendte særligt meget til Brecht, havde han på sin egen måde, måske ubevidst, skabt en form for verfremdelse i nogle af sine tidligere sange. Man kan eksempelvis nævne hans ”Vascomat Liza”, hvor han med sangens absurde handlingsforløb om ham selv og en kvinde i et møntvaskeri, bakket op af en underlig harmonik, på samme måde som Brecht og Weil skabte en distance til sin kunst. Sebastian har også været kendt for at bruge humor i sine sange, eksempelvis den berømte Ostedesangen fra hans version af

⁵⁵ Brecht flyttede selv til DDR efter krigen.

⁵⁶ Dansk teater i Den store danske. Gyldendals åbne encyklopædi.

[http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Teater/Teater_i_verden/Danmark_\(Teater\)](http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Teater/Teater_i_verden/Danmark_(Teater))

⁵⁷ Gruppeteater i Den store danske. Gyldendals åbne encyklopædi.

http://www.denstoredanske.dk/Gyldendals_Teaterleksikon/Administration/gruppeteater

"Skatteøen". En anden grund til succesen er, at han på sin egen måde bringer sangene up to date. Det er klart at man meget sjældent vil lave noget der lyder helt som originalen, når man tager en sang op et halvt århundrede efter, simpelthen fordi der er sket så meget kunst- og kulturhistorisk at musikken er kommet et helt andet sted hen. Det er også til en vis grad tilfældet med Sørøver Jenny, da den jo f.eks. har en helt anden sound end Seeräber Jenny, bl.a. pga. den udvikling der har været inden for elektrificering af instrumenter osv. Man må også sige at han har gået til opgaven uden den store ærefrygt, da ikke havde det store kendskab til Brecht. Dette har nok været en hjælp til at få skabt noget nyt og originalt. Samtidig viser hele hans dramatiske tilgang til sangen en vis respekt for originalen, eller i det mindste for den teaterverden, sangen kommer fra.

Konklusion

Man kan opsummerende sige, at Brechts episke teater på mange måder adskilte sig fra det klassiske teater. Dette kunne man se i det meget eksplicite politiske budskab og i særdeleshed i verfremdungseffekten. Laser og pjalter er et rimelig godt eksempel på det episke teater, da det udover sit klare antikapitalistiske budskab også gør brug af verfremdung i udbredt grad. Faktorer som den løse komposition, det til tider absurde handlingsforløb og personernes usympatiske fremtoning medvirker til dette. Et af de vigtigste midler er dog sangene, som afbryder handlingen og giver publikum en distance til stykket, mens de samtidig giver publikum et hint om stykkets temaer. Det eksempel på en original sang fra "Laser og pjalter" jeg har analyseret, "Seeräuber Jenny", medvirker i høj grad til Brecht vision om at skabe fremmedgørelse. Det gør komponisten Weil ved at flytte verfremdungsbegrebet fra teatret og ind i musikkens verden. De metoder han her bruger, var bl.a. at skifte toneart rigtigt mange gange i løbet af sangen og skifte tempo mellem A- og B-stykket. På denne måde demonstrerer man sangen som en konstruktion, som man kunne ændre efter velbefindende. I sin danske version af sangen, "Sørøver Jenny", har Sebastian ikke lige så bevidst arbejdet med verfremdung. Han har dog alligevel skabt en form for fremmedgørelse vha. af det meget dramatiske udtryk han har givet sangen. Der er både klare forskelle og ligheder i mellem de to sange. De klare forskelle skyldes nok, at både Kurt Weil og Sebastian har været præget af deres samtid. Alligevel virker det som om, at der er noget i teksten, der har bevæget det samme inde i dem, på tværs af årtierne.

Anders Hansen

Litteraturliste

Primær litteratur:

Brecht, Bertolt: *Skillingsoperaen*, Gyldendal, 1955.

Sekundær litteratur:

Bøger:

Bille, Torben: *Sebastian – Gøgleren, Knud og de andre*. Fremad, 1979.

Brecht, Bertolt: *Mutter Courage og hendes børn*. Gyldendal, 1974.

Eigtved, Michael: *Fuld af nattens stjerner. Et portræt af Sebastian*. Rosinante, 2004.

Eigtved, Michael: *Musicals – storbyscene og drømmerum*. Museum Tasculanums forlag, 1995.

Långbacka, Ralf: *Brecht og det realistiske teater. De første 100 år*. DRAMA, 1998.

Mandel, Ernest: *Marxismen i historien*. Socialistisk Arbejderforlag, 1996.

Mortensen, Morten Dyssel og Niklas Olsen (red.): *Tyske intellektuelle i det 20. århundrede*. Gyldendal, 2005.

Paldam, Christina Skovbjerg, Rasmus V. Andresen, Martin Paldam, Conni Paldam: *Mellemkrigstiden - litteratur, billedkunst, historie, økonomi*. Systime, 2006.

Saxtorph, J. William: *Brechts politiske engagement*. Hans Reitzels forlag, 1982.

Hjemmesider:

Aristotelisk teater i Den store danske. Gyldendals åbne encyklopædi. Besøgt 19.12.2012.
http://www.denstoredanske.dk/Gyldendals_Teaterleksikon/Begreber/aristotelisk_teater

Bertolt Brecht i Leksikon.org. Besøgt 19.12.2012. <http://www.leksikon.org/art.php?n=370>

Brantley, Ben: Toxic Dispatches From Weimar. New York Times, 05.10.2011. Besøgt 19.12.2012.
<http://theater.nytimes.com/2011/10/06/theater/reviews/threepenny-opera-with-berliner-ensemble-at->

[barn-review.html? r=0&adxnnl=1&pagewanted=all&adxnnlx=1355666015-7pzVlWp/n8ZqSgMrEde6DA](http://barnreview.html?r=0&adxnnl=1&pagewanted=all&adxnnlx=1355666015-7pzVlWp/n8ZqSgMrEde6DA)

Chamberlain, Jane H.: *Threepenny Politics in Translation*. American Translators Association. Besøgt 19.12.2012. http://www.ata-divisions.org/LD/newsletter/2009/2009Source_july3.pdf

Dansk rock i Den store danske. Gyldendals åbne encyklopædi. Besøgt 19.12.2012. [http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Musik/Rytmsk_musik/Danmark_\(Musik_-_Rock\)](http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Musik/Rytmsk_musik/Danmark_(Musik_-_Rock))

Dansk teater i Den store danske. Gyldendals åbne encyklopædi. Besøgt 19.12.2012. [http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Teater/Teater_i_verden/Danmark_\(Teater\)](http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Teater/Teater_i_verden/Danmark_(Teater))

Davidsen, Nina: *Brecht på sit yderste*. Information, 10.02.1998. Besøgt 19.12.2012. <http://www.information.dk/16591>.

Gruppeteater i Den store danske. Gyldendals åbne encyklopædi. Besøgt 19.12.2012. http://www.denstoredanske.dk/Gyldendals_Teaterleksikon/Administration/gruppeteater

Naturalistisk teater i Den store danske. Gyldendals åbne encyklopædi. Besøgt 19.12.2012. http://www.denstoredanske.dk/Gyldendals_Teaterleksikon/Genrer/Naturalisme

The Threepenny Opera i Wikipedia. Besøgt 19.12.2012. http://en.wikipedia.org/wiki/The_Threepenny_Opera
Trotsky, Leo "Den dialektiske materialismes ABC". Besøgt 19.12.2012. <http://www.marxist.dk/Home.php?Page=Artikel&ArtikelID=939>

Weimarrepublikken i Wikipedia, afsnittet, der hedder relativ stabilitet 1924-1929. Besøgt 19.12.2012. <http://da.wikipedia.org/wiki/Weimarrepublikken>

Bilag

Laser og pjalter resumé

Inden stykkets handling går i gang kommer forspillet, der er en sang om Macheath, hvori han kaldes "Mackie Springkniv", hvilket også er hans øgenavn. Her bliver der fortalt om nogle af de mord han er mistænkt for. Vi får altså fra starten af tegnet et billede af denne koldblodige gangster. Derefter starter selve stykket, hvor vi i første billede får introduceret tiggerkongen Peachum, der styrer alle byens tiggere og udstyrer dem med de kostumer, som aktiverer folks medlidenhed eller dårlige samvittighed i højeste grad. Hans folk har tævet en ung tigger ved navn Filch, fordi han tiggede uden at være en del af Peachums virksomhed. Nu er Filch så i gang med at blive indført i Peachums metoder, og det ender med at han bliver klædt ud som et "*offer for den industrielle udvikling*". I denne scene bliver Fru Peachum også introduceret, og vi finder ud af at deres datter, Polly, er stukket af med selveste Mackie Springkniv. I andet billede ser man Polly og Macheath fejre deres bryllup. Dette sker under meget absurde omstændigheder, da de bryder ind i en hestestald, hvilket Polly bliver noget skuffet over, da hun ikke havde forestillet sig sit bryllup sådan et sted. Herefter kommer Macheaths bande ind med alt hvad de har kunnet stjæle af fine ting til brylluppet. Det virker meget tilfældigt, da de fx har stjålet et cembalo, men ikke noget bord, og for lidt bestik. Macheath bliver rasende på dem, fordi de har stjålet det forkerte. Polly er ked af det pga. de mennesker, som de har slået ihjel på deres røvertogt. Hun bliver glad igen, da hun får nogle fine gaver, som hun sjovt nok ikke reflekterer over hvor kommer fra. I denne scene møder vi også politimesteren Brown, eller Tigerbrown, som han er kendt som, da han træder ind i stalden. Macheaths bande bliver rædselsslagne, da de opdager ham, men Macheath tager det selv med ro. Det viser sig, at Macheath og Brown har været soldater i Indien sammen og dér har udviklet et nært venskab. Macheath giver således altid en vis del af sine tyvekoster til Brown, som til gengæld advarer Macheath hver gang politiet rykker ud for at finde ham. I tredje billede prøver Hr. og Fru Peachum at overtale Polly til at lade sig skille fra Macheath, hvilket hun nægter pure, da hun elsker ham. I stedet vil de prøve at få ham dømt til døden, men til dette gør Polly dem opmærksom på at Macheath og politimester Brown er venner. Peachum udtænker derefter en plan til, hvordan han alligevel kan få ham dømt. Kroningen af dronningen skal snart finde sted og Peachum vil sende alle sine tiggere ud og skabe kaos på kroningsdagen, hvis Macheath ikke bliver anholdt. I fjerde billede må Macheath flygte, da Peachums har fået overtalt Brown til at anholde ham. Polly overtager derfor forretningerne. Fru Peachum betaler luderer Jenny for at angive Macheath, hvis han kommer på besøg på bordellet. I femte billede kommer han til bordellet, selvom han burde være på flugt. Han bliver anholdt og fængslet. Han slipper ud af fængslet i sjette billede ved hjælp af en af hans elskerinder, Lucy. I syvende scenebillede forråder Jenny ham igen og han fængsles. Da han i niende

og sidste billede skal henrettes, sker der det absurde at dronningen benåder ham og endda tildeler ham et grevskab

Bilag til Seeräuber Jenny:

Oversigt over form og melodiske kendetegn:

A

Allegretto (♩ = 92)

a

b

c

c'

d

e

B

f

g

h

p *Breit*

Harmonik:

Første periode, α , går i C-mol⁵⁸ og varer fem takter⁵⁹. Harmonikken i α er meget simpel, da den kun består af C-mol-akkorder, nogle af dem med en 9'er på. Anden periode, β , er i D-mol og varer fra takt 4-5, i det jeg i formlafsnittet kaldte A-stykket. Også her er harmonikken simpel, og består af skiftevis dominant (D) 7'er med udvidet 5'er og tonika (T). Den næste toneart optræder i den periode på to takter, som jeg kalder γ , og er Eb-mol. Harmonikken er også temmelig ligetil, dog med den enkelte undtagelse, at der er en dur-subdominant (S) i stedet for den mol, som havde været mere klassisk funktionsharmonik. Dette kan dog forklares med, at γ faktisk går i dorisk Eb-mol, hvilket vil sige at sjette trin er hævet, og dermed bliver der lagt mere op til en dur. De næste fire takter, δ , ser jeg som værende i Ab-mol, da Ab-mol som nævnt ikke passer så godt ind i dorisk Eb-mol. Harmonikken er igen simpel og består kun af Ab-mol med en 6'er på⁶⁰.

Derefter kommer et stykke med hastige toneartskift, hvor der først kommer, det jeg kalder ϵ , som varer én takt og går i Eb-mol, med en harmonik der ligner den i γ , da der er T og dur-S i stedet for en mol-S. Det følges af endnu en periode på én takt, som hedder ζ , og går i H-mol. Harmonikken i ζ er meget simpel og består af skiftevis T og D7sus4 og er dermed lidt ligesom β . Dette følges af et stykke, der harmonisk er identiske med ϵ , og som jeg derfor bare har kaldt det samme. De hurtige toneartskift fortsætter; først med perioden η på to takter i H-mol, hvis første takt er en tro kopi af ζ , mens næste takts harmonik består af skiftevis S og en lidt uforklarlig dim-akkord på tredje trin. Dernæst kommer endnu en én-takts periode, θ , der går i G#-mol, hvor harmonikken består af T og en dim-akkord på femte trin. Den sidste takt i A-stykket minder om de to foregående, og jeg kalder dem ζ' og η' . Den hedder ζ'' , fordi den minder om ζ' , men mangler første takt, og dermed ikke har nogen T, men stadig, efter min mening, går i H-mol. B-stykkets fem takter, ι , går i H-mol og har en meget simpel harmonik, da den kun består af T, S og D⁶¹.

Tonarter:

Stykke:	A											B
Periode:	α	β	γ	δ	ϵ	ζ	ϵ	ζ'	η	ζ''	η'	θ
Toneart:	C-mol	D-mol	Eb-mol	Ab-mol	Eb-mol	H-mol	Eb-mol	H-mol	G#-mol	H-mol	G#-mol	H-mol

⁵⁸ Dorisk

⁵⁹ Inklusiv for/mellemspillet (instrumentalstykket)

⁶⁰ Og en 7'er en enkelt gang.

⁶¹ Dog uden tertsen i dominanten.

Antal takter:	5	3	2	4	1	1	1	2	1	1	1	5
------------------	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Harmonik i hver enkelt periode:

α i C-mol

Akkord:	Cm
Funktion:	T

β i D-mol

Akkord:	A7/5+	Dmsus4	A7/5+	Dm	A7/5+	Dm	A7/5+	Dm	A7/5+	Dm	A7/5+	Dm
Funktion:	D7/5+	Tsus4	D7/5+	T	D7/5+	T	D7/5+	T	D7/5+	T	D7/5+	T

γ i Eb-mol

Akkord:	Ab9	Gb7	Ebm	Gb7	Ab9	Gb7	Ebm	Gb7
Funktion:	Dur-S9	Tp7	T	Tp7	Dur-S9	Tp7	T	Tp7

δ i Ab-mol

Akkord:	Abm
Funktion:	T

ε i Eb-mol

Akkord:	Ebm	Ab13	Ebm	Ab13
Funktion:	T	Dur-S13	T	Dur-S13

ζ i H-mol

Akkord:	Hm	F#7sus4	Hm	F#7sus4
Funktion:	T	D7sus4	T	D7sus4

ζ' i H-mol

Akkord:	Hm	F#7sus4	Hm	F#7sus4	Em7	D-dim	Em7	D-dim
Funktion:	T	D7sus4	T	D7sus4	S7	?	S7	?

η i G#-mol

Akkord:	G#m7	D#-dim	G#m7	D#-dim
Funktion:	T	?	T	?

ζ'' i H-mol

Akkord:	Em7	D-dim	Em7	D-dim
Funktion:	S7	?	S7	?

η' i G#-mol

Akkord:	G#m7	D#-dim
Funktion:	T	?

θ i H-mol

Akkord:	Hm	F#(no 3)	Em	F#(no 3)
Funktion:	T	D	S	D

Grooveskemaer:

I frasen a, et eksempel på groovet i A-stykket.

Træblæsere:

Træblæsere:

Bas-blæser:

Trommer

This musical notation shows the groove for measures 1 through 4 of the A-section. It is written for four parts: two woodwinds (Træblæsere), a bass woodwind (Bas-blæser), and drums (Trommer). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The first woodwind part plays a continuous eighth-note pattern: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The second woodwind part plays a similar pattern but with some rests. The bass woodwind part plays a simple eighth-note pattern: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The drum part is mostly silent, with a single snare drum hit in measure 4.

I B-stykket:

**Blæsere
eller
orgel:**

Klaver:

This musical notation shows the groove for measures 1 through 5 of the B-section. It is written for two parts: woodwinds or organ (Blæsere eller orgel) and piano (Klaver). The key signature has one sharp (F-sharp) and the time signature is 2/4. The woodwind/organ part plays a series of chords: F-sharp major in measure 1, F-sharp major with a natural B in measure 2, F-sharp major in measure 3, and rests in measures 4 and 5. The piano part is mostly silent, with a single eighth-note pattern in measure 4 and a triplet of eighth notes in measure 5.

Bilag til Sørøver Jenny:

Oversigt over form og melodiske kendetegn:

The musical score is divided into two main sections, A and B, indicated by red letters above the staves. Section A includes measures a, a', a'', b, c, d, e, f, d', e', g, h, i, j, and k. Each measure is marked with a letter and has a red bracket underneath it, indicating a specific melodic feature or phrase. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals. The red brackets highlight specific melodic patterns, such as ascending and descending runs, and repeated motifs. The score is presented on ten staves, with measures a through k distributed across them. The red letter 'A' is positioned above the first staff, and the red letter 'B' is positioned above the eighth staff. The letters a, a', a'', b, c, d, e, f, d', e', g, h, i, j, and k are placed above their respective measures. The red brackets are placed below the notes of each measure, indicating the specific melodic features being highlighted.

Harmonik:

Hvis man ser sangen som om den er F-dur:

Stykke:	A															
Akkord:	Dm	A7	Am7	G	Bb	F	Am	Cm9	Bb	Fm	Am	Gm	Bb	C	F	C7
Funktion:	Tp	?	Dp	?	S	T	Dp	Mol-D	S	Mol-T	Dp	Sp	S	D	T	D7

Stykke:	B									Ins.						
Akkord:	Dm	A7	Am7	G	Bb	Fm	C	Bb	F	Fm	C	Bb	F	A7		
Funktion:	Tp	?	Dp	?	S	Mol-T	D	S	T	Mol-T	D	S	T	(D7)→		

Hvis man ser sangen som værende i D-mol ser harmonikken således ud.

Stykke:	A															
Akkord:	Dm	A7	Am7	G	Bb	F	Am	Cm9	Bb	Fm	Am	Gm	Bb	C	F	C7
Funktion:	T	D7	Mol-D	Dur-S	Sp	Tp	Mol-D	?	Sp	?	Mol-D	S	Sp	Dp	Tp	?

Stykke:	B									Ins.						
Akkord:	Dm	A7	Am7	G	Bb	Fm	C	Bb	F	Fm	C	Bb	F	A7		
Funktion:	T	D7	Mol-D	Dur-S	Sp	?	Dp	Sp	Tp	?	Dp	Sp	Tp	D7		

Grooveskemaer:

A) De fire første takter i sangen, der viser et godt billede af første A-stykke

Klaver:

Klaver-bas:



B) De første fire takter i B-stykket:

Guitar:

Klaver:

**Klaver-
bas:**

Bas:

**Trommer
:**

C) Lige før soloen, dramatisk:

Trompet:

Guitar:

Bas (ca.):

Tamburin:

Pauker:

SØRØVER JENNY

Fra »Tiderne Skifter« 1979

Musik: Sebastian

Tekst: Bertolt Brecht

Dansk oversættelse: I. Malinovski

Mi - ne her ser De mig stå og pud - se glas,
 jeg re - der De - res sen - ge for Dem. De sik - ker mig en skil - ling og jeg
 tak - ker som en træ, De ser mi - ne la - ser i et lu - set ho - tel,
 De a - ner ik - ke hvem De har for Dem, men en skøn - ne af - ten blir der skregt i
 hav - nen, og man spør: Hva' det mon der sker? Og man
 ser mig stå og smi - le bag buf - fet - en, og man si'r: Hvor - for
 smi - ler, hvor - for smi - ler hun ad det? Et skib med fem ma - ster
 har lagt til kaj,
 og med fyr - re ka - no - ner har lagt til kaj.
 Og så si'r man: Pas di - ne glas, mit barn! Og jeg
 tel - let står til - bæ - ge, u - be - rørt af bly, og man spør: For hvis skyld skå - nes det?

sva - rer. Som De øn - sker, hr. De jeg tar de - res skil - lin - ger og
 sen - ge - ne blir redt. Men der er in - gen der skal so - ve i dem mer, og de
 a - ner end - nu ik - ke hvem jeg er. For på den - ne af - ten gå det løs i hav - nen, og man
 spør: hva' skal der nu ske? Og man ser mig stå og kig - ge ud ad
 vin - duet, og man si'r: Hvor - for står hun hvor - for står hun dér og ler? Et
 skib med fem ma - ster, og med fyr - re ka - no - ner
 be - sky - der byen. herrer så det slut med at ha det sjovt, når mu - re - ne for - svin - der i en sky.
 I brand - skæ - rel ser man, mens by - en går i grus, at ho -
 tel - let står til - bæ - ge, u - be - rørt af bly, og man spør: For hvis skyld skå - nes det?

Am Cm7 Bb
Og den nar op-slaar der ka-os om ho-tel-lea, og man spoer: Hvem har sae-de

Fm Am Gm
her? Og om morg'-nen naar jeg træ-der ud af dø-ren, vil man

Bb C F/c C Dm
sige: Vår det bar' var det bæ-re hen-de dér? Et skib med fem

A/c# Am/c G/h Bb Fm
ma-ster, og med fyr-re ka-no-ner sen-der fla-get op.

C Bb F Fm C Bb F A7 Dm
Ved mid-dag myld-er der hun-dre-der i land, hvert-

A/d Am/c G/h
an-det hus blir gen-nem-søst, og de-fan-ger hver e-ne-ste, de ser på de-res vej og

Bb F
læg-ger dem i læn-ker, fø-er dem for mig og si'r: Hvem skal så af med hoder?

Am Cm7 Bb
Og den mid-dag blir der stil-le i hav-nen, når de-spøer, hvem der nu skal dø.

Fm Am Gm Bb
Og så hø-rer de mig si-ge: Al-le-sam-men! Og når ho-det sprin-ger, si-ger

C F/c C F/c Dm A/c# Am/c
jeg: Hop-la! Et skib med fem ma-ster, og med fyr-re ka-

G/h Bb Fm C Bb F Fm C Bb F
no-ner for-svin-der med mig.

Mine herrer, her ser De mig stå og pudse glas,
Og jeg reder Deres senge for Dem.
Og De stikker mig en skilling, og jeg takker som en træ, l,
Og De ser mine laser og det lusede hotel,
Og De aner ikke hvem De har for Dem.
Men en skønne aften blir der skreget i havnen,
Og man spør hinanden: Hvad skal der nu ske?
Og man ser mig stå og smile bag buffeten,
Og man siger: Hvorfor smiler hun ad det?
Og et skib med fem master
Og med fyrrer kanoner
Har lagt til ved vor kaj.

Resten af teksten findes på
Sebastians album »Tiderne skifter«,
Exlibris EXL 30006, hvori teksten er trykt.

SEERÄUBERJENNY

aus der „Dreigroschenoper“

Allegretto (♩ = 92)

Meine Herrn heut sehn Sie mich Glä - ser auf-waschen und ich
Man sagt: „Geh wisch dei - ne Glä - ser mein Kind“ und man

Cm Cm/9 Cm Cm/9 Cm Cm/9 Cm Cm/9

ma - che das Bett für je - den und Sie ge - ben mir ei - nen Pen - ny und ich be - dan - ke mich schnell und Sie
reicht mir den Pen - ny hin, und der Pen - ny wird ge - nom - men und das Bett wird gemacht, es wird

se - hen mei - ne Lumpen und dies lum - pi - ge Ho - tel und Sie wissen nicht, mit wem Sie re - den, und sie
kei - ner mehr drin woh - nen in die - ser Nacht und sie wissen im - mer noch nicht, wer ich bin, und sie

se - hen mei - ne Lumpen und dies lum - pi - ge Ho - tel und Sie wissen nicht, mit wem Sie re - den, und sie
kei - ner mehr drin woh - nen in die - ser Nacht und sie wissen im - mer noch nicht, wer ich bin, und sie

wis - sen nicht, mit wem Sie re - den. A - ber ei - nes Abends wird ein Ge - schrei sein am Ha - fen und man
 wis - sen im - mer noch nicht, wer ich bin. A - ber ei - nes Abends wird ein Ge - töß sein am Ha - fen und man

(A^bm⁶) A^bm A^bm⁷ A^bm⁶ E^bm_{D^b} A^b13 E^bm_{D^b} A^b13 Bm_{F#} F#7/4 Bm_{F#} F#7/4

fragt: „Was ist das für ein Ge - schrei?“ Und man wird mich lächeln sehn bei mei-nen Glä - sern, und man
fragt: „Was ist das für ein Ge - töß?“ Und man wird mich ste-hen sehn bei meinem Fen - ster, und man

p **Breit**

sagt: „Was lä-chelt die da - bei?“ Und ein Schiff mit acht Se - geln und mit fünf-zig Ka - no -
sagt: „Was lä-chelt die so bö-s?“ Und das Schiff mit acht Se - geln und mit fünf-zig Ka - no -

p

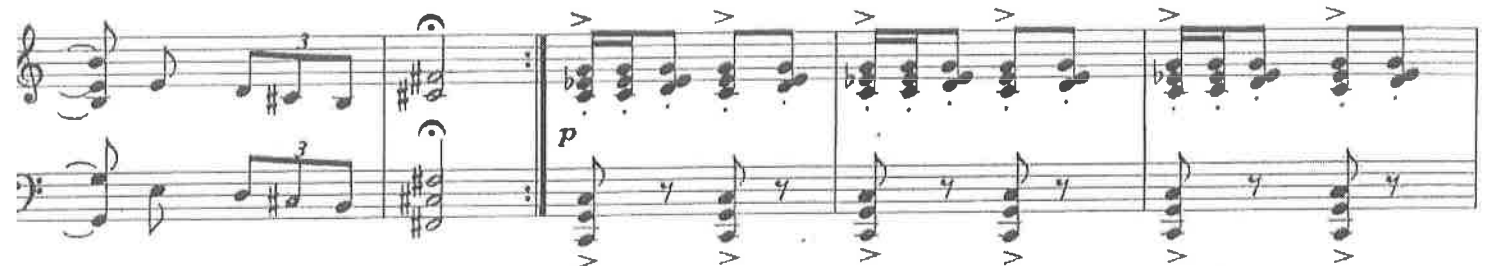
Em^7 D° Em^7 D° $\text{G}^{\flat}\text{m}^7$ $\text{D}^{\flat\circ}$ Bm $\text{F}^\sharp(\text{no } 3)$ Em
 G G

Meno mosso (wie ein langsamer Marsch)



nen wird lie-gen am Kai.
nen wird be-schie-ßen die Stadt.

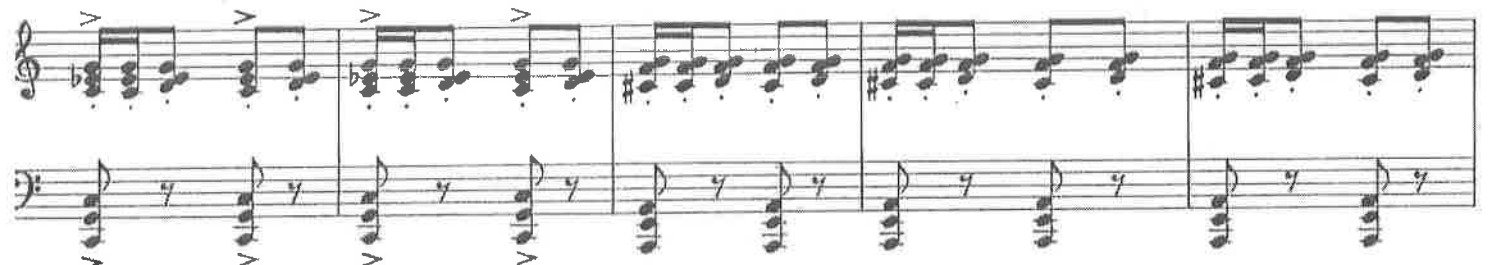
Und es wer-den kommen Hundert gen



F#(no 3) Cm Cm/9 Cm Cm/9 Cm Cm/9 Cm Cm/9 Cm Cm/9 Cm Cm/9



Mit - tag an Land und wer-den in den Schatten tre - ten und fan-gen ei-nen jeg-lichen vor jeg - li-cher Tür und



Cm Cm/9 Cm Cm/9 Cm Cm/9 Cm Cm/9 A7 Dm/4 A7 Dm/4 A7 Dm/4 A7 Dm/4 A7 Dm/4 A7 Dm/4



le - gen in Ket - ten und brin - gen vor mir und — fra-gen: Welchen sol - len wir tö - ten? Und



A^b9 G^b7 A^b9 G^b7 A^b9 G^b7 A^bm6 A^bm6 A^bm6

p

fra-gen: Welchen sol-len wir tö - ten? Und an die-sem Mit-tag wird es still sein am Ha - fen, wenn man

p

$(A^b m^o)$ $E^b m$ Bm

frei gesprochen

fragt, wer wohl sterben muß. Und dann wer-den sie mich sa-gen hören: „Alle!“ Und wenn dann der Kopf fällt, sag ich

$E^b m$ Bm G^7 G^7

(pp) **Breit** *p*

Hopp-la! Und das Schiff mit acht Se - geln und mit fünf-zig Ka-no - nen wird entschwinden mit mir.

pp *p*

$F^{\#} \frac{9}{B}$ Bm $F^{\#} (no 3)$ $\frac{Em}{G}$ $F^{\#} (no 3)$