

**BERTOLT BRECHT EN DIE FUNKSIONELE GEBRUIK VAN
MUSIEK**

deur

FRIEDA VAN DEN HEEVER

Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad van Magister
in die Departement Drama aan die Universiteit van Stellenbosch

Studieleier: Prof. Edwin Hees

Maart 2009



VERKLARING

Deur hierdie tesis elektronies in te lewer, verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die outeursregeienaar daarvan is (behalwe tot die mate uitdruklik anders aangedui) en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

Datum: 3 Maart 2009

© 2009 Universiteit van Stellenbosch

Alle regte voorbehou

OPSOMMING

In hierdie tesis ondersoek ek die wyse waarop Bertolt Brecht musiek in sy epiese teater gebruik het. Ek plaas hom as digter en musikant eerstens teen die agtergrond van sy tyd (1898 – 1956) en behandel oorsigtelik die teorie en praktyk van Brechtiaanse teater – met die fokus op kernaspekte soos die epiese aard daarvan, die tegniek van *Verfremdung* en *Gestus* asook die sosiale oogmerke wat hy wou bereik as dramaturg en regisseur in die teater. Hierdie agtergrond bied, myns insiens, die sleutel vir die verstaan van die wyse waarop hy musiek, as relatief-selfstandige, funksionele element in heelwat van sy dramas gebruik het.

Ek ondersoek voorts die rol van musiek as een van die betekenisgewende elemente van teater en dan spesifiek die genres waarin musiek 'n essensiële rol speel, t.w. opera, Wagner se *Gesamtkunstwerk* en kabaret, veral vanuit die oogpunt van Brecht se reaksie op of aansluiting by hierdie genres.

Die grootste deel van die inhoud van die studie word aan die rol wat musiek in die teorie en praktyk van Brecht se teater ingeneem het, gewy. Dit bring uit die aard van die saak die spesifieke komponiste waarmee hy saamgewerk het, asook die toneelstukke waaraan hulle gewerk het, in die blikveld. Die produksies wat ek gekies het om te toon hoe hy musiek in diens van die dramahandeling gebruik, is *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930), *Die Dreigroschenoper* (1931) en *Mutter Courage und Ihre Kinder* (1939).

Brecht werk teen 'n agtergrond van voortdurende politieke, maatskaplike en ekonomiese onstuimigheid en ongeregtigheid. Hy wou met sy kuns mense se oë vir die sosiale werklikhede en misstande rondom hulle open. Dit het beteken dat hy woorde wat vanweë ideologiese misbruik hulle betekenis verloor het weer betekenisvol moes maak. Hiervoor het hy die musiek nodig gehad. Musiek het egter 'n veelsydigheid wat dit maklik leen tot misbruik. Gevolglik moes Brecht noukeurig waak teen die misbruik van

musiek as ornamentele susmiddel of as doelbewuste bewerker van katarsis. Dit het natuurlik beteken dat die musiek ondergeskik aan die teks of dan aan die *Gestus* van die teks sou wees.

Brecht se ideaal was om betrokke kuns, waarin die veelsydigheid van musiek 'n baie belangrike rol kon speel, te beoefen in sy teater. Hy wou musiek funksioneel gebruik en nie ornamenteel nie, ter inspirasie en nie as blote ontvlugting nie.

Brecht het dit ten doel gehad dat elke element in sy epiese teater 'n kritiese beskouingswyse by die gehoor moes ontlok en die onderlinge verband tussen musiek, teks en handeling moes gevolglik te alle tye hierdie doelstelling ondersteun. Lg. is, soos Brecht self erken het, 'n moeilike, haas onbegonne taak wat nie deur hom alleen aangepak kon word of sonder enkele diskrepansies tussen die teorie en praktyk daarvan nie. Ek neem dit dan ook in ag in my ondersoek na die funksionele gebruik van musiek in sy teater.

ABSTRACT

This study focuses on Bertolt Brecht's use of music in his epic theatre. After looking at his objectives against the background of his times, certain key aspects of his dramatic theory and practice in general are discussed e.g. its epic nature, *Verfremdung*, *Gestus* and his social engagement. This is important for an understanding of his functional use of music as an important element in his productions.

Music as a sign system in drama is discussed with special reference to the genres in which music plays an essential role, viz. opera, in particular Wagner's *Gesamtkunstwerk* and, most importantly, cabaret. The focus is on Brecht's reaction against and point of connection with, each of these genres.

The second part of the study focuses on the role of music in the practice of Brecht's theatre. Naturally the specific composers with whom Brecht worked and specific productions are discussed. The relevant productions discussed are *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930), *Die Dreigroschenoper* (1931) and *Mutter Courage und Ihre Kinder* (1939).

Brecht worked against a background of social, political and economic upheaval. His art aimed at making people aware of unjustified social circumstances and inspiring them to engage in the task of changing these circumstances. For him this entailed communicating in a fresh way with words which had lost their meaning because of ideological abuse. For this purpose he made use of music in a very specific way. He tried – not always successfully – to avoid using music as an ornamental narcotic. This implied that music was always meant to serve the intention of the text, the *Gestus*.

Music in Brecht's theatre was dramatic not incidental, functional not ornamental, and music not as a means of escapism, but as an inspiration. The music, like all the other elements in his theatre, had to stimulate critical thinking and had to be of social use in

order for it to be considered functional. The “great struggle for supremacy between music, text and production”, to which Brecht so often referred, complicated his goal of functionality and it was no easy task to marry his dialectical ideas. This caused for certain discrepancies between his theory and practice and I will take that into consideration in this study.

DANKBETUIGING

Pappa en Mamma vir al die wysheid, liefde, geduld en inspirasie.

My liefste Lie vir die vuur onder my stêre, borde kos, glase wyn, harde woorde en sagte kyke.

Prof. Edwin Hees vir al die insig en my nuwe leuse: “Be ruthlessly relevant!”

Jakoppie wat van die begin af daar was ... en klaar was ...

Bernard wat my aan Bertolt voorgestel het.

Ouma ... wens ek kon dit in braille skryf.

INHOUDSOPGAWE

VERKLARING	ii
OPSOMMING	iii
SUMMARY	v
DANKBETUIGING	vii
INHOUDSOPGAWE	viii
HOOFSTUK 1 INLEIDING	1
1.1. Oriëntasie	1
1.2. Probleemstelling	2
1.3. Doelwitte	3
1.4. Navorsingsmetode	4
1.5. Strukturele indeling van die veld van ondersoek	4
HOOFSTUK 2 BRECHT SE UITKYK OP DIE FUNKSIE VAN TEATER EN DIE ROL WAT MUSIEK DAARIN VERTOLK	6
2.1. Brecht teen die agtergrond van sy tyd	6
2.2. Brecht as digter en musikant.....	9
2.2.1. <i>Brecht as (musikale) digter</i>	9
2.2.2. <i>Brecht as (digterlike) musikant</i>	11
2.3. Brecht as dramaturg en regisseur	12
2.3.1. <i>Kernbegrippe in Brecht se teorie en praktyk van teater</i>	14
2.3.1.1. <i>Epiiese Teater</i>	15
2.3.1.2. <i>Verfremdung</i>	19
2.3.1.3. <i>Gestus</i>	21
2.3.1.4. <i>Enkele slotopmerkings oor die funksie wat musiek vervul binne die epiiese</i> <i>teaterteorie</i>	21
2.4. Samevatting	23
HOOFSTUK 3 MUSIKALE DISKOERSE MET BETREKKING TOT BRECHT	24
3.1. Musiek as een van die betekenisgewende elemente (tekens) van drama.....	24
3.2. Musiek in genres waarin dit 'n essensiële rol speel.....	27
3.2.1. <i>Opera</i>	27
3.2.2. <i>Wagner se Gesamtkunstwerk</i>	32
3.2.3. <i>Kabaret</i>	38
3.2.3.1. <i>Brecht en kabaret</i>	38

3.3. Funksionele musiek vir die teater van vandag	43
3.4. Samevatting	46
HOOFSTUK 4 BRECHT SE GEBRUIK VAN MUSIEK.....	48
4.1. Brecht se teorie rondom musiek in praktyk	48
4.2. Die onderlinge verband tussen musiek, teks en handeling aan die hand van enkele van Brecht se produksies	64
4.2.1. <i>Die Dreigroschenoper</i>	65
4.2.2. <i>Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny</i>	70
4.2.3. <i>Mutter Courage und ihre Kinder</i>	72
4.3. Samevatting	82
HOOFSTUK 5 SLOT	83
BIBLIOGRAFIE.....	91

HOOFSTUK 1

INLEIDING

1.1. Oriëntasie

Die huidige politieke, ekonomiese en sosiale omstandighede waarin Suid-Afrika en die res van die wêreld sigself tans bevind, stel groot uitdagings aan die teater. Juis as gevolg van die standaarde en eise wat deur die beskikbaarheid van multi-media daargestel word (met die uiteindelijke doel van optimale kommunikasie), vind 'n mens toenemend die tendens om 'n groot hoeveelheid verskillende media te inkorporeer binne 'n enkele teaterproduksie.

Ek wil dit waag om te sê dat hierdie tendens moontlik in die nabye toekoms gaan toeneem. Die hedendaagse verbruiker is immers gewoond daaraan om stimulasie uit alle sinuïglike oorde te ontvang terwyl “'n storie vertel word”, byvoorbeeld in filmsale, tydens musiekkonserte, op die televisie en met die gebruik van die onuitputlike hoeveelheid bronne wat deur die internetmedia tot beskikking gestel word.

Die gebruik van verskillende media in die teater is egter nie 'n nuutjie opsigself nie. Die waarde daarvan is reeds deur die Antieke Grieke ontgin. Dit is in der waarheid eers tydens die verwestering van die teater wat die verskillende elemente daarvan (byvoorbeeld musiek en drama) – wat vanaf die ontstaan van teater in die vorm soos ons dit ken, onafskeidbaar was – weer geskei is.

Vanuit my geloof in die onlosmaaklike verhouding tussen musiek en drama en my klein bietjie ervaring van die teater en die gebruik van musiek in teater, spruit my mening dat die bestudering van die verhouding tussen drama (in hierdie geval die primêre uitgangspunt) en musiek van intrinsieke waarde is vir teater se gesonde voortbestaan.

Daar is reeds legio grensverskuiwende navorsingstudies gedoen waarin musiek en die invloed daarvan op die mens se psigiese, verstandelike en fisiese toestand ondersoek is – ekself het aanvanklik 'n studie van hierdie aard oorweeg, omdat die potensiaal daarvan steeds onderontwikkeld blyk te wees – maar dit wil voorkom asof die waarde en funksionaliteit van musiek, in kombinasie met die woord (teks) in 'n drama, 'n minder deurtrapte onderwerp is. Die vraag is dan nie meer soseer *of* musiek in die teater gebruik moet word nie, maar *hoe* musiek in die teater aangewend moet word.

Daar was inderdaad al heelparty dramaturge, regisseurs, komponiste en ander teatermakers wat die moontlikhede wat bogenoemde komplekse verhouding inhou beproef, en die implikasies daarvan oordink het. Ek het besluit om op Bertolt Brecht en sy gebruik van musiek in die teater te fokus, omrede die funksionaliteit daarvan die hoogste prioriteit in sy teater geniet het. Die sukses van sy oogmerk, of eerder die uitvoerbaarheid daarvan in praktyk, sal uit die aard van die saak dieselfde hoeveelheid, indien nie meer nie, gewig dra as die blote teorie daaragter, omdat ‘funksionaliteit’ tog juis dui op dit “wat ’n funksie vervul; uitoefen”. Ek sal dan voorts die moontlike diskrepancies wat bestaan tussen Brecht se teorie en praktyk uitlig in my gevolgtrekking betreffende die funksionaliteit van sy gebruik van musiek.

Ek beoog nie om na aanleiding van my studie aannames te maak oor algemeen geldende wette of reëls oor die funksionele gebruik van musiek nie, maar bloot om insig te verkry in die wyse waarop hy hierdie verhouding, met die klem op sy gebruik van musiek, hanteer het.

1.2. Probleemstelling

Die toenemende gebruik van multi-media in die teater, met die klem vir die doel van hierdie studie dan spesifiek op musiek in ’n drama, sorg vir ’n paar vraagstukke binne die teaterpraktyk. Die volgende woorde van Brecht verwoord ’n belangrike aspek van hierdie problematiek:

The great struggle for supremacy between words, music and production – which always brings up the question 'which is the pretext for what?': is the music the pretext for the events on the stage, or are these the pretext for the music? etc.

(Brecht in Willett 1964: 37)

Daar is dus ’n voortdurende “stryd” oor die rangorde of mate van prioriteit wat elke betrokke element – in hierdie geval die teks, musiek en handeling as sulks – in ’n drama moet geniet. Verteenwoordigend van hierdie proses is daar gewoonlik ’n dramaturg, ’n komponis, asook ’n regisseur wat die “arena”, dienooreenkomstig sy verwysingsveld, gaan betree. My vraag is egter nie watter element die hoogste prioriteit binne ’n produksie moet geniet nie, maar eerder wat die produksie ten beste gaan dien.

Aangesien ekself ’n musikant (met drama-opleiding) binne ’n oorwegend drama-georiënteerde omgewing is, hang die volgende logiese vraag saam met die wyse waarop die funksionaliteit van

die gebruik van musiek in 'n drama geoptimaliseer kan word. Ten einde dieper insig oor laasgenoemde te verkry, is Brecht se gebruik van musiek ondersoek. Ander teatervorme waarin musiek van essensiële belang is, byvoorbeeld opera, Richard Wagner se *Gesamtkunstwerk* en kabaret word ook oorsigtelik en meestal in terme van die ooreenkomste en verskille met Brecht se epiese teater, bespreek.

1.3. Doelwitte

Hierdie studie is onderneem om, met Brecht se teaterteorie en –praktyk as hooffokus, die funksionele gebruik van musiek in teater te ondersoek. Die ingewikkelde, dog onlosmaaklike verhouding tussen drama en musiek (wat oeroud blyk te wees) is van so 'n aard dat daar, myns insiens, geen vaste reëls en regulasies vir die omgang daarmee bestaan nie.

Die oogmerk is dus om uit hierdie studie eindelijk afleidings te maak, vanuit Brecht se begrip daarvan en omgang daarmee, as riglyne vir die funksionele gebruik van musiek in die teater. Die kernwoord hier ter sprake is 'funksioneel'. Die HAT verduidelik dit verder met o.a. “wat betrekking het op of behoort tot 'n funksie of funksies” en “wat ter sake, paslik is”. Dit staan myns insiens teenoor ornamenteel (“wat tot versiering dien”, volgens die HAT), teenoor musiek slegs om musiek se onthalwe, en teenoor musiek as susmiddel of 'n vorm van ontvlugting aan die werklikheid.

Dit is, soos ek reeds genoem het, nie die primêre doel van hierdie studie om te bewys dat musiek 'n waardevolle teaterelement is en meer aangewend moet word nie. Ek poog ook nie om te bewys dat Brecht se gebruik van musiek in drama die beste of enigste is en dat ander toonaangewende regisseurs bv. Richard Wagner se siening en aanwending daarvan verkeerd is nie. Brecht en Wagner het beide deurentyd gevra na die juiste verhouding tussen teks (woorde) en musiek in die teater en te midde van die verskille in hul teorie en praktyk, of juis as gevolg daarvan, word daar dan ook redelik uitvoerig gekyk na Wagner se *Gesamtkunstwerk* en Adolphe Appia se besinning hieroor. Verskillende gebruike van musiek en dus vorme van musiekteater word vervolgens bespreek.

Daar word, vanuit die oorbeklemtoning van die emosionele en ontvlugtende kwaliteite van musiek in die teater, voortdurend sterk geargumenteer om die potensiële funksionaliteit daarvan nie ondergeskik te stel aan die spesiale en dikwels verdowende effekte wat musiek as blote

ornamentasie op 'n gehoor kan hê nie. Met die oog hierop word Brecht se gebruik van musiek in teater en veral sy omgang met die verskillende komponiste waarmee hy saamgewerk het in diepte bestudeer. Die dramas wat gekies is om die studie mee toe te lig is *Die Dreigroschenoper* (1928), *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930) en *Mutter Courage und Ihre Kinder* (1941). Die komponiste wat by die bespreking ingesluit word, is Kurt Weill, Hanns Eisler en Paul Dessau.

Ek stel dit dan ook uiteindelik ten doel om te probeer vasstel tot watter mate Brecht suksesvol was in die uitvoering van sy teorieë oor die funksionele gebruik van musiek. As deel van hierdie bespreking gaan ek ook ondersoek instel na die diskrepansies tussen sy teorieë en die praktyk ten einde die uitvoerbaarheid daarvan te bepaal.

1.4. Navorsingsmetode

'n Literatuurstudie is onderneem om as basis te dien vir die ondersoek na Brecht se gebruik van musiek en vir die konstruering van argumente daar rondom. 'n Wye spektrum van lees- en kykstof is ingewin om ook die studieveld wat daarmee verband hou te bespreek.

Ek het aanvanklik 'n praktiese benadering – met onderhoude, vraelyste en teater-eksperimente – tot die onderwerp oorweeg as gevolg van die aard van my kabaret *Op Brecht* (2006) met kabaretstudente van die Universiteit van Stellenbosch, maar die subjektiwiteit verbonde aan die ervaring van musiek in teater en die problematiek wat daar rondom ontstaan in die konstruering van juiste argumente met die doel om 'n navorsingstuk in te handig, het dit na 'n onrealistiese oogmerk laat lyk. Daar is, lg. inaggenome, dus onderneem om 'n kwalitatiewe studie, gegrond op empiriese materiaal en leesstof, te doen.

1.5. Strukturele indeling tot die veld van ondersoek

In hoofstuk 2 word die werk van Brecht geplaas teen die agtergrond van sy tydsgewrig met die oog daarop om sy teaterteorie en veral die wyse waarop dit inslag gevind het in sy gebruik van musiek te verstaan. Beide hierdie agtergrond en sy teaterteorie is myns insiens noodsaaklik vir die verstaan van sy gebruik van musiek en die moontlike funksionaliteit daarvan.

In hoofstuk 3 word musiek as 'n moontlik betekenisgewende element (teken) van drama bespreek en veral aandag gegee aan die genres waarin musiek van essensiële belang is. Hierdie genres kom

chronologies aan die orde en telkens word daar op Brecht se reaksie daarop of beïnvloeding daardeur gefokus.

In hoofstuk 4 word gekyk na die teorie en praktyk van Brecht se gebruik van musiek in enkele van sy produksies. Drie produksies kom chronologies aan die orde, t.w. *Die Dreigroschenoper* (31 Augustus 1928: Wêreldpremière), *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (9 Maart 1930: Première) en *Mutter Courage und ihre Kinder* (19 April 1941: Wêreldpremière).

Die gevolgtrekking, samevatting en enkele slotopmerkings waarin die voorgestelde funksionaliteit van Brecht se gebruik van musiek in die teater asook die diskrepansies tussen sy teorie en praktyk, beoordeel en krities bespreek word, volg in hoofstuk 5.

HOOFSTUK 2

BRECHT SE SIENING VAN DIE FUNKSIE VAN TEATER EN DIE ROL VAN MUSIEK

Ten einde 'n begrip te vorm van Brecht se gebruik van musiek vind ek dit noodsaaklik dat sy teater teorie en –praktyk verstaan word. Laasgenoemde kan ook slegs verstaan word as 'n reaksie op die omstandighede van sy tyd. Wanneer die funksionaliteit van 'n teorie of projek ondersoek en beoordeel word – veral as deel van die veld waarmee ons doenig is, nl. teater – kan die gees van die tyd, myns insiens, nie geïgnoreer word nie. Wanneer daar dus ondersoek ingestel word na die funksionaliteit van Brecht se gebruik van musiek, moet die vraag gevra word, “Funksioneel tot wat?” en dan kom die politieke, ekonomiese en sosiale omstandighede sonder willekeur ter sprake. Brecht was, soos Ihering hom beskryf het, “saturated by the horror of our time” (Fuegi 1987: 78) en hierdie “gruwel” verwys dan inderdaad na die politieke, ekonomiese en sosiale omstandighede van die tyd. Ek wil vervolgens kortliks hieraan aandag gee.

2.1. Brecht teen die agtergrond van sy tyd

Oor die Westerse samelewing skryf Hobsbawm: “For forty years it stumbled from one calamity to another. There were times when even intelligent conservatives would not take bets on its survival” (1995: 7). In Duitsland self het die situasie totaal verander. Daar was 'n diep skeiding in die Duitse gemeenskap as geheel – 'n skeiding tussen Oos en Wes. “The principle characteristic of the pre-war German regime of princes, generals and landowners, and the Lutheran pastors who gave it moral authority, was illiberalism” (Johnson 1984: 111). Hierdie Duitsers het die Weste verafsku vanweë lg. se liberalisme en materialisme. Hulle het dan ook 'n fundamentele onderskeid gemaak tussen 'beskawing' en 'kultuur'. Eg. is beskou as kosmopolities immoreel, nie-Duits, Westers, materialisties en rasgemeng. 'Kultuur' was suiwer, nasionaal, Duits, geestelik en outentiek. “Weimar was a 'Western' republic. It stood for civilization rather than culture: civilization was in office, culture in opposition” (Johnson 1984: 112). Die Oos-Duitsers noem dit “Kulturbolschewismus” (Johnson 1984: 114). Brecht se reaksie op en houding teenoor opera en veral Wagner se *Gesamtkunstwerk* moet deels teen hierdie agtergrond verstaan word.

Na-oorlogse Duitsland was 'n plek van ontbering vir 'n groot deel van die bevolking. Dit het 'n traumatiese uitwerking op die middelklas en laermiddelklas gehad en Sentraal-Europa gereed gemaak vir Fascisme (Hobsbawm 1995: 90). Hierdie situasie het ook 'n groot uitwerking op Brecht se politieke opvattinge gehad. Eve Rosenhaft (2006: 12) skryf dat die Kommunistiese Party teen

die agtergrond van die politieke en ekonomiese situasie van die twintigerjare in Duitsland voortgegaan het om 'n kragtige aantrekkingskrag op intellektuele te hê. Lg. is aangetrek deur die verbintenis aan intellektuele dissipline soos weerspieël in die Kommunistiese Party se geskrifte. “And for some intellectuals ... the very dogmatism of the Comintern under Stalin represented a sought-after ideological anchor” (Rosenhaft 2006: 12). Brecht het hom geskaar by hierdie groep en die Marxistiese ideaal begin nastreef. Hierdie besluit en die invloed wat dit deurentyd op hom sou hê, was ook deurslaggewend vir die vorming van sy teaterteorie en –praktyk. Esslin (1959: 149) trek hier 'n verband tussen Brecht se soeke na wat Rosenhaft (2006: 12) noem “'n ideologiese anker” en die ontstaan van sy epiese teater:

... it is equally clear that the chief value of this [Marxist] creed to him was that it dissolved the nightmare of absurdity, that it dispelled the oppressive feeling that life was ruled by past impersonal and irrational forces ... Brecht's aggressive rationalism ... is the reaction of a personality that had felt deeply threatened and disturbed by the irrationality of the world around it, and that therefore had to cling to its newly found belief in reason with grim determination. Hence Brecht's fear of emotion in the theatre and his constant insistence on the scientific nature of Marxism and of the 'epic' theatre based on it.¹

In die 1920's was Brecht besig om te soek na 'n metode wat hom in staat sou stel om die komplekse moderne wêreld na die teater te bring in 'n esteties, politieke en ekonomies uitvoerbare vorm, aldus Fuegi (1987: 47). Teen die gesketste historiese agtergrond en Brecht se keuse van 'n Marxistiese benadering tot sosiale omstandighede, kan ons verwag dat hy nie kuns ter wille van kuns sou beoefen nie en dat hy gesteld sou wees op werklike kommunikasie. Die mate en kwaliteit van kommunikasie is uiteraard 'n belangrike gesprekspunt wanneer gepraat word oor die funksionaliteit van enige kunsvorm en ek wil vervolgens kortliks hierdie punt toelig aan die hand van taal en musiek.

Enige vorm van kommunikasie raak mettertyd so geyk dat dit eintlik nie meer diepsinnig

¹ Ester (2006: 22) se artikel “Die vergane glorie van Bertolt Brecht”, is hier ook van belang:

In sy eerste werk breek Brecht 'n lansie vir die individu om homself te laat geld teenoor die mag van die gemeenskap. Die individu kon selfs 'n totaal amorele lewenshouding aanneem. Later verander Brecht sy uitkyk op die verhouding van individu en samelewing en begin hy te soek na 'n teorie wat aan hom sowel die verskille in mags- en materiële besit kan verklaar as die moontlikheid van besinning om die dinge te verander. Hy vind die teorie in Karl Marx en Friedrich Engels, hoewel gefiltreer deur die uitleg wat die denker Karl Korsch van hul idees gegee het. Van Korsch het Brecht geleer dat die Marxistiese metode selfkrities van aard is. Die besprekingspunt tussen hulle was die vraag of die ekonomiese omstandighede of die historiese ontwikkeling deurslaggewend is, en of die mens met sy denke die vermoë besit om in die historiese proses in te gryp. Brecht het [egter altyd] op twee gedagtes bly hink. Hy sou Marxisties bly in die ortodokse sin deur na materiële, ekonomiese wetmatighede te verwys, maar andersyds moes hy as skeppende kunstenaar tog bly vashou aan die gedagte dat daar allerlei geleenthede is om 'n invloed uit te oefen op die maatskappy.

kommunikeer nie. Tekens word dan betekenisloos. Daar word dan gepraat van die inflasie van kommunikasiemiddele.² In reaksie op sodanige inflasie kan deur opskorting of radikale inkorting en terugkeer na basiese beginsels gepoog word om opnuut vars en diepsinnig te kommunikeer. 'n Term wat in hierdie verband gebruik word, is “konkresie” of “beliggaming” (“concretion”).

In die 1930's word die term “art concrète” gebruik om die kuns van Warsily Kandinsky, Hans Arp, Piet Mondrian e.a. te beskryf. Die eksponente van “konkrete digkuns” het taal nie net gebruik as 'n instrument vir oordrag van inligting ekstern tot die taal nie, maar eerder om die uitdrukkingsmoontlikhede van die taal te beklemtoon. Veral in die Duitssprekende wêreld het die visuele en fonetiese poësie deur die ontkenning van tradisionele vertellingstegnieke gepoog om die taal, wat belas is met die ideologiese bagasie van die Nasionale Sosialisme, soos Nonnenmann (2005: 6) dit beskryf, te reinig. Terselfdertyd het die kritiek op taal – verstaan as kritiek van ideologie – gepoog om nuwe moontlikhede van kommunikasie te open met die oog daarop om 'n grondliggend ander begripsoriëntasie en sosio-politieke praxis in ooreenstemming met Marxistiese idees te vestig.

Reeds teen die einde van die 1940's het Pierre Schaeffer, die komponis, ook sy *musique concrète* ontwikkel. Hierby sluit Lachenmann in 'n sekere sin aan met sy idee van *musique concrète instrumentale*. Dit stem baie ooreen met die pogings van konkrete kuns en poësie om 'n self-representasie van hul onderskeidelike estetiese materiaal en medium te verkry (Nonnenmann 2005: 6). Daarmee word die bekende semantiese en sintaktiese struktuur van die tradisionele musikale taal vernietig. Dit lei daartoe dat kommunikasie verbeter. Waar konvensionele musiek daartoe gelei het dat daar net geluister, maar nie gehoor is nie en dus werklike kommunikasie verhoed het, word die teenoorgestelde effek nou verlang (Nonnenmann 2005: 7). Lachenmann (aangehaal deur Nonnenmann) meen ook dat voorafgaande resepsiepatrone op hierdie wyse nie die hoorproses bepaal nie en dat 'n nuwe kommunikasie – 'n kommunikasie sonder illusies waar die luisteraar die estetiese proses wat die musiek bied voortsit en voltooi – op hierdie manier gebore word. Dit beteken myns insiens dus dat musiek nie noodwendig aan funksionaliteit verloor wanneer dit teenoor ander teater-elemente, bv. teks en handeling geplaas word nie, maar eerder wen daaraan. Die funksionaliteit van die gebruik van musiek op hierdie nuut voorgestelde wyse verhoog optimale

² Woorde kan byvoorbeeld so geslyt raak vanweë herhaalde gebruik dat dit later nie veel meer as byna betekenislose klank is nie. Dit is dan woord-inflasie. Dikwels is dit die gevolg van te veel woorde in omloop of gewoon die onnadenkende, byna betekenislose gebruik van woorde. 'n Ander oorsaak is die gebruik van woorde vir ideologiese en indoktrinerende doeleindes. Wanneer so 'n ideologie dan gediskrediteer word of sy geldigheid verloor, verloor die aanvanklike motiverende diskoers en gebruikers van die diskoers hulle geloofwaardigheid. (Die posisie van Afrikaans in die post-apartheidsera is 'n voorbeeld daarvan.)

kommunikasie omdat 'n meer kritiese beskouingwyse by die gehoor gekweek word.

Hierdie tipe kommunikasie, om myself effens vooruit te gaan, is presies wat Brecht in gedagte gehad het. Hy wou hê sy gehoor moes aktief en sonder illusies betrokke wees by die estetiese proses in sy teater. Brecht se teater en sy gebruik van musiek in die teater het juis gepoog om op 'n betrokke wyse nuut te kommunikeer in 'n situasie waar woorde ideologies misbruik is en musiek aangewend is as 'n narkotikum en ontsnappingsmiddel.

2.2. Brecht as digter en musikant

2.2.1. Brecht as digter

Vir die doel van hierdie studie word hoofsaaklik gefokus op Brecht as dramaturg en regisseur, maar ten einde 'n beter begrip te kry van die gebruik van musiek in sy dramas, vind ek dit insiggewend om vlugtig ondersoek in te stel na sy digterlike vermoëns en affiniteit vir poësie. Die rede daarvoor is tweeledig: Sy voorliefde vir die digkuns, tesame met die feit dat 'n groot gedeelte van sy dramatiese tekste dikwels bestaan het uit sy eie gedigte, sal moontlik verklaar waarom die woord (teks) in 'n drama vir hom deurentyd van uiterste belang was. Hy het egter ook van jongs af heelparty van sy gedigte getoonset (musiekbegeleiding by die woorde gevoeg) en dus ook begryp hoe belangrik die ontmoeting en verhouding tussen die woord en musiek is, asook hoeveel potensiaal daar opgesluit lê in die rol van musiek ten einde nuut te kan kommunikeer en funksioneel te kan staan tot die teks.

Brecht was 'n buitengewoon begaafde digter en Hannah Arendt (1962: 45) besing sy lof as volg: "I have no doubt that Bertolt Brecht is the greatest living German poet." Hy was van jongs af geïnteresseerd in die poësie en het vanaf 1918 sy eie gedigte geskryf. Dit wil blyk asof poësie die goue draad was wat dwarsdeur sy lewe, ongeag of hy homself met teater of literatuur bemoei het, geloop het. "Poetry accompanied all phases of his life and career, right up to his death" (Thomson 2006: 225).

Hy het 'n groot hoeveelheid gedigte geskryf waarvan die meeste gekenmerk word deur 'n buitengewone vermenging van omgangstaal en retoriese frasering, asook konkrete detail en suggestiewe ritmes. (Lg. het uiteraard ook 'n groot invloed gehad op die liriese moontlikhede van sy gedigte.) Thomson wys op die feit dat sekere gedigte uit sy Augsburg-jare reeds sleutelaspekte

van sy benadering tot skryf (spesifiek as dramaturg) bevat, soos bv. die *Verfremdungseffekt*.

Thomson (2006: 240) noem die afspeel van Brecht as digter teen Brecht as dramaturg sinneloos en ek stem deels met hom saam, maar meen wel dat dit feitlik onmoontlik is om dit buite rekening te laat vir die doel van hierdie studie.

Soos ek reeds vlugtig vermeld het, was Brecht se taal, selfs in sy dramas, dié van die digter. Sy taal was egter nie net digterlik van aard nie, maar ook musikaal. Morley (1977: 107) skryf: “Brecht had a sure sense of the musicality of poetry, unrivalled in German verse since Heine”. Hy haal dan Willett aan wat sê dat Brecht in byna-musikale terme gedink het terwyl hy gedig het. Die wedersydse verband tussen gedig en musiek was gevolglik baie nou. Baie van die gedigte is as liedere geskryf en die woorde en musiek was wedersyds afhanklik van mekaar. In sommige gevalle is die gedig se ritme selfs voorafbepaal deur die melodie se ritme. Kowalke (2006: 242) verwys dan ook spesifiek daarna dat meer as 600 van Brecht se meer as 1500 gedigte na musikale genres in titel of struktuur verwys. Brecht (in Morley 1977: 107) stel dit as volg: “In der Lyrik habe ich mit Liedern zur Gitarre angefangen und die Verse zugleich mit der Musik entworfen.”³

Arendt wys daarop dat Brecht die ballade weer straatliedere laat word het wat die wesenlike ervaring van die Groot Oorlog, die totale hulpeloosheid, kon verwoord. Sy praat van die “inhuman innocence” van Brecht se ballade-helde nadat sy Sartre aangehaal het:

When all instruments are smashed and useless, when all plans have come to nought and every conscious effort is senseless, then suddenly the world appears in a new childlike and frightening freshness, hovering freely and without marked paths.

(Arendt 1962: 48)

Nog later voer sy die rede aan hoekom Brecht die balladevorm verkies het en sy beste gedigte in hierdie vorm geskryf het, nl. dat dit tradisioneel die vorm was waarin ’n anders vergete en verwaarloosde geskiedenis – dié van mense wat nie belangrik was nie – oorgelewer is (Arendt 1962: 50). Sy skryf ook dat Brecht se literêre vorme – die ballade in kontras tot die liriese gedig en epiese teater in kontras tot tragedie teruggevoer kan word na hierdie anti-psigologiese aandrang op die gebeure self (Arendt 1962: 47) nadat sy vroeër daarop gewys het dat hy nooit verlei is deur suiwer psigologiese oorwegings nie. Sy noem Brecht se ingesteldheid “n verheugde sinisme” en met die oog op sy Marxistiese ideale en standpunte is dit, myns insiens, ook nie vreemd dat hy die ballade wat nie-elitisties, populêr, selfs populisties is, gebruik nie.

³ “Wat die liriese (kuns) betref, het ek begin met liedere op die kitaar en die woorde saam met die melodie geskep.”

Digkuns het dus 'n belangrike invloed op Brecht en sy dramaturgie, asook op die musikale aspekte verbonde aan sy poësie, uitgeoefen. Hy was egter ook 'n musikant, hoewel sonder formele opleiding, en ek wil voorts fokus op die poëtiese kwaliteite van sy musiek.

2.2.2. *Brecht as musikant*

Ons het reeds gesien dat Brecht se poësie begin het as liedere met kitaarbegeleiding. Hy het die verse en die musiek dus tegelykertyd geskep en daar was ook 'n musikale bylae tot sy eerste bundel gedigte. Van die 50 gedigte in sy eerste bundel, was die een wat die meeste opskudding veroorsaak het die *Legende vom toten Soldaten* (1918). Dit is, soos vele ander gedigte in sy “Taschenpostille”⁴, getoonset en gesing deur Brecht self met begeleiding van sy kitaar in 'n Berlynse kabaret in 1921 en het volgens Thomson (2006: 229) gesorg vir die onmiddellike kansellering van moontlike verdere vertonings.

Brecht se speel- en sangstyl – d.i. nou gegewe die feit dat hy nie 'n briljante stem gehad het nie – word so deur Carl Zuckmayer (self 'n digter en sanger) beskryf :

He had command of his instrument and loved complicated chords that were hard to finger: C sharp minor or E flat major. His singing was raw and trenchant, sometimes crude as a ballad-singer's, with an unmistakable Augsburg accent, sometimes almost beautiful, soaring without any vibrato, each syllable, each semitone being quite clear and distinct...

(Aangehaal deur Willett 1984: 152)

Arnolt Bronnen beskryf die invloed wat Brecht as sanger op sy gehoor gehad het in Fuegi (1987: 40):

Did he sing? He created magic. He sang “The Ballad of the Dead Soldier”. It was uncanny how he conjured out of people's bones Fasching, inflation ... They became lemurs; he alone was human.

Fuegi (1987: 40-41) self skryf verder:

Everywhere he went he sang of sex and death. Augsburg, Leipzig, Munich, Berlin, salon, truck stop, brothel, the location did not matter, the result was always the same. Brecht exercised the magnetic force we now associate with major rock stars. Those who heard Brecht were swept off their feet.

Soms het hy sy melodieë geheel of gedeeltelik ontleen aan bekende liedere, maar oor die algemeen

⁴ Die titel van sy eerste bundel, wat 14 melodieë ingesluit het (Willett 1984: 151). Die “Taschenpostille” is uitgegee in 1926 en het in 1956 as hersiene weergawe onder die titel “Hauspostille” verskyn.

het hy self eenvoudige melodieë geskryf. Die notasie wat hy hiervoor gebruik het, dui daarop dat die ritme veronderstel was om dié van die woorde te volg. Met Hanns Eisler se medewerking het hy bv. die bundel *Gedichte, Lieder, Choere* (1934) – ’n versameling van grotendeels politiese gedigte en liedere soos geskryf tydens die ekonomiese krisis en stryd teen Hitler – uitgegee (Esslin 1959: 244). Ek haal Morley (1977: 106) aan as hy die laaste vers van Brecht se gedig *Ballade vom Mazeppa* beskryf en myns insiens Brecht se musikaliteit in sy digkuns saamvat:

The final stanza, with its perfectly judged diminuendo and gradual arresting of the rhythm is a good instance of Brecht’s feel for tonal counterpoint. The mood of the lines is calm, almost reflective after the hectic preceding stanzas: but the tone is controlled and assertive reflecting the poet’s conviction – which he shares with his pirates and adventures – that death is not the negation of vitality but its logical and acceptable complement.⁵

Hierdie musikale aanvoeling wat deurskemer in Brecht se gedigte, asook die feit dat hy van jongs af die woordkuns en musiek saam beoefen het, het myns insiens uiteindelik ’n groot invloed gehad op die wyse waarop hy musiek gebruik het in sy teater. Die verhouding tussen die teks, die musiek en die produksie het volgens hom ’n uiters belangrike rol gespeel in die kommunikasie tussen die akteurs/musikante en die gehoor. Hy kon egter nie eerstens digter of musikant wees wanneer ’n produksie op die planke gebring moes word nie. Hy moes optree as dramaturg, en selfs belangriker nog, as regisseur.

2.3. Brecht as dramaturg en regisseur

Ten einde Brecht as dramaturg en regisseur te bespreek, vind ek dit raadsaam om vlugtig weer te verwys na die vraag waarmee Brecht geworstel het aangaande die rangorde of mate van prioriteit wat toegeken moet word aan onderskeidelik die woord (teks), musiek en produksie in ’n drama:

The great struggle for supremacy between words, music and production – which always brings up the question 'which is the pretext for what?': is the music the pretext for the events on the stage, or are these the pretext for the music? etc.

(Brecht in Willett 1964: 37)

⁵ The moon and sun may shine together:
But soon one’s had enough of songs and knives.
The bright-lit starry nights will rock them
With sound of music to gentle rest
And with the sails all swelling they’ll
Flit across unknown, uncharted seas.

Brecht was, sy vlietende status as musikant ten spyt, altyd eerstens dramaturg en regisseur. Ek wil dus waag om te sê dat, ten einde getrou te gebly het aan sy werksbeskrywing, hy dit gevolglik moeilik sou vind om musiek as element bo die teks of die produksie te plaas. As dramaturg moes hy immers sorg vir die teks en as regisseur, vir die produksie in sy geheel. Ek wil selfs verder gaan deur te sê dat dit die rede was hoekom die funksionaliteit van die musiek vir hom so uiters belangrik was. Ek vind dit dan ook nie toevallig dat hy hom omring het met sterk uitgesproke, baie talentvolle komponiste soos Kurt Weill, Hanns Eisler en in 'n mindere mate Paul Dessau nie. Ek meen dat hy, juis omdat hy die waarde van musiek hoog geag het en vanuit die aard van sy werksbeskrywing en beperkte musiekopleiding besef het dat hy nie alleen reg kon laat geskied aan die funksionele effek wat dit sou kon hê nie, die bystand van formidabele komponiste ingeroep het. Boonop is die dramatiese opvoering, anders as taalkommunikasie, nooit die werk van slegs een individu nie. Ten opsigte van Brecht is lg. in besonder belangrik vanweë sy voorkeur vir groepswerk.

Volgens 'n semiotiese benadering,⁶ wat ek in hierdie verband kies omdat dit eenvoudig en prakties is en bydra om terminologies konsekwent te bly in die bespreking van die verskillende dramatekne – veral in hierdie geval die woord (teks) en klank (musiek), word die drama beskou as 'n onderneming wat 'n groot getal tekens en tekensisteme gebruik. Verder help die semiotiese benadering om die literêre en toneelmatige aanpak te kombineer omdat beide vanuit die semiotiek beskou word. Elkeen se rol in die skepping van die uiteindelijke betekenis van 'n opvoering kan so bepaal word (Esslin 1987: 10). Die teks opsigself kan dus nie topprioriteit geniet en die dramaturg, volle verantwoordelikheid dra wanneer die effek van die produksie op die gehoor die belangrikste oogpunt is nie. Ek sonder spesifiek die teks uit omrede daar heelparty teenstellende menings oor die superioriteit daarvan, in terme van die ander elemente in 'n opvoering, bestaan.

Die teks word dikwels beskou as die wesenlike element van drama o.a. omdat dit die enigste aspek van die opvoering is wat uiteindelik oorgelewer word. Die dramateks bly egter altyd onvoltooid omdat dit eers in produksie (en dus in samewerking met die ander betrokke elemente) voleinding kan bereik. Esslin (1987: 83) gaan selfs verder en gee voorkeur aan die nie-verbale tekens bo die teks:

⁶ As primêre bron het ek die steeds baie goeie breë bespreking “The Field of Drama” met as subtitel “How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen” van Martin Esslin (1987) gebruik. Die semiotiese benadering het sy oorsprong aan die begin van die twintigste eeu by die Russiese formalistiese kritici en word hoofsaaklik in Praag gedurende die dertigerjare op drama toegepas.

What must be emphasized here is the primacy of the first category of indicators (the non-verbal ones) over the text ... If there is a contradiction between the words and the action, the action prevails.

Wanneer Esslin “The Field of Drama” bespreek, wys hy daarop dat die hele konglomerasie van gebeure op die verhoog wat onder die beskrywing ‘drama’ val, in staat is daartoe om die gehoor van ’n ervaring te voorsien, wat op sy beurt ’n kragtige effek op hul lewens, denke en gedrag kan hê (Esslin 1987: 22). Dit was inderdaad waarna Brecht, as dramaturg en regisseur in sy epiese teater, deurgaans gestreef het. Hy het ook voortdurend beklemtoon dat die term ‘teatricaliteit’ verband hou met die hele opvoering en elkeen van die betrokke teater-elemente – “... permitting the audience to 'bracket off' what is presented to them from normal social praxis and so perceive the performance as a network of meanings, i.e. as a text” (Elam 1980: 12).

Ek poog om in hoofstuk 4 en hoofstuk 5 verder ondersoek in te stel na die praktiese uitvoerbaarheid en sukses van hierdie ideaal. Voor ek egter kan voortgaan om die gebruik van musiek in genres wat Brecht beïnvloed het asook sy eie gebruik van musiek in die epiese teater, te bespreek, vind ek dit insiggewend om eers kortliks te kyk na Brecht se grondliggende teater-teorieë. Ek wil dit nie net bloot om interessantheid of as agtergrondskennis doen nie, maar omdat ek oortuig is dat ons nie, sonder om sy teorieë in ag te neem, ’n begrip sal kan vorm van wat hy beskou het as 'funksioneel' in terme van die gebruik van musiek nie. Dit is verder belangrik om die wyse waarop hy musiek gebruik het deurgaans teen die agtergrond van sy teorieë te plaas en ek poog om in hoofstuk 5 ook ’n mening te vorm oor die realisering daarvan in die praktyk.

2.3.1. Kernbegrippe in Brecht se teorie en praktyk van teater⁷

Brecht se teater-teorie is grondliggend tot sy gebruik van musiek. Alhoewel ek hierdie teorie nie in diepte gaan bespreek nie is dit wel noodsaaklik om enkele kernbegrippe uit te lig omdat dit deur elke aspek van sy werk in die teater gevloei het en dan uiteraard ook in die wyse waarop hy musiek aangewend het. Dit is ook raadsaam om die volgende woorde van John Willett (aangehaal deur Morley 1977: 89) in gedagte te hou:

Of course the theory remains worth studying, and it is full of suggestive ideas for anyone who understands Brecht's work. But all that is essential in it is apparent from Brecht's own practice in the theatre. The point can be grasped without the theory. It cannot be grasped

⁷ Vgl. Peter Brooker (2006: 209) se hoofstuktitel “Key words in Brecht’s theory and practice of theatre”.

from the theory alone.⁸

In sy beskrywing van ideale teater gebruik Brecht sekere kernbegrippe: epies, historifikasie, *gestus* en vervreemding.⁹ Ek gaan vervolgens elkeen van hierdie begrippe kortliks omskryf en kyk watter invloed dit op Brecht se gebruik van musiek gehad het.

2.3.1.1. *Epiiese teater*

Brecht noem sy werk “epies” om dit te onderskei van “dramatiese”¹⁰ teater waarteen hy rebelleer, omdat dit die gehoor tot totale passiwiteit stem.

Serious theoretical difficulties are involved in recognizing that the representations of Aristotelian dramatic art (that which leads to the effect of catharsis) are limited in their practicability by their function (that of suggestion); and that the audience is thereby led to adopt an attitude (that of empathy) in which they cannot effectively assume a critical stance vis-à-vis what is represented, i.e. the better the art form functions, the less chance they have of assuming such a stance.

(Brecht aangehaal deur Morley 1977: 99)

Uit die geskiedenis van die teater word dit duidelik dat die verskillende genres in die teater met verskeie teorieë gewerk het ten opsigte van die werklikheid en die waarheid. Die Aristoteliaanse teater het die werklikheid gereflekteer, geantisipeer en selfs getransendeer, maar uiteindelik, volgens Brecht, nie die toeskouer geïnspireer om iets aan die werklikheid te verander nie. Daar was ’n bepaalde fatalisme aan’t werk en gepaard daarmee het die katarsis wat deel is van die dramatiese teater ’n sussende effek gehad op die toeskouers. Musiek is dan ook dikwels gebruik ter wille van die sussende en ontvluggende waarde daarvan.

⁸ Esslin (1959: 107) skryf ook: “The primary factor was always his creative work: the theories he put forward were postscripts to plays or poems rather than a set of principles on which they were based.”

⁹ Holthusen (1962: 108) wys daarop dat die begrip vervreemding nie deur Brecht gemunt is nie, maar afkomstig is van Victor Shklovsky en van die Russiese formaliste. Die begrip hou natuurlik verband met Entfremdung (“estrangement”) wat Hegel gebruik het en deur Marx oorgeneem is. Dit verwys na disharmonie in die wêreld. By Marx kry dit die betekenis van verdrukking en progressiewe agteruitgang van diegene wat nie deel het aan die produksiemiddele nie. Verfremdung is dus volgens Holthusen (1962: 109) niks anders nie as “making estrangement 'striking’”. Brooker is egter nie oortuig daarvan dat Brecht die begrip by die Russiese formaliste kry nie. Dit funksioneer heeltemal anders by Brecht, meen hy. Ook die moontlike verband met die Hegeliaanse Entfremdung is vir Brooker verdag. “Brecht's debt to Marx therefore was less to the concept of alienation than, once again to the methods of dialectical materialism” (Brooker 2006: 217).

¹⁰ Ook Aristoteliaanse teater genoem.

Die waardes van die gemeenskap is gekritiseer deur die naturalistiese en realistiese drama, maar sy sosiale tematiek het nie tot 'n oproep vir sosiale verandering gelei nie. Gevolglik is die realistiese drama beskou as 'n ontoereikende middel om die kragte wat in die moderne samelewing werksaam is, grondliggend te bevraagteken.

Wat Brecht dus die meeste van die Aristoteliaanse teater gepla het, was die afwesigheid van 'n kritiese houding by die gehoor.¹¹ In beide sy dramas en teorie was Brecht gerig op die analise van die effek en funksie van die teaterervaring. Die Aristoteliaanse drama, ook genoem die drama van illusie, poog om vrees en bejammering by die toeskouer te wek, om sy emosies te suiwer sodat hy verlig en verfris die teater verlaat. Dit bereik hierdie effek deur die illusie te skep van werklike gebeure waardeur die toeskouer homself identifiseer met die karakter(s) tot op 'n punt van volkome selfnegering. Dit was wêreldwyd 'n tendens om die gehoor emosioneel te raak, maar sodoende is hulle verhoed om krities te dink. Gehore is aangemoedig om hulle oor te gee aan die spanning en gerusstelling van die Aristoteliaanse teater (Brooker 2006: 212), maar hierdie tipe teater het, volgens Brecht (soos aangehaal deur Willett 1967: 166), terselfdertyd die volgende effek op die gehoor gehad:

Their eyes are open, but they stare rather than see, just as they listen rather than hear. They look at the stage as if in a trance ... This detached state where they seem to be given over to vague but profound sensations, grows deeper the better the work of the actors ... As for the world portrayed there, the world from which slices are cut in order to produce these moods and fluctuating sensations, its appearance is such, produced from such slight and wretched stuff as a handful of cardboard, a little miming, a bit of text, that one has to admire the theatre folk who, with so feeble a reflection of the real world, can move the feeling of their audience so much more strongly than does the world itself.

So 'n gehoor mag die teater emosioneel gereinig deur die plaasvervangende emosies verlaat, maar sal steeds onkundig wees.¹²

¹¹ Brecht het hierdie teater geassosieer met die kategorieë van 'mimesis' of nabootsing en 'katarsis'. Deur sy eie teater as nie-Aristoteliaans te beskryf, het Brecht egter ook verder die vooropgestelde ideologiese effekte van hierdie drama bevraagteken. 'n Nuwe 'epiese' teater was dus, volgens Brecht, nodig om aan te pas by die nuwe onderwerpe: "...the great themes of our times ... the building-up of a mammoth industry, the conflict of classes, war, the fight against disease..." (Willett 1964: 77). Hy wou volgens Plastow (1998: 5) 'n spieël hou voor sy bourgeois-gehore sodat hulle die wêreld kon beskou vanuit 'n nuwe perspektief. Hy wou 'n situasie skep wat die gehoor sou skok en noop tot besinning oor 'n situasie wat dalk voorheen heeltemal "normaal" en goed gelyk het (Plastow & Tsehaye 1998: 52). Brecht poog dat die akteurs se spel 'n standpunt en 'n houding inneem wat beleef word as 'n debat met die gehoor wat hulle aannames uitdaag (Styan 2000: 103).

¹² Brecht noem dit kulinêre teater – dit voer die denke, maar word dadelik weer vergeet omdat daar weens die vinnige verloop van gebeure nie kans vir nadenke is nie.

Brecht, aan die ander kant, was juis ingestel daarop om 'n kritiese ingesteldheid by sy gehore te kweek wat sou lei tot sosiale verandering. Hy het dit myns insiens dus nie as hoofdoel gehad om 'n ommekeer voort te bring in elke afsonderlike element van die teater bloot deur rewolusionêr of oorspronklik te wees nie. Die eintlike verandering wat hy beoog het was die transformasie van sy gehoor en ten einde dit te kon bereik moes elke afsonderlike aspek van sy produksies hierdie gemeenskaplike doelwit dien.

Fuegi (1987: 43) meen ook dat Brecht, ten spyte van die feit dat hy homself gesien het as “the Einstein of the new stage form”, in der waarheid een van die meer konserwatiewe avant-garde regisseurs van die 1920's was:

Yet, paradoxically, it is this very conservatism which is perhaps Brecht's greatest contribution to the modern theatre. He preserved the classical theatre but did so in a mode well suited to the modern age. He refused to be drawn into the trap of trying to represent “the real world” on the stage.

Brecht se mees omvattende verduideliking van die epiese teater was die notas van *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, wat in 1930 gepubliseer is. In sy opstel, “Die moderne teater is die epiese teater”, sluit hy 'n tabel in wat sekere klemverskille tussen die dramatiese en epiese teater aantoon (Willett 1964: 37):

DRAMATIC THEATRE	EPIC THEATRE
plot implicates the spectator in a stage situation wears down his capacity for action provides him with sensations experience the spectator is involved in something suggestion instinctive feelings are preserved the spectator is in the thick of it, share the experience the human being is taken for granted he is unalterable eyes on the finish one scene makes another growth linear development evolutionary determinism man as a fixed point thought determines being feeling	narrative turns the spectator into an observer but arouses his capacity for action forces him to take decisions picture of the world he is made to face something argument brought to the point of recognition the spectator stands outside, studies the human being is the object of the inquiry he is alterable and able to alter eyes on the course each scene for itself montage in curves jumps man as a process social being determines thought reason

Brecht kwalifiseer onmiddelik daarna sy teenoorstellende kategorieë deur ook te sê dat hierdie tabel nie absolute teenoorgesteldes bevat nie, maar wel klemverskuiwings voorstel.

Ek beoog om in hoofstuk 5, as deel van my gevolgtrekking en bespreking van die diskrepansie tussen Brecht se teorie en praktyk, meer klem te lê op die tema van dialektiek, waaronder hy sy fassinatie met weersprekings en opponerende teorieë gemaklik kon tuisbring. 'Epiese' het mettertyd die algemene term vir al die tegniese eienskappe van 'n Brecht-produksie geword (Brooker 2006: 213), maar Brecht wou die term vervang met 'dialektiek'. Dialektiek in hierdie verband plaas die klem op 'n onvoltooide en voortgaande artistieke en historiese proses, of meer informeel beskou, "filosofiese volksteater", 'n beskrywing wat steeds die idees van artistieke en politieke funksie kombineer (Brooker 2006: 215). Aan sy vriende sou Brecht gesê het dialektisering is 'n nuwe, finale sinoniem vir vervreemding of vir die skep van epiese teater (Holthusen 1962: 112).

Die belangrikste dialektiese verhouding vir die doel van hierdie studie is uit die aard van die saak die verhouding tussen teks en musiek. Dialektiese eenheid beteken volgens Blumer (1989: 13) in hierdie geval dat teks en musiek albei selfstandige entiteite is "maar op die oomblik waar hulle bymekaargevoeg word, verryk hulle mekaar wedersyds, en hierdie verryking is 'n voortdurend nuwe proses". 'n Mens sou kon dink dat Brecht slegs met die gebruik van musiek (soos in hoofstuk 4 duidelik sal blyk) ironies te werk gegaan het en gerns sou toepas wanneer die teks ter sprake kom, vanweë sy funksie as dramaturg. Dit is egter opmerklik dat Brecht, wat soveel klem geplaas het op die belangrikheid van die teks, selfs met taal op ironiese wyse omgegaan het.¹³ Daar is dus ook 'n dialektiek in sy hantering van taal.¹⁴ Morley (1977: 90) meen dan ook tereg: "In this dichotomy lie many of the problems and unanswered questions raised by Brecht's theories of the theatre."

Ek vind dit egter reeds op hierdie stadium onmoontlik om uitspraak te lewer oor enige van sy teorieë binne die epiese teater sonder inagnome van die dialektiese verhoudings wat sentraal staan hiertoe. Ek sluit hiermee aan by Beckerman (1990: 87) wat meen dat dit slegs moontlik is om te verstaan waarvoor Brecht gestaan het deur middel van dialektiese aksie: "...simultaneous engagement and detachment that force the audience to resolve emotional disjunction through thinking about the implications of the play." Dit is dan juis op hierdie gelyktydige betrokkenheid en vervreemding wat ek voorts wil fokus.

¹³ Hodgson (1992: 169) merk tereg op: "He also parodies language use." Hy sou bv. eenvoudige, byna kinderlike allegoriese taal gebruik, terwyl die opsetlike teenstrydigheid tussen die toon van die kinderlike fabel en die realiteite wat dit voorstel alles deel van die metode is (Hodgson 1992: 168).

¹⁴ Sanchez-Colberg (1996) het selfs verwys na Brecht se "anti-language theatre".

2.3.1.2. *Verfremdung*

Brecht meen dat die teater alle illusies van die werklikheid moet vermy. Die gehoor moet voortdurend bewus wees daarvan dat hulle in die teater is en nie werklike gebeure beleef nie, maar iets wat op 'n ander plek en in 'n ander tyd gebeur het (vandaar die term historifikasie¹⁵). Die gehoor moet ook besef dat hulle dus slegs 'n verslag van vergange gebeure ontvang en nie die werklike gebeure nie. Die gehoor moet gevolglik ook gehelp word om hulle kritiese afstand en vermoë te behou deur hulle nie met die karakters te identifiseer nie. Hierdie teorie staan bekend as die *Verfremdungseffekt*.¹⁶

Soos hierdie teorie ontwikkel het, was Brecht al hoe meer oortuig dat alle elemente in die teater moet saamwerk om die *Verfremdungseffekt* te bevorder en sodoende die opvoering waarlik objektief te maak. Hierdie samewerking van elemente moet nie verwar word met die Wagneriaanse ideaal ten opsigte van eenheid van die kunste nie (Styan 1981: 142). Morley (1977: 94) skryf juis dat Brecht se teater as't ware 'n teenreaksie daarop was: "... [it was] above all a refusal to subsume the whole into the Wagnerian concept of the Gesamtkunstwerk". Ek beoog om in hoofstuk 3 in meer diepte die ooreenkomste en verskille van Brecht en Wagner se teorieë en ideale, veral ten opsigte van die gebruik van musiek, te bespreek.

Brecht het die voorbeeld van Meyerhold en Piscator nagevolg en verhoogmasjinerie, films, plakkate, musiek en 'n koor sowel as mimesis vir die teater begin gebruik. Die resultaat was wat Brooker (2006: 213) noem 'n "skeiding van elemente", eerder as 'n tradisionele organies vermengde kunswerk, soos Wagner dit beoog het. Elke toneel was veronderstel om selfstandig te kon optree en die teks, musiek en ruimte moes kontrapuntal tot mekaar staan sodat elke element 'n spesifieke gesindheid teenoor die drama se sosiale inhoud kon aanneem en weergee: "...text, music, and setting working in counterpoint, adopting attitudes to the play's social content" (Brecht in

¹⁵ Hierdie vervreemding word bereik deur o.a. historifikasie – d.i. deur materiaal van 'n ander plek en uit 'n ander tyd te gebruik. Dit help die toeskouer om afstand te verkry en om in te sien dat dinge sedertdien verander het en dat dit moontlik is om ook nou sosiale veranderinge te maak. Esslin (1987: 25-26) verduidelik hierdie teorie as volg:

... there is Brecht's 'epic theatre' which endeavours to import the detachment, the critical, 'historical' view point of the epic poem and the novel into dramatic performance, so that the audience should be enabled to see the action with the detachment, the distanced analytical eye and critical mind of the reader of a novel, or historical narrative, as though it was not happening 'here and now' but 'there and then'.

¹⁶ Brooker (2006: 217) beskou "alienation" as 'n misleidende vertaling van *Verfremdung* en verkies "defamiliarisation" of "estrangement". Esslin (1959: 111) meen die Franse "distantiation" verwoord Brecht se idee beter. Daar sou dus van "distansiering" of vervreemding gepraat kon word.

Willett 1964: 39).

Die totale effek van die drama word opgebou deur die jukstaposisie en montage van kontrasterende gebeure. Net so behou ook die nie-literêre elemente in die produksie – musiek, dekor en choreografie – hulle onafhanklikheid. Esslin (1959: 113-4) sê in hierdie verband:

... instead of serving as mere auxiliaries of the text ... they are raised to the level of autonomous elements; instead of pulling in the same direction as the word, they enter into a dialectical, contrapuntal relationship with them.

Dit blyk dus duidelik dat dit nie Brecht se bedoeling was om die gebruik van musiek ondergeskik te stel aan bv. die teks of handeling nie. Hy wou juis hê dit moes 'n selfstandige element wees wat nie as blote versiering of bykomstigheid dien wat op sy beurt sou lei tot die onderbenutting van die legio vervreemdingsmoontlikhede daaraan verbonde nie. Die komponis van die musiek moes sy idee van die drama se tema onafhanklik uitdruk en sodoende 'n afsonderlike kommentaar lewer op die handeling wat dikwels in konflik sou wees met die handeling van die karakters. Ek vind dit in hierdie verband interessant dat Paul Dessau, 'n komponis wat vir etlike jare saam met Brecht gewerk het, selfs spykers in die hamers van sy klavier gesit om dit te laat klink soos nog 'n pratende stem (Styan 1981: 144).

Anders as opera waarin aria en resitatief 'n voortgaande verskynsel is en musiek gebruik word om die teks te beklemtoon, sou 'n epiese produksie musiek en sang insluit wat kontrapuntal staan teenoor die handeling op die verhoog. Die musikale komposisies word dus gebruik as totaal afsonderlike dele van die opvoering wat die vloei daarvan onderbreek, die illusie verhoed of verbreek en sodoende die handeling vervreem. Musiek en dekor word gevolglik ook gebruik om die illusie van realiteit te vernietig (Esslin 1959: 114).¹⁷

Op hierdie punt bestaan daar moontlik die gevaar om vervreemding te verwar met die gebrek aan optimale kommunikasie. Die vernietiging van illusie, die onderbreking van vloei en vervreemding van die handeling – wat Brecht probeer skep het met sy gebruik van musiek – was nie wanordelik of ongeorganiseerd nie. Dit het, intendeel, altyd gepaard gegaan met 'n duidelik oorkoepelende doelstelling en bepalende fokus wat daarop ingestel was om kritiese denke en optimale kommunikasie te bevorder. Ek verduidelik hierdie kernpunt vervolgens aan die hand van die term *gestus*.

¹⁷ Vgl. Bob Dylan se standpunt in hierdie verband in Cott (2007: 224).

2.3.1.3. *Gestus*

Gestus is die term wat deur Brecht toegeken is aan die materiaal van die fabel, of dan in hierdie geval die inhoud van die drama. Dit word beskou as die hart van die produksie – d.i. die “gist” (in Engels) of die kernpunt (in Afrikaans) van die drama. Elke toneel het ook ’n basiese *Gestus* gehad. Esslin (1959: 119) verwoord dit as volg:

Characters acting and reacting upon each other ... become the basic unity of Brechtian theatre. The basic attitudes of human beings are expressed by what Brecht called *Gestus*, a term which does not merely mean 'gesture' but covers the whole range of the outward signs of social relationships.¹⁸

Brecht se taal was *Gestus* en ook sy liederes het ’n *gestische* aard gehad. “They (the songs) are even more pronounced, even more clearly magnified, exhibits of basic attitudes ...” (Esslin 1959: 119). Die fundamentele kern van die *Gestus* het die metode waarvolgens akteurs en regisseurs die drama aangepak het, bepaal. Hoe dit in die werklikheid gelyk het, was nie van belang nie. Die regisseur moes net die sosiale inhoud en betekenis daarvan na vore bring¹⁹ en die komponis speel volgens Brecht ’n kernrol hierin:

The opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* showed the application of the new principles on a fairly large scale. I feel that I should point out that in my view Weill's music for this opera is not purely gestic; but many parts of it are, enough anyway for it to represent a serious threat to the common type of opera, which in its current manifestations we can call the purely culinary opera.

(Brecht in Willett 1964: 87)

2.3.1.4. *Enkele slotopmerkings oor die rol wat musiek binne die epiese teater teorie vervul*

Die oogmerk van elkeen van die tegnieke van die Brechtiaanse teater was dus om die illusie van die werklikheid in die teater met al die middele tot sy beskikking – en musiek was ’n belangrike middel – af te breek. Daar is ’n fundamentele verdeeldheid tussen dramaturge wat glo dat, indien jy die psigologie van individue verander, die uiteindelike resultaat sosiale rewolusie sal wees en dié dramaturge wat glo dat, as jy die politieke sisteem verander, die aard van die individu ’n rewolusie

¹⁸ Vgl. verder Styan (2000: 29) se definisie: “the actor's whole attitude of mind as much as his general demeanour”.

¹⁹ Vgl. verder wat Elam (1980: 76) in hierdie verband skryf:

Brecht attached the highest importance to the additudinal role of movement. For epic theatre, gesture (*geste*) was the chief means of expressing the *gestus*, defined by Brecht as 'the attitudes which people adopt towards one another, wherever they are socio-historically significant (typical)' ... making the audience aware of the ideological structure of the represented relationship.

sal ondergaan (Innes 1998: 93). Brecht was van mening dat 'n individuele verantwoordelikhedsin en 'n kollektiewe bewustheid van die groot sosiale kwessies nodig was om die regte funksionering van die gemeenskap te verseker (Hodgson 1992: 162) en dat sy teater dit sou kon bevorder.

Brecht het ook soms sy teater beskryf as die “teater vir 'n wetenskaplike era”. Sommige meen hy het eerder 'n “wetenskaplike teater” beoog deur hierdie beskrywing, en dat dit 'n kliniese, besadigde metode van analise impliseer. Vandaar dan die (myns insiens) ongegronde aanklag dat Brecht teen die ervaring van emosies en vermaak in die teater was. Volgens Brooker (2006: 212) het Brecht in der waarheid net gepoog om passiewe emosie te verhoed en sodoende die groter genoegdoening van 'n produktiewe lewe – insluitend die genot van lering en die passie van 'n toegewyde, kritiese houding – te bevorder. Brecht wou alles in sy epiese teater laat draai om sy gehoor se aktiewe gesprek met dit wat op die planke gebring word om sodoende 'n nuwe gesindheid by hulle te kweek. Hy sê dan ook:

The essential point of the epic theatre is perhaps that it appeals less to the feelings than to the spectator's reason. Instead of sharing an experience the spectator must come to grip with things. At the same time it would be quite wrong to try and deny emotion to this kind of theatre. It would be much the same thing as trying to deny emotion to modern science ... Reason and emotion can't be divided ... the object of epic theatre was to 'examine' not just to 'stimulate' emotions.

(Brecht in Willett 1964: 23; 162)

Ek is van mening dat lg. stelling menige misverstand behoort op te klaar in verband met Brecht se bedoelings, spesifiek dan ook met betrekking tot die gebruik van musiek in sy epiese drama. Emosionaliteit as sodanig is nie die probleem nie, maar ook dit moes steeds in diens staan van die oogmerke van epiese drama om rede en ondersoek, en gevolglik sosiale verandering, aan te moedig. Ek dink dit is juis omdat hy so deeglik bewus was van die potensiaal van musiek as medium dat hy wou waak teen die sussende misbruik daarvan. Hy het dit as 'n essensiële komponent van sy epiese teater beskou, alhoewel dit altyd funksioneel moes staan teenoor die beginsels van die epiese teater:

They (the principles of the epic theatre) still mostly need to be worked out in detail, and include representation by the actor, stage technique, dramaturgy, stage music, use of the film, and so on.

(Brecht in Willett 1964: 23)

2.4. Samevatting

Dit is myns insiens op hierdie stadium al duidelik dat Bertolt Brecht by uitstek ingestel was op die funksionaliteit van teater. Sy beskouingswyse van lg. het alles te doen gehad met die politiese, ekonomiese en sosiale omstandighede van sy tyd en vir hom moes teater, ten einde funksioneel te wees, die uitgesprokenheid oor sosiale kwessies by sy gehore uitlok. Hierdie aanmoediging tot kritiese denke moes op sy beurt lei tot sosiale verandering, wat ons uitbring by die uiteindelijke doelstelling wat hy gehad het vir sy epiese teater. Brecht het dus die keuse asook kombinasie van elemente wat hy ingesluit het in sy teater altyd deur hierdie bril van funksionaliteit beskou. Hy wou hê dat elke element 'n selfstandige rol speel, maar tog ook in diens van mekaar en die oorkoepelende funksie van die teater moes staan en sy gebruik van musiek het juis hierdie instelling gereflekteer.

Daar was, uit die aard van die saak, heelwat invloede op sy persoonlike styl en keuse van aanwending en die feit dat hy eerstens as dramaturg en regisseur in sy teater moes optree voor hy homself as musikant kon uitgee, speel vanselfsprekend ook 'n rol in die wyse waarop hy dit gebruik. 'n Ander faktor wat kon bydra tot die noukeurigheid waarmee hy die funksionaliteit van musiek in sy teater bewaak het, hang saam met die vele voorbeelde van musikale genres waar die waarde van musiek misbruik is wat hy *nie* wou navolg nie, maar eerder 'n teenreaksie wou skep.

In die volgende hoofstuk stel ek vervolgens dieper ondersoek in na die rol van musiek as een van die betekenisgewende elemente van teater. My studie fokus spesifiek op genres waarin musiek die belangrikste rol speel en hoe hierdie genres vergelyk met dié van Brecht se epiese teater, waar musiek eerstens 'n funksionele rol behoort te speel. Ek wil dit weereens duidelik maak dat dit nie my doel is om te bewys dat musiek totaal onfunksioneel aangewend word in genres waarin dit die belangrikste rol vertolk nie. Die woord 'funksioneel' het tog direk te make met die funksie ter sprake en as die musiek in 'n spesifieke genre, die gevraagde funksie van die produksie vervul het, is dit inderdaad funksioneel daarvoor. Die onderskeiding wat ek poog om te weeg te bring op die vlak van funksionaliteit, het alles te make met 'n tydsgees en die verwagtings wat die teater van die tyd stel aan sy teoretici en kunstenaars. As ek dus Brecht se gebruik van musiek navors en meer funksioneel vind as die gebruik van musiek in ander genres, is dit omdat ek die meeste ooreenkomste kon vind en parallels kon trek tussen die wyse waarop hy die funksie van musiek, nl. om die beginsels van die epiese teater optimaal te kommunikeer, geïnterpreteer het en die wyse waarop ek dink musiek moet kommunikeer in die Suid-Afrikaanse teater in 2009.

HOOFSTUK 3

MUSIKALE DISKOERSE MET BETREKKING TOT BRECHT

In hierdie hoofstuk wil ek ondersoek instel na die rol wat musiek, as betekenisgewende element van drama, in die teater speel. Ek het reeds beklemtoon dat dit nie die doel van my studie is om te bewys *of* musiek 'n funksionele rol te vertolk het nie, maar eerder *hoe* musiek 'n funksionele rol kan vertolk.

Ek gaan enkele genres waarin musiek 'n essensiële rol speel, bespreek en veral fokus op die ooreenkomste en verskille wat dit toon met dié van Brecht se epiese teater. Hierdie genres (opera, Wagner se *Gesamtkunstwerk* en kabaret) het dit in gemeen dat elk hul oorsprong gehad het voor die ontstaan van Brechtiaanse teater en ons sou dus kon aanneem dat elk 'n mate van invloed, hetsy positief (kabaret) of via negatiewe (opera en die *Gesamtkunstwerk*), op Brecht gehad het. Die wyse waarop Brecht omgegaan het met musiek in die teater is dus grootliks gevorm in reaksie op of as uitbreiding van hierdie genres se gebruik daarvan.

Daarna sal ek voortgaan om 'n vreemde, dog interessante, verband te trek tussen die wyse waarop Brecht met musiek omgegaan het en die sienswyses oor funksionele musiek van onderskeidelik Helmut Lachenmann en Bob Dylan. Lg. is beide kontemporêre musici, wat dus nie 'n invloed op Brecht uitgeoefen het nie, maar wat deur hulle teorieë daarrondom, 'n groot aandeel gehad het daarin om my idee van funksionele musiek in die tyd waarin ons leef, te vorm en opmerklik baie ooreenkomste deel met Brecht. Ek vind dit noodsaaklik om hierdie bespreking in te sluit juis om te kyk of Brecht se gebruik van musiek vandag nog 'n funksionele model is.

Ek wil eerstens, vir die doel van oriëntasie, net kortliks aandag gee aan die algemene rol wat musiek, oor die eeue, in die teater gespeel het.

3.1. Musiek as een van die betekenisgewende elemente (tekens) van drama

Beckerman (1990: 12) sê dat twee kategorieë wat historiese en sosiale toestande reflekteer, gebruik word om uitvoerings te klassifiseer. Een is 'n klassifikasie gebaseer op sosiale toestande en die ander op morele onderskeidings. Hy wys daarop dat die kategorieë mekaar ondersteun. Die eerste kategorie van uitbeelding – en die een wat die wydste gebruik word – steun op die inhoudelike aard van die uitvoering. Dit verdeel tonele op grond van hul fisiese kenmerke. Daar is hoofsaaklik

visuele komponente (dans, akrobatiek, mimiek), ouditiewe komponente (konserte) en gemengde komponente (opera, drama). Somtyds word lg. groep beskou as oorwegend visueel en soms ouditief. As 'n kategorie op sy eie, is die openbare opvoering van musiek nie meer as 300 jaar oud nie. Tradisionele uitvoerings, hetsy in Afrika, die Weste, of Antieke Griekeland, het nie vokale musiek, spraak, dans en instrumentele musiek op dieselfde rigiede manier geskei as wat ons dit vandag doen nie.

Dit is verder 'n feit dat die oorsprong van drama lê in die verre verlede toe rituele, dans, die sang van geestelike liedere en die resitering van epiese gedigte nog nie heeltemal onderskei is nie. Daarom is dit glad nie verbasend dat musiek altyd 'n belangrike rol gespeel het as 'n betekenisgewende element in dramatiese opvoerings nie. Musiek vir teater kan, volgens Brockett (1979: 655) in twee hoofkategorieë geplaas word: *insidenteel* en *dramaties*. Insidentele musiek begelei 'n drama, maar maak nie 'n integrale, bepalende deel daarvan uit nie. Dit word meestal gebruik om atmosfeer in te kleur, emosies te verhoog en om tonele te bind. Dramatiese musiek 'n integrale deel van die aksie. Die mees ekstensiewe gebruik daarvan word gevind in die opera en musikale komedie of in toneelstukke wat musiek en sang aanwend om kommentaar te lewer op die aksie in 'n Brechtiaanse styl. In sulke werke word die musiek normaalweg geskryf om aan die spesifieke vereistes van die teks te beantwoord en die algehele effek sou merkbaar verander, indien die musiek sou ontbreek of weggelaat word (Brockett 1979: 656). Ek stem saam met Brockett (1979: 45) as hy sê dat 'n dramaturg van so 'n musikale produksie nie noodwendig alle wanvertolkings van sy teks kan voorkom nie, maar dit grootskaals verminder as hy uit die staanspoor sou skryf vir die stem en oor, asook vir die oog (Brockett 1979: 45).

Dit is so dat die insluiting van liedere in 'n drama, spraak op onvermydelike wyse formaliseer, selfs meer as wat verspraak dit beïnvloed. 'n Musikale toonsetting verskaf gewoonlik relatief spesifieke riglyne in verband met hoe die woorde geuit moet word: die toonsoort en die melodie dui aan op watter toonhoogte elke lettergreep gaan wees, die notasie skryf die tydsduur van elke klank voor en riglyne aangaande tempo en volume word ook normaalweg deur die komponis verskaf en die kombinasie van elemente bepaal die oorhoofse atmosfeer of tonale kwaliteit (Brockett 1979: 46).

Musiek, as integrale deel van 'n drama, vervul vele funksies binne die betekenisgewende sisteem van dramatiese opvoerings.²⁰ Eerstens kan dit atmosfeer skep of inkleur en verwagtings skep. Die overture tot 'n musiekblyspel (of die insidentele musiek wat gebruik word om tonele in 'n drama

²⁰ Vir hierdie bespreking oor die dramatiese funksies van musiek steun ek grootliks op die struktuur wat Brockett (1979) gebruik in sy *Theatre: An Introduction*.

vooraf te gaan) reflekteer gewoonlik die aard van wat volg en vergroot sodoende die gehoor se ontvanklikheid daartoe. In die neëntiende eeu, is musiek dikwels gebruik om die emosionele kwaliteite van 'n toneel te onderstreep en te bou (soos in films vandag). Terwyl kontemporêre toneelskrywers gewoonlik die voor die hand liggende sentimentaliteit van die vroeë melodrama probeer vermy, steun heelparty egter steeds op musiek om atmosfeer en toonkleur te skep. Brecht het, soos reeds bespreek, 'n weersin gehad daarin dat musiek gebruik is vir die doel van emosionele manipulasie of blote plesier. Ek is dit met hom eens as hy meen dat musiek, soos aangewend in die teater, nie funksioneel is wanneer dit nie ingestel is op redevoering en gevolglik sosiale verandering nie.

Tweedens kan musiek help om 'n skema van waarskynlikheid te vestig. Die liberale gebruik van musiek is normaalweg 'n aanduiding dat die dramaturg afgewyk het van die patrone van alledaagse lewe en dat die gehoor nie die verwagting moet koester dat die gebeure heeltemal realisties van aard gaan wees nie.

Musiek kan ook 'n groot rol speel in die karakterisering van 'n drama. Melodie, ritme, en tempo (in kombinasie met lirieke) kan in 'n enkele lied, die kenmerke van 'n dramatiese karakter vestig.

Vierdens kan musiek ook 'n medium vir idees wees. Brecht (soos ek later in meer detail sal bespreek) het dikwels liedere gebruik om vrae uit te lig of te reflekteer op gebeure. Hy gebruik gereeld musiek waarvan die toon opsetlik in kontras staan met die lirieke ten einde teenstellings en konflik te bewerkstellig in die denke van die gehoor. Dit het hy natuurlik nie om dowe neutte gedoen nie, maar om sy gehoor ook verstandelik, en nie net emosioneel nie, uit te daag en te stimuleer.

Vyfdens kan musiek dien as samevatting of verkorting. Dit kan karakterisering en uiteensetting bespoedig. Voorts kan dit, indien die komponis aan die begin van die drama sekere melodieë of musikale motiewe verbind aan spesifieke gebeure of karakters, die gehoor later van tyd herinner aan vroeëre gebeure deur die blote herhaling van 'n melodiese frase. Die verskynsel van die *leitmotiv*, waardeur Wagneriaanse operas gekenmerk word, is geskoei op hierdie beginsel. Dit kan sodoende 'n belangrike struktuur-bepalende element wees en selfs 'n deurlopende agtergrond vorm – dikwels skaars bewustelik waarneembaar, maar juis as gevolg hiervan baie kragtig in die bepaling van die stemming en die betekenis van die handeling.

Wagner se idee van die drama as 'n *Gesamtkunstwerk*, waarin al die kunste – d.i. die betekenisgewende sisteme van drama hetsy verbaal, musikaal of visueel – saamgevoeg word, is die uiterste uitdrukking van 'n ekstreme standpunt oor die dramatiese funksie van musiek. Hier speel die musiek die oorheersende rol en volgens Brecht lei dit juis tot 'n verdoving van die gehoor.

3.2. Musiek in genres waarin dit 'n essensiële rol speel

Musiek in verskillende genres vervul, soos ek reeds in hoofstuk 2 genoem het, uiteraard nie altyd op dieselfde wyse 'n betekenisdraende funksie nie. Daar is egter 'n bepaalde ontwikkeling en ook oorvleueling en daarom is die orde waarin die genres ter bespreking aan die beurt kom chronologies. Brecht se eiesoortige standpunt word algaande duidelik, omdat sy reaksie op hierdie genres en sy beïnvloeding deur veral die kabaret ter sprake gebring word.

3.2.1. Opera

Die klassiek geïnspireerde drama, wat meestal net 'n enkele stel gebruik het, kon teen die einde van die vyftiende eeu nie meer slaag daarin om in gehore se toenemende behoefte aan skouspel te voorsien nie. Die groeiende drang na allegoriese tegnieke, prosessies en wonderbaarlike gebeure moes op ander maniere bevredig word. Opera het hierdie rol ingeneem en het dus sy wortels in die vermaak as afwisseling vir die drama. Die eerste groot operakomponis was Claudio Monteverdi wie se *Orfeo* (1607) die rol van instrumentele musiek vergroot het en sodoende die verskuiwing vanaf dramatiese na musikale uitnemendheid begin het. Die nuutste neiging, volgens Beckerman (1990: 98), is om opera nader aan drama te bring en sodoende die vertelling in die musiek in te bring. Hy meen dat die grootste operawerke gekenmerk word deur 'n balans tussen die musikale en die dramatiese uitvoering.²¹

²¹ Vgl. wat Esslin (1987: 88) gesê het in verband hiermee:

While today the text in opera tends merely to form a 'pre-text' for the music (and is often well-nigh unintelligible), its musical notation can be seen as having sprung from an attempt at fixing that all important sign-system of acting, the vocal enunciation and delivery of text. The music that accompanies the singing also provides a powerful 'subtext' by indicating the mood, the hidden thoughts and emotions of the characters.

Brecht sê in Willett (1964: 35): “Even if one wanted to start a discussion of the opera as such (i.e. of its function), an opera would have to be written.” Hy gaan verder:

Our existing opera is a culinary opera. It was a means of pleasure long before it turned into merchandise. It furthers pleasure even where it requires, or promotes, a certain degree of education, for the education on question is an education of taste. To every object it adopts a hedonistic approach. It 'experiences' and it ranks as an 'experience'.

(Willett 1964: 35)

In sy notas van *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* waar hy die tabel met klemverskille tussen die dramatiese – en epiese teater insluit, stel Brecht (in Willett 1964: 37) hierdie ervaringsingesteldheid van die opera teenoor die epiese teater se doelwit om ’n skildery of foto van die wêreld op die verhoog te wys (“experience” versus “picture of the world”). Volgens McNeff (2006: 85-6) is Brecht se besware net so geldig ten opsigte van konserwatiewe opera vandag soos dit was vir die opera in Duitsland in die 1920's:

As Brecht mentions in the same article, it is precisely for its backwardness that the opera-going public adores opera, and majority of opera buffs make no real value judgements nor exhibit any active critical response when, for instance, Pinkerton, in nearly a quarter of an hour's worth of indulgently swamping moonlight music, cynically woos the eponymous heroine of Puccini's *Madam Butterfly* after his patronising mock marriage to her. There is no place in Puccini and others (and I'm sorry to pick on Puccini as there are many other aspects of his operas to be admired) for a critical response – the music leaves no room for it and the opera does not want it.

Dit is juis hierdie gebrek aan kritiese reaksie wat Brecht ten alle tye sou teenstaan. Hy het dit ten doel gehad om musiek op so ’n wyse aan te wend dat die ruimte vir kritiese nadenke en besluitneming wat sou oorgaan tot aksie, steeds kon bestaan. Ek meen hy het dit juis so bewerkstellig omdat hy besef het dat musiek wel oor die mag beskik om daardie ruimte in te neem, soos McNeff tereg opmerk. Brecht was van mening dat die irrasionaliteit, soos hy dit noem, van die opera vasgevang lê in die feit dat rasonale elemente gebruik word en ’n realistiese doel nagestreef word, maar terselfdertyd alles weggespoel word deur die musiek (Willett 1964: 35). Hy verduidelik dit as volg:

A dying man is real. If at the same time he sings we are translated to the sphere of the irrational. (If the audience sang at the sight of him the case would be different.) The more unreal and unclear the music can make the reality – though there is of course a third, highly complex and in itself quite real element which can have quite real effects but is utterly remote from the reality of which it treats – the more pleasurable the whole process becomes: the pleasure grows in proportion to the degree of unreality.

(Brecht in Willett 1964: 35-36)

As hy verwys na die inhoud van opera, sê hy

... its content is pleasure ... At least, enjoyment was meant to be the object of the inquiry even if the inquiry was intended to be an object of enjoyment. Enjoyment here appears in its current historical role: as merchandise.

(Brecht in Willett 1964: 36)

Opera het dit, volgens hom, dus ten doel gehad om eerstens genot en plesier te verskaf aan sy gehoor en die gebruik van musiek is dan, soos ek vroeër geargumenteer het, funksioneel tot hierdie doel.

Ek stem egter saam met Brecht as hy sê dat die inhoud van enige vorm van drama 'n uitdagende, stimulerende effek moet hê. Wanneer Brecht praat oor die moderne teater, wat in sy oë sinoniem met die epiese teater is, sê hy baie reguit dat opera tot op die tegniese vlak van die moderne teater gebring moet word.²² Hy gaan verder, en som hiermee as't ware die problematiek onderliggend aan hierdie studie in 'n paar sinne op:

When the epic theatre's methods begin to penetrate the opera the first result is a radical separation of elements. The great struggle for supremacy between words, music and production – which always brings up the question 'which is the pretext for what?': is the music the pretext for the events on the stage, or are these the pretext for the music? etc. – can simply be by-passed by radically separating the elements.

(Brecht in Willett 1964: 37)

Ek stem nie saam met Brecht as hy sê dat die groot stryd eenvoudig omseil kan word deur die radikale skeiding van die elemente nie. Ek is dit wel met hom eens dat dit van groot hulp kan wees om die woorde, musiek en stel meer onafhanklik te laat funksioneer, maar indien dit so 'n eenvoudige oplossing was, sou hyself, myns insiens, nie soveel probleme gehad het in die uitvoering van sy werke of in sy professionele verhoudings met die musikante en komponiste waarmee hy saamgewerk het om sy produksies op die planke te kry nie.

Ek kan my egter ten volle vereenselwig met die volgende formulering in sy “OPERA – WITH INNOVATIONS!” (wat deel uitmaak van die notas vir sy anti-opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*) en uiteraard ook van toepassing is op 3.2.2. waartydens ek Wagner se *Gesamtkunstwerk* in diepte gaan bespreek :

²² Vgl. weereens die tabel wat die klemverskuiwings tussen die dramatiese en epiese teater as inhoud het (Willett 1964: 37), soos ingesluit in 2.3.3.1. onder die bespreking van die epiese teater.

So long as the expression 'Gesamtkunstwerk' (or 'integrated work of art') means that the integration is a muddle, so long as the arts are supposed to be 'fused together, the various elements will all be equally degraded. And each will act as a mere 'feed' to the rest. The process of fusion extends to the spectator, who gets thrown into the melting pot too and becomes a passive (suffering) part of the total work of art. Witchcraft of this sort must of course be fought against. Whatever is intended to produce hypnosis, is likely to induce sordid intoxication, or creates fog, has got to be given up. Words, music and setting must become more independent of one another.

(Brecht in Willett 1964: 38)

Brecht sluit dan op hierdie punt in sy skrywe 'n baie insiggewende tabel in oor die verskille in die gebruik van musiek tussen die dramatiese opera en die epiiese opera :

DRAMATIC OPERA	EPIC OPERA
The music dishes up	The music communicates
Music which heightens the text	Music which sets forth the text
Music which proclaims the text	Music which takes the text for granted
Music which illustrates	Music which takes up a position
Music which paints the psychological situation	Music which gives the attitude

(Brecht in Willett 1964: 38)

As deel van sy bespreking oor die effek van die vernuwings of veranderings wat hy voorstel en die moontlike bedreiging wat dit inhou vir tradisionele opera, sê Brecht verder:

Once the content becomes, technically speaking, an independent component, to which text, music and setting 'adopt attitudes'; once illusion is sacrificed to free discussion, and once the spectator, instead of being enabled to have an experience, is forced as it were to cast his vote; then a change has been launched which goes far beyond formal matters and begins for the first time to affect the theatre's social function.

(Brecht in Willett 1964: 39)

Hy meen dat alle besprekings van die inhoud in die ou (dramatiese) opera op rigiede wyse weggelaat is. Indien 'n gehoorlid 'n spesifieke reeks omstandighede sou waarneem en dalk 'n posisie vis-à-vis lg. sou inneem, sou die ou opera die stryd verloor het: "the spell would have been

broken” (Brecht in Willett 1964: 39). Brecht wys daarop dat opera in `n fase van agteruitgang is en slegs nog dien as sensuele bevrediging.²³ Hy vervolg:

At the very moment when neo-classicism, in other words stark Art for Art's sake, took the field (it came as a reaction against the emotional element in musical impressionism) the ideal of utilitarian music, or *Gebrauchsmusik*, emerged like Venus from the waves: music was to make use of the amateur. The amateur was used as a woman is 'used'. Innovation upon innovation ... What is the point, we wonder, of chasing one's tail like this? Why this obstinate clinging to the pleasure element? This addiction to drugs?²⁴ ... Why this refusal to discuss? Answer: nothing can come of discussion. To discuss the present form of our society, or even one of its least important parts, would lead inevitably and at once to an upright threat to our society's form as such. We have seen that opera is sold as evening entertainment, and that this puts definite bounds to all attempts to transform it. We see that this entertainment has to be devoted to illusion, and must therefore be of a ceremonial kind. Why? In our present society the old opera cannot be just 'wished away'. Its illusions have an important social function. The drug is irreplaceable; it cannot be done without.

(Willett 1964: 40,41)

Brecht bespreek dan ook verder die waarskynlikheid daarvan dat *Mahagonny* net so kulinêr van aard as die ou operas mag wees. Die verskil lê egter daarin dat een van sy oogmerke is om die gemeenskap te verander. Dit bring, volgens hom, die kulinêre beginsel onder bespreking en dit kritiseer die gemeenskap wat opera van hierdie aard nodig het. Hy eindig die bespreking deur te sê dat ware vernuwings (soos hy meen in *Mahagonny* gesien kan word) tot die kern van sake deurdring en dit bevraagteken.

²³ Of course there were elements in the old opera which were not purely culinary; one has to distinguish between the period of its development and that of its decline. *The Magic Flute*, *Fidelio*, *Figaro* all included elements that were philosophical, dynamic. And yet the element of philosophy, almost of daring, in these operas was so subordinated to the culinary principle that their sense was in effect tottering and was soon absorbed in sensual satisfaction. Once its original 'sense' had died away the opera was by no means left bereft of sense, but had simply acquired another one – a sense qua opera. The content had been smothered in the opera. Our Wagnerites are now pleased to remember that the original Wagnerites posited a sense of which they were presumably aware. Those composers who stem from Wagner still insist on posing as philosophers. A philosophy which is of no use to man or beast, and can only be disposed of as a means of sensual satisfaction.

(Brecht in Willett 1964:40)

²⁴ Vgl. Freud (in Willett 1964: 41) se siening in hierdie verband:

The life imposed on us is too hard; it brings too many agonies, disappointments, impossible tasks. In order to stand it we have to have some kind of palliative. There seem to be three classes of these: overpowering distractions, which allow us to find our sufferings unimportant, pseudo-satisfactions which reduce them and drugs which make us insensitive to them. The pseudo-satisfactions offered by art are illusions if compared with reality, but are none the less psychologically effective for that, thanks to the part played by the imagination in our inner life. Such drugs are sometimes responsible for the wastage of great stores of energy which might be applied to bettering the human lot.

3.2.2. Wagner se *Gesamtkunstwerk*

Wagner se *Gesamtkunstwerk* neem, volgens sommige, die opera tot sy hoogtepunt. Ons het reeds gesien dat Brecht hom van hierdie vorm distansieër. Ek wil egter tog ondersoek hoe musiek hier gebruik word en hoekom Brecht Wagner nie navolg nie. Wagner se parallelle belangstelling in musiek en drama het nie net groot werke²⁵ tot gevolg gehad nie, maar ook 'n uitgebreide teorie oor die vorm en aard van “musiek-drama”. Barzun (2001: 637) som dit as volg op:

What was there to interpret? A musical system and an array of provocative Wagnerian theories. The master (so ran the thesis) had composed works that made obsolete all previous operas and the genre itself; the new music dramas re-created the art of ancient Greek tragedy. Not looking back only, this was the “music of the future” promised to the world as far back as the 1860s. That future was now.

Wagner het geglo dat musiek-drama die uitvoerende kuns van die toekoms is; 'n kunsvorm waarin taal se reikwydte deur musiek vergroot kon word. Sy boek, *Opera and Drama* (1851), was veral bekend vir 'n reeks verwante voorstelle wat dui op die teoretiese verband tussen musiek en drama. Volgens Wagner (in Styan 1981: 6) was die grootste tekortkoming in opera die volgende: “a means of expression (music) has been made the end, while the end of the expression (drama) has been made a means”. Die menslike stem was volgens hom die oudste, suiwerste orgaan van musiek terwyl die orkes oor die vermoë beskik het om die onverwoordbare uit te druk en daarom moes die digter se doel en die musikant se uitdrukking onuitkenbaar vermeng word. Dit staan lynreg teenoor Brecht se uitgangspunt dat die komponis 'n onafhanklike, en dus soms verskillende, standpunt moes inneem. Wagner se opvatting lei tot die *Gesamtkunstwerk*, of die “totale kunswerk”. (Styan 1981: 6). Die term, wat ook vertaal sou kon word as “sintese van die kunste” is algemeen gebruik (veral deur Duitsers) om die integrasie van verskillende kunsvorme (musiek, sang, dans, digkuns, visuele kunste en verhoogkuns) te beskryf.

Wagner was krities ingestel teenoor die opera van sy tyd omdat hy van mening was dat die musiek oorbeklemtoon is en dit boonop nie drama van 'n hoë kwaliteit ingesluit het nie. Hy was van mening dat, nes die vermoëns van rede en gevoel saamwerk om die mens te maak, die media van

²⁵ *Tristan und Isolde* (1865), *Die Meistersinger* (1868) en *Der Ring des Nibelungen* (1876). Sy operas, gewortel in die Duitse Romantiese tradisie, bly die hoekstene van die moderne repertoire, maar hulle vereis uitvoerders van uitsonderlike krag en stamina. Daar is steeds net 'n handjievol sangers wat oor die vermoë beskik om rolle soos Siegfried, Brünnhilde, Tristan en Isolde te vertolk (Wade-Matthews, M & Thomson, W. 2003: 410).

digkuns en musiek kon saamwerk om die emosionalisering van die intellek te voltooi en 'n drama te skep wat ryker en meer volmaak is as wat elkeen apart sou kon skep (Styan 1981: 7). Ek meen dat Brecht, aan die ander kant, die verskillende media wou laat saamwerk (of mekaar selfs wou laat teenwerk) om die intellektualisering van die emosies te bereik. En, ten spyte van ooreenkomste in hul teorieë, is dit die essensiële verskil. Brecht skryf dan ook as deel van sy “A Short Organum for the Theatre”:

So let us invite all the sister arts of the drama, not in order to create an 'integrated work of art' in which they all offer themselves up and are lost, but that together with the drama they may further the common task in their different ways; and their relations with one another consist in this: that they lead to mutual alienation.

(Brecht in Willett 1964: 204)

Wagner se visie van suiwerheid en idealisme in kuns het hom weggelei van die realisme van die latere neëntiende eeu. Hy het, namate hy dieselfde idees net uit verskillende oogpunte begin bekyk en ondersoek het, geleidelik beweeg na 'n drama gebou op argetipe en mite, asook op drome en die bonatuurlike, mistiese elemente wat die simboliese drama van die twintigste eeu sou oorheers (Styan 1981: 7). In 1876 bou Wagner 'n operahuis waar hy self sy musiek-dramas op sy eie noukeurige manier kon skep. Hierin kon sy ideale wêreld, afgesonderd van die regte wêreld van die gehoor, gewys word:

Whereas the public, that representation of daily life, forgets the confines of the auditorium, and lives and breathes now only in the artwork which seems to it as Life itself, and on the stage which seems the wide expanse of the whole World.

Hy noem dit dan ook sy “Mystischer Abgrund” (Styan 1981: 8). Matthew Wilson Smith, in sy “Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace”, noem Wagner se *Gesamtkunstwerk* “ikonies” – “a totalizing performance machine that hides the mechanisms of its own production through appeals to nature, to roots, to myth, to blood, to folk” (Ackerman 2007). Daar is dan ook groot klem geplaas op die skepping van die regte atmosfeer en elemente wat dit sou bevorder, bv. 'n verdonkerde teater, klankeffekte en stoelrangskikkings wat die aandag van die gehoor sou fokus op die verhoog en hulle totaal verdiep in die verbeeldingswêreld van die musiek-drama. Dit was die eerste keer dat daar vereis is dat die ligte verdoof moes word tydens uitvoerings, asook dat die orkes in 'n versinkte orkesput wat hulle van die gehoor verberg, moes sit. Brecht, in teenstelling hiermee, het juis die gehoor deur middel van verskeie hulpmiddels en veral musiek voortdurend herinner daaraan dat daar toneelgespeel word; dat dit nie die werklikheid is nie, maar slegs lig op die werklikheid wil werp.

Wagner het sy teorieë ondersoek en beproef in sy operakomposisies en sy partiture sluit dan ook die toneelspelvoorskrifte in. Hy is werklik enig in sy soort as daar in ag geneem word dat hy die komponis, dramaturg, librettis en stelontwerper vir elkeen van sy werke was. Beckerman noem hom “the orchestrator par excellence” en sê verder:

... As one might expect, the rise of the stage director at the end of the nineteenth century precipitates the most vigorous effort to turn dramatic performance into a thoroughly orchestrated art. By controlling invention, tone, and image, by attempting to balance all the performing units precisely, he exerted extraordinary control over the shape of presentation. Music itself exerts tremendous restraint on the autonomy of performance. But music allied with control over other facets of the show, as exercised by Wagner, only defined the pattern more clearly. In his aspirations and practice, he was the forerunner of those who work in the looser realms of the spoken drama but who seek a similar kind of orchestration for the entire performance.

(Beckerman 1990: 188)

Hierin, nl. as orkestreerder van die geheel, het Brecht natuurlik vir Wagner gevolg. Hy was egter baie meer ingestel op groepswerk en het nie self die musiek gekomponeer nie, maar verwag dat die komponiste sy *ars poetica* deel.

Wagner en Brecht se aanslag tot drama, musiek en visuele representasie is uiteraard verskillend: Wagner glo in die integrasie van hierdie verskillende elemente (in die *Gesamtkunstwerk*) en Brecht in die segregasie daarvan (in die epiese teater). Hulle deel nietemin gemene grond in hulle gesofistikeerde gebruikswyse van *leitmotiv* netwerke, ’n tegniek van Wagner wat ’n unieke musikale taal bou op sy verbale en semantiese fondament. Albei maak gebruik hiervan om ’n dramatiese aksie te verduidelik en te evalueer soos dit aan’t ontvou is. Dit is ’n belangrike vorm van kommentaar.

Sowel naturalisme en simbolisme deel ooreenkomste met Wagner se *Gesamtkunstwerk* in hul neiging tot harmonie, en Brecht se aandrang op die verbreking van die harmonie van die uitvoering is toepaslik in beide style. Terwyl Brecht ’n anti-illusionistiese doel voor oë gehad het in sy bevordering van verdeeldheid, het hy volgens Beckerman (1990: 41) weer erkenning gevra vir die waarde van die ontwerp/beeld kontras eerder as die ontwerp/beeld kongruensie. Ek deel Smith (in Ackerman 2007) se mening dat Brecht nie noodwendig die eliminasië van die idee van die totale kunstwerk voorgestaan het nie, maar eerder die ontdekking van ’n openlik verdeelde en kritiese vermenging van die kunste wat dalk steeds ’n tipe *Gesamtkunstwerk* genoem kan word. Brecht

poog myns insiens om 'n model van artistieke eenheid te skep juis deur sy montage-tegniek en Smith gaan selfs so ver as om te sê dat hy Wagner se ideaal van eenheid her-verbeel. Alhoewel hulle metodes en teorieë grootliks van mekaar verskil het, meen ek, dat albei inherent bewus was daarvan dat die medium die boodskap is en dat beide met sorg hanteer moet word.

In aansluiting hierby: terwyl Wagner Duitse nasionalisme beliggaam het en alombekende anti-Semitiese retoriek gevoer het (en ook gevolglik 'n groot inspirasie vir Adolf Hitler was) en Brecht, soos in hoofstuk 2 aangedui is, juis nie, kan ons by albei 'n duidelike verwantskap tussen hulle estetika en politiek waarneem. Hulle onderskeie mediums het elkeen se persoonlike oortuiging gedra en ten doel gehad om integriteit aan 'n gefragmenteerde gemeenskap terug te gee (Ackerman 2007).

Dit is vir my duidelik dat die gebruik van musiek vir Brecht nie minder belangrik was as vir Wagner, net omdat hulle vertrekpunte (as onderskeidelik dramaturg en komponis) verskil nie. Dis nie te sê dat hy, deur die afsonderlike elemente te skei, musiek van sy waarde of krag wou ontnem nie. Die kern hiervan lê juis vir my daarin dat hy van mening was dat die integrasie van die elemente, elkeen sy spesiale funksie sou maak opoffer en sodoende verlore laat gaan.

Appia meen, in teenstelling met Brecht, dat Wagner se opvatting van die *Gesamtkunstwerk* vervolmaak kon word. In die uiteensetting van sy argument praat hy egter later oor die digter in terme wat in baie opsigte met Brecht se kunstenaarskap ooreenkom. In die voorwoord by die Engelse uitgawe skryf Appia in 1918 dat Wagner se werk die idee van drama getransformeer het deurdat hy die swaartepunt verskuif na die interne aksie waarvan musiek “en slegs musiek” die sleutel hou, maar waarvan die akteur nietemin steeds die beliggaming op die verhoog moet bly (Appia 1962: 2). Soos wat hy verdere studies gedoen het, het hy egter besef dat 'n onontkombare teenstelling in die Wagnerse drama bestaan, nl. 'n voortdurende kompromie tussen musiek en die akteur. Om die kompromie te bowe te kom, was die vraag watter van die elemente – die musiek of die akteur – opgeoffer moet word. Hy sê hy het die antwoord op hierdie dilemma gevind in die Euritmië van Jacques Dalcroze. Soos hy dit uitdruk:

... I discovered the living gem of a dramatic art in which music is no longer separated from the human body in a splendor which is after all illusory, at least during performance, nor subjugated to it, a dramatic art which will direct the body towards an externalization in space, and thus make it the primary and supreme means of scenic expression, to which all other elements of production will be subordinated.

(Appia 1962: 4)

Hierdie liggaamsfokus behoort, volgens Ana Sanchez-Colberg (1996) beskou te word as voortvloeiend vanuit 'n progressiewe devaluasie van taal en 'n verskuiwing na 'n nie-verbale idioom. Lg. het spesifiek momentum gekry in die teater van Brecht en later Ionesco en Artaud. Sanchez-Colberg (1996) is voorts van mening dat Brecht die eerste poging aangewend het tot die rewolusie van taal – verbaal sowel as teatraal – en ek stem verder saam met haar as sy sê dat epiese teater tegnieke gerat is om die proses van taalkonstruksie te herbeklemtoon (en sodoende te vervreem²⁶). Dit is ook belangrik om in gedagte te hou dat Brecht van die eerste teaterskeppers was wat herartikulasie (“rearticulation”) aan die gehoor oorgelaat het. Musiek moes hulle juis hiertoe inspireer en nie willose, onnadenkende poppe maak nie. Sy ideaal was om die passiwiteit van gehore te vervang met verantwoordelikheid ten opsigte van die sosiale omstandighede. Appia (1962: 6) voorsien ook dat die dramatiese kuns van die toekoms 'n sosiale funksie, waarin elke lid van die gehoor betrokke sal wees, vervul. Dit wil byna voorkom asof Brecht aan die woord is wanneer Appia sê:

... we now feel that the performer tends, almost implicitly, to come closer to the spectator; we also feel ... a mysterious involvement on the part of the spectator with the performer. Our modern productions used to force us into such miserable passivity²⁷ that we veiled our humiliation in the shadowy recesses of the auditorium. But now ... our emotion is almost a fraternal collaboration ... our role of spectator is now a responsibility, the social instinct awoken in us, an instinct which has been heartlessly stifled until now, and the barrier between the stage and the audience now strikes us as an unpleasant and unfortunate disassociation, the result of our own egoism.

(Appia 1962: 4,5)

In sy “Notes to Mahagonny”, vind lg. aanhaling van Appia inderdaad sterk weerklank in Brecht (soos aangehaal in Mueller 2006: 101) wanneer hy 'n skerp onderskeid tref tussen oënskynlik vernuwende kuns wat slegs ontwerp is om gehore te stimuleer in 'n poging om die bestaande institusies te red en werklike vernuwings wat ingestel is op totale transformasie van die kulturele bestel – “from places of entertainment into organs of publication”.

Ten opsigte van Wagner is die teenoorgestelde egter waar. Ek is dit eens met Esslin (1987: 89) as hy skryf:

Yet by its very extremism Wagner's concept has proved too narrow: many of the important social and artistic functions of drama lie outside the scope of what such music-drama could provide.

²⁶ Die woord wat Sanchez-Colberg gebruik is “defamiliarize”.

²⁷ Hierdie passiwiteit waarna Appia verwys is presies wat Brecht sou teenstaan.

Appia is van mening dat drama die mees komplekse kunsvorm blyk te wees wat betref funksionele kommunikasie. Hy skryf dit toe aan die groot getal media wat deur die dramaturg gebruik moet word en meen dat lg. die harmonie tussen die media²⁸ bemoeilik. “In this new realm, music is found to be tightly linked, not only to the word, but also to that portion of the drama presented to our eyes by the scenic elements of production” (Appia 1962: 14).

Hy wys daarop dat Wagner se werk telkens gedui het op ’n konflik tussen die musikale ekspressie en die visuele elemente van die produksie . Die intensiteit en kompleksiteit van lg. het die effek van die visuele element verdof. Dit is wat myns insiens bedoel word met die “Wagneriaanse hipnose”. Hiervan skryf hy: “... such a state of exaltation temporarily destroys all our critical powers; it forever enriches him who is priveleged to experience it “ (1962: 138). Dit is uiteraard juis die probleem wat Brecht met Wagneriaanse- en die dramatiese teater oor die algemeen gehad het.

Beide realisme, “die beginsel wat musiek, as ‘n manier van uitdrukking in die teater misken” en idealisme, “‘n produk van die begeerte na musiek (Appia 1962: 144) misluk daarin om ’n oplossing te vind vir die balans tussen die verskillende elemente van die produksie.

To extricate music from this dilemma (*die dilemma van artistieke kwaliteit van die hoogste gehalte wat lei tot dood a.g.v. oormaat, my invoeging*), the poet is now brought in as assistant. At this point, the artist must of necessity compose music adequate to these poems which have been carefully wrought with the most patient affection ... without suspecting it, the modern poet has met the artist-musician halfway; brimming with musical desire²⁹, he has concocted outlandish works upon which has been lavished everything that words can suggest, by means of sonority, juxtaposition, and, above all, by the intricacy of their meaning ... I cannot analyze here the rapport thereby established between the word and the musical sound. This rapport is at once too complex and too evanescent.

(Appia 1962: 189)

In ons ondersoek na die funksionele gebruik van musiek, wat in der waarheid ook ‘n soeke na die balans tussen die verskillende elemente van die produksie is, is dit myns insiens duidelik dat die oplossing nie gevind kan word in die Aristoteliaanse – of Wagneriaanse teater nie. Ek gaan voort deur kabaret en dié se invloed op Brecht te bestudeer en in die proses dalk nader te kom aan ‘n oplossing vir ons probleem.

²⁸ Ek gebruik die term media in navolging van Appia, maar bedoel daarmee “tekens”, d.i. betekenisgewende elemente (“signs”)

²⁹ Vgl. wat oor Brecht as digter geskryf is in 2.2.1.

3.2.3. *Kabaret*

Kabaret is 'n relatief jong kunsvorm wat in 1881 op die Montmartre in Parys in 'n kuns kroeg, Le Chat Noir, ontstaan het.³⁰ Daar bestaan 'n magdom uiteenlopende definisies en omskrywings vir hierdie teatervorm³¹, maar ek gaan die definisie van die groot kenner van Nederlandse kabaret, Wim Ibo (1981: 13), as uitgangspunt gebruik:

Cabaret (-artistique) is oorspronklik een Franse aanduiding voor professionele, literair-muzikale theateramusementskunst, waarvan de realistische en/of romantische inhoud het best tot zijn recht komt in een intieme omgeving voor een intelligent publiek.

Kabaret het voortgespruit uit 'n literêre beweging en ek stem saam met Aucamp wat tereg meen dat kabaret woordkuns is. “Musiek, mimiek, grimering en kleding steun die woord; is ondergeskik aan die gelade, die bytende, die verontrustende woord” (Aucamp 1984: 8). Die bewoording van 'n kabaret is dus baie belangrik, maar 'n kabaretprogram sonder musiek is ook net so ondenkbaar soos 'n toneelstuk sonder woorde. Musiek moet egter weens die belangrikheid van die woordkuns, altyd 'n dienende funksie hê en nie 'n oorheersende rol speel nie.

3.2.3.1. *Brecht en kabaret*

Ek vind dit noodsaaklik om 'n onderafdeling toe te ken aan kabaret se invloed op Bertolt Brecht omrede dit 'n paradigmaskuif in sy denke oor teater tot gevolg gehad het en grootliks gelei tot die idee van epiese teater (Double & Wilson 2006: 40). Ek deel Double en Wilson (2006: 41) se mening deel as hulle skryf:

As is often the case today, viewed against the aesthetic principles of classical theatre, naturalism and expressionism, Brecht's theories are difficult to comprehend fully, but against the aesthetics of cabaret, they become lucid and easily comprehensible.

Brecht was vir 'n geruime tyd gefassineer met kabaret en bewus daarvan dat daar sekere aspekte van die populêre verhoog is wat hy wou inkorporeer in sy eie werk, maar dit was hier, vir die eerste

³⁰ Die naam is aan 'n misdaadverhaal van Edgar Allan Poe ontleen, maar volgens hoorsê was die swart kat net soveel 'n simbool van onafhanklikheid en anti-burgerlikheid (Aucamp 1984: 3).

³¹ Vgl. die *Prisma-Vreemde Woordenboek* (soos aangehaal deur Aucamp 1984: 3) wat “kabaret” soos volg verklaar:

F = kroeg, v. Arab. Chamarat = wijnhuis; geselschap dat musiceert, zingt en voordraagt in café tot onderhoud van gaste; kleurkunsvoorstelling bestaande uit zang, dans, voordracht en conference; kleinkunstgeselschap; kleinkunsttheater.

keer, dat ons die ontstaan van 'n samehangende estetika, wat later “epies” genoem sou word, kan waarneem. Die perspektief van kabaret het die teater toegelaat om sosiale realiteit in 'n nuwe, skerper en uiteindelik meer objektiewe lig te plaas (Double & Wilson 2006: 43).

Brecht is vroeg in sy loopbaan reeds gekonfronteer met die risiko's verbonde aan die uitvoer van politieke kabaret, maar dit blyk dat dit hom eerder aangespoor as ontmoedig het. Terwyl dit voorkom asof Brecht geen direkte betrokkenheid by kabaret gehad het na 1922 nie, het hy noue kontak en professionele verhoudings met baie kabaretkunstenaars gehad. Dit is opmerklik dat hy hom dwarsdeur sy loopbaan dikwels tot lg., eerder as tot klassiek-opgeleide akteurs gewend het vir die rolverdeling van sy produksies.

Die geselskap vir die première van *Die Dreigroschenoper* in 1928 het beide Rosa Valetti (1876-1937) en Kurt Gerron (1897-1944) ingesluit. Valetti was 'n sangeres wat vir haarself naam gemaak het op die Berlynse kabarettoneel as die mees ekspressiewe en polities uitgesproke sanger van die literêre kabaret van die twintigs (Double & Wilson 2006: 45) en Gerron was een van Berlyn se grootste sterre in die 1920's, wat verskyn het in byna elke groot revue en kabaret van sy tyd. Brecht het ook vir Trude Hesterberg, 'n kabaretsangeres, die rol van Begbick in die Berlyn première van *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* in 1931 aangebied. Die verhouding tussen Brecht en kabaret was wederkerig en verskeie kunstenaars, insluitend Kurt Gerron en Kate Kühl, het van sy liedere gesing het in hulle kabaretuitvoerings.

In terme van die wyse waarop toneelstukke geskep is, het Brecht die gebruik van 'n episodiese struktuur voorgestel wat die aanname dat een ding noodwendig op 'n ander moet volg, uitdaag. Hy het sy epiese teater met “elke toneel vir homself” teenoor die 'dramatiese teater' waar “een toneel 'n ander maak” geplaas en betoog vir 'n “radikale skeiding van elemente” (Willett 1964: 37). Hoe dit sou werk in praktyk, word duidelik in sy beskrywing van *Die Dreigroschenoper*:

Its most striking innovation lay in the strict separation of the music from all the other elements of entertainment offered. Even superficially this was evident from the fact that the small orchestra was installed visibly on the stage. For the singing of the songs a special change of lightning was arranged; the orchestra was lit up; the titles of the various numbers were projected on the screens at the back ...; and the actors changed their positions before the number began.

(Brecht in Willett 1964: 85)

'n Kabaretprogram is op soortgelyke wyse georganiseer. 'n Reeks alleenstaande items of tonele sou

aangebied word op so 'n manier dat, alhoewel elke uitvoering geskei was, daar steeds 'n verhouding – tematies, stilisties of andersins – bestaan het tussen die ongelyksoortige elemente van die program. Die rol van die confèrencier, wat interludes en inleidings voorsien het vir die verskillende items om die samehang van die geheel te verseker, sou sentraal staan hierin. Hy het dus dieselfde rol vertolk as die liedere in 'n Brecht toneelstuk of die *Spruchbänder* (baniere) wat gebruik is om die handeling van 'n toneel vooraf aan te kondig en sodoende die verband tussen die onderskeie tonele te skep. Die confèrencier was ook verantwoordelik om objektiewe kommentaar op die items te lewer,³² hul spesifieke betekenis en relevansie uit te lig en die argument wat in elk opgesluit lê te beoordeel – baie soos die liedere en *Spruchbänder* in Brecht se toneelstukke. Soos by Brecht moes alles in kabaret gesien word en niks weggesteek of vermom wees nie.

Die invloed van kabaretliedere op spesifieke stukke soos *Die Dreigroshenoper* en *Mahagonny* spreek vanself, maar Brecht was bowendien oortuig dat daar iets inherent in die musiek van kabaret is wat dit uitsonderlik gepas maak vir sy werk. Hy het geredeneer dat sogenaamde goedkoop musiek, spesifiek dié in kabaret en die operette, *gestische* van aard is omdat dit die akteur toelaat om sekere basiese houdings op die verhoog uit te beeld terwyl ernstige musiek in die tussentyd steeds vasklou aan geykte liriesheid en uitdrukking tot sy eie voordeel misbruik (Brecht in Willett 1964: 87).

Die komedie van kabaret was 'n verdere belangrike invloed. Die komiese inkongruensie wat in kabaret te vinde is en waarop die liedere veral sterk steun, pas Brecht se beskrywing van die *Verfremdungseffekt* presies:

...turning the object of which one is to be made aware, to which one's attention is to be drawn, from something ordinary, familiar, immediately accessible, into something peculiar, striking and unexpected.

(Brecht in Willett 1964: 143)

Dit was dan ook tipies van Brecht om twee tipes van gewone gedrag te vervreem deur die een op onvanpaste wyse in diens van die ander te stel (Double & Wilson 2006: 49-50). Ek verwys hierna omdat dit 'n deurlopende tema – ook in die aanwending en gebruik van musiek – in Brecht se werk is. Ek sal weer tydens die bespreking van *Mutter Courage* hierby stilstaan.

³² In 1941 is in Duitsland van owerheidsweë 'n wet gemaak wat nie net skimpkote verbied het nie, maar ook die rol van die *confèrencier*: “Any and every so-called *confèrencier* performance or commentary is immediately and fundamentally forbidden for the entire public” (Double & Wilson 2006: 59).

As Aucamp se mening nl. dat kabaret woordkuns is, geldig is, is dit ook veral duidelik hoekom Brecht soveel aanklank gevind het daarby. Hy was, soos reeds aangedui, 'n woordkunstenaar par excellence en wou ten alle koste verhoed dat enige van die ander teaterelemente inbreuk maak op die prioriteit van die woord. Die gevare wat Aucamp (1984: 8) in die volgende aanhaling onder ons aandag bring, is juis wat Brecht wou voorkom :

Kabaret degenerereer gou tot blote skouspel en vermaak as die woord uit sy magsposisie verdring word. Aan die ander kant versaaak kabaret wat hom totaal losmaak van vermaak, en eksplisiete propaganda of moralisasie word, óók sy heil, want dit beweeg buite sy perk van én literatuur én vermaak.

In *Die Messingkauf Dialogues*, maak Brecht egter 'n ander belangrike punt: “One shouldn't overlook the fact that it's not the play but the performance that is the real purpose of all one's efforts” (Double & Wilson 2006: 50). Dit is natuurlik waar van kabaret. Groot skrywers het met uitstekende tekste bygedra tot hierdie teatervorm, maar dit was die oomblik van uitvoering wat die sukses van die kabaret bepaal het.

Brecht was gekant teen teatrale illusie en 'n nabyheid gebaseer op empatie waar die gehoor die emosies van die karakters deel. Die nabyheid in kabaret het Brecht dus aangetrek omdat dit 'n ontmoeting was tussen kunstenaar en gehoor, waartydens elk 'n aktiewe rol vertolk het. Brecht het baie openlik te kenne gegee dat 'n teater wat geen kontak met die publiek maak nie onsinnig is (Brecht in Willett 1964: 7). Hierdie oënskynlike teenstrydigheid vorm deel van die argument wat ek uitmaak vir die effektiewe gebruik van musiek in Brecht se epiese teater. Brecht gebruik, myns insiens, die tegniek van vervreemding juis om die gehoor meer betrokke te kry. Hy gebruik dus “afstand” om nabyheid te verseker. Hy wend musiek in dialektiese verhouding met die dialoog aan om sy gehore te dwing om te hoor wat gesê word en so kontak te maak en hulle te noop tot kritiese nadenke en uiteindelik tot verandering en aksie. Hy het die konvensionele gehore as volg beskryf:

Looking about us, we see somewhat motionless figures in a peculiar condition: they seem strenuously to be tensing all their muscles, except where these are flabby and exhausted. They scarcely communicate with each other; their relations are those of a lot of sleepers ... True, their eyes are open, but they stare rather than see, just as they listen rather than hear. They look as if in a trance ...

(Brecht in Willett 1964: 187)

In direkte kontras hiermee, was kabaretgehere lewendig en betrokke. Trude Hesterberg wys daarop: “The precise effect a cabaret song may have is never to be predicted under any circumstances; it depends entirely upon the audience” (Double & Wilson 2006: 57). Die gehoor se

reaksie was dus bepalend tot die sukses of mislukking van 'n item of 'n kabarettuitvoering en hul gereelde deelname in die vorm van 'n gelag, applous en die offering van kwelvrae het hulle in 'n baie invloedryker posisie geplaas as in die gewone teater.

Die feit dat Brecht inspirasie geput het uit kabaret, het heel duidelik bygedra tot sy politieke agenda³³ vir teater, en het modelle voorsien vir *Gestus* en die *Verfremdungseffekt*, maar belangriker nog het dit hom in staat gestel om sy estetiese voorkeure te verklaar. Een van die dinge wat Brecht verag het van die teater van emosie en empatie was dat dit geen pret of direkte kontak met die gehoor bevat het nie (Brecht in Willett 1964: 7). In skreiende kontras hiermee, het kabaret met sy lewendige, onderwerpsgetroue, satiriese liedere en bo al sy nabye kontak tussen energieke kunstenaars en lawaaierige, sterk gehore, hope pret bevat (Double & Wilson 2006: 60). Aucamp (1984: 4) meen dan ook tereg dat kabaret tegelykertyd stig en vermaak.

Ek wil dit beklemtoon dat Brecht, ten spyte van al die ooreenkomste en invloede soos hierbo genoem, nie kabaret as vorm *per se* aangeneem nie, maar dit bloot aangepas het vir sy eie kunsvorm. Eerder as om 'n volbloed kabaretkunstenaar te word, het hy die tegnieke van kabaret geneem en toegepas op konvensionele teater.

Ons sou dus, in die lig van lg., kon aanvaar dat die funksionaliteit van die musiek wat hy ingesluit het in sy teaterproduksies en dan veral die wyse waarop dit die woordkuns beïnvloed het, vir Brecht van kardinale belang was. Dit was, behalwe vir die wisselwerking tussen musiek en die teks, vir hom egter ook belangrik dat elke element selfstandig moet kan funksioneer en selfs 'n onafhanklike gesindheid weergee. Daarom vind ek dit noodsaaklik om ook aandag te gee aan die funksionaliteit van die musiek, as selfstandige element in die teater. Ek steun hoofsaaklik op die teorieë en beginsels van Helmut Lachenmann, 'n kontemporêre komponis en Bob Dylan, die welbekende digter-musikant in hierdie afdeling. Alhoewel werksaam in totaal verskillende genres, maak albei gebruik van multi-media in die teater om die funksionaliteit van hul musiek te verhoog. Dit is uit die aard van die saak nie my doel om hulle verbintenis of invloed op Brecht te bewys nie (vanweë die vanselfsprekend verskillende tydsgleuwe), maar eerder om nog 'n invalshoek op die

³³ Dit mag dalk meer lig werp op die onderskeid wat dikwels gemaak is tussen Brecht, die kunstenaar, en Brecht, die politikus. Daar is voorts, volgens Blumer (1989: 15) ook beweer dat Brecht met sy kuns politiek probeer maak het en daaruit is dan afgelei (deur o.a. Martin Esslin) dat sy kuns net goed is waar dit a-polities is. Ek stem saam met Blumer, wat verantwoordelik was vir die vertaling van Brecht se liedere in Afrikaans in die bundel *Brecht sing Afrikaans*, as hy sê dat Brecht se "politieke kuns" 'n pleidooi lewer vir 'n regverdige samelewing waarbinne elke individu sy volle potensiaal kan ontwikkel. "En in dié sin kan daar geen onderskeid getref word tussen die kuns en politiek van Bertolt Brecht nie" (Blumer 1989: 16).

onderwerp te kry wat dit uiteindelik wel ten doel het om parallelle te trek met Brecht se gebruik van musiek en sodoende te poog om die funksionaliteit daarvan vir die teater van vandag te beklemtoon.

3.3. Funksionele musiek vir die teater van vandag

Ek is versigtig om Helmut Lachenmann se *Music with Images* as 'n nuwe musikale genre te klassifiseer omdat Nonnenmann (2005: 25) meen dat dit eerder 'n spesifieke aspek van Lachenmann se komposisionele werk as geheel omskryf. Ek vind dit egter uiters waardevol om te bestudeer omdat ek saamstem met Lachenmann (in Nonnenmann 2005: 1) se mening oor funksionele musiek: “Music has a purpose only if it points beyond its own structures to structures – that is to realities and possibilities around us and within us.” In die artikel, *Music with Images – The Development of Helmut Lachenmann’s Sound Composition Between Concretion and Transcendence*, waarin Nonnenmann die assosiasie tussen beelde en musiek binne Helmut Lachenmann se suiwer konsertstukke ondersoek, haal hy Lachenmann vêrder aan:

In my music, the listener's ears and eyes must be opened. This may be seen as a form of perceptual spectacle in which the ear and the eye join, together with all of the accompanying forms of observation, memory, association, imagination, and decoding.

(Nonnenmann 2005: 2)

Deur gebruik te maak van die subtitel “Music with Images” in 'n stuk wat as musiekteater beskryf word, onttrek Lachenmann as't ware sy komposisie aan die gebruikelike formele klassifikasie as 'n drama, 'n tragedie, 'n opera of 'n musikale teaterstuk. Dit verwys ook na 'n werklik intra-musikale kwaliteit, nie 'n eksterne een nie, wat slegs tot die musiek gevoeg word deur toneelelemente, storielyn, karakters, maskers of ander visuele media. Musiek en beelde is, volgens Lachenmann, dus onlosmaaklik verbind aan mekaar en verwys na prosesse wat gelyktydig gebeur, nl. vernietiging (“destruction”) en konstruksie (“construction”). Brecht, wat hierdie sentiment deel en die veelsydigheid van musiek verstaan, gebruik musiek in beide 'n dekonstruerende en konstruerende funksie.

Wanneer Nonnenmann (2005: 8) skryf oor die kommunikasie-moontlikhede van Lachenmann se “Music with Images”, is dit haas onvermydelik om die verband met Brecht se idee van kommunikasie met die musiek in sy teater mis te kyk:

... it (the instrumentally concrete musical work) can form the point of departure for a new communication, which is not channeled by preformed patterns of reception. Ideally, it sets in motion a communication that is enlightened as to its own circumstances, or that, as Lachenmann terms it, is ‘without illusions’, where recipients continue and complete the aesthetic process offered by the work of art.

Lachenmann, met behulp van wat hy voortdurend verwys na as “eksistensiële ervaring”, het musiek – voorheen verwaarloos in vergelyking met visuele kuns, literatuur en argitektuur – teruggebring na die sentrum van estetiese debatvoering. Hy kon, na my mening, juis daarin slaag omdat hy so vas oortuig was dat musiek in wese moet poog om die mens uit sy inherente klankwêreld te lei tot direk in die werklikheid. Vir hom was musiek slegs funksioneel “pointing beyond its own structures to structures – that means: to realities and possibilities – around us and within us.” (Nonnenmann 2005: 26). Dit sluit nou aan by Brecht se uiteindelijke oogmerk met die musiek in sy teater nl. om die gehoor eerstens bedag te maak op moontlikhede in en om hulle.

Ek wil, ten spyte van die verskil in genres, die volgende bespreking insluit omdat ek glo dit meer lig kan werp op die vraagstuk rondom die funksionaliteit van musiek. Musiek word, soos by Brecht, hier ook beskou as ’n selfstandige element wat terselfdertyd in diens staan van die groter doelstelling van ’n produksie.

Die film *Renaldo and Clara* deur Bob Dylan (1975-76) gedurende die Rolling Thunder Revue, het groot opspraak gemaak as gevolg van die onortodokse hantering van onderwerpe soos realiteit en illusie. In ’n onderhoud met Jonathan Cott vir die *Rolling Stone*-tydskrif op 26 Januarie 1978, verwys Dylan voortdurend na “art and life really coming together...” (Cott 2007: 179) en ek verwys spesifiek na hierdie onderhoud, wat gefokus het op die konseptualisering en verfilming van *Renaldo and Clara*, omdat daar myns insiens duidelike verbande getrek kan word in die manier hoe Bertolt Brecht en Bob Dylan oor die harmonie tussen kuns en die lewe gedink het en hoe hulle daarmee omgegaan het in hul onderskeie vorme van teater. Dit het ook elkeen se funksionele gebruik van musiek in ’n groot mate beïnvloed.

Dylan (in Cott 2007:178-9) begin deur kommentaar te lewer oor die tegniek van vervreemding wat hy gebruik het in die film en koppel dit dan aan die weersin wat hy toon ten opsigte van die dominansie van emosies:

I'll tell you what my film is about: it's about naked alienation of the inner self against the outer self – alienation taken to the extreme. And it's about integrity ... we talked about emotions before. You can't be a slave to your emotions. If you're a slave to your emotions you're dependent on your emotions, and you're dealing with your conscious mind. But the film is about the fact that you have to be faithful to your subconscious, unconscious, superconscious – as well as to your conscious ... I don't believe in emotion. They (the wise people) use their hearts, their hearts don't use them.

Oor die gebruik van musiek in hierdie film berig Cott:

What is most adventurous and mysterious about *Renaldo and Clara* ... is the way it counterpoints music with action, lyrics with dialogue, songs with other songs. In one scene, for example, Rodeo (Sam Shepard) is trying to win over Clara, and on the soundtrack you hear, almost subliminally, what sounds like the chord progressions of “Oh, Sister”, but which you later realize is “One Too Many Mornings” – as if the songs themselves were trying to communicate with each other, as if they were saying goodbye to each other.

(Cott 2007: 174)

Hierdie gebruik van musiek deel uit die aard van die saak baie ooreenkomste met die wyse waarop Brecht musiek aangewend het – nie net op grond van die vele dialektiese verhoudings waarin die musiek beweeg nie, maar ook om die liedere selfstandig te laat funksioneer en sodoende in staat te stel om met mekaar te kan kommunikeer. Omdat Dylan ook 'n digter-musikant was, was die verhouding tussen woord en klank vir hom ook essensieel en het hy, nes Brecht, geglo dat die teks en die musiek, hoewel selfstandig, steeds betekenis kan verleen aan mekaar: “...it's the sound and the words. Words don't interfere with it. They punctuate it. They give it purpose” (Dylan in Cott 2007: 210). Hy het ook gemeen dat al die idees vir liedere en al die invloede uit hierdie wedersydse verhouding moes voortvloei en dat uitmuntende klank, 'n perfekte melodie, gekompliseerde verbande of 'n foutlose teks opsigself nie veel betekenis inhou nie.

Hiermee verwoord hy, in soveel woorde, my siening oor die ingewikkelde verhouding tussen die woorde en musiek in drama, wat geskoei is op die manier waarop Brecht funksioneel omgegaan het met die gebruik van musiek. Beide se gebruik van musiek in hul onderskeie genres, spruit myns insiens uit die volgende oogmerk: “The role of an artist is to inoculate the world with disillusionment” (Dylan in Cott 2007: 224).

3.4. Samevatting

Ek wil hierdie hoofstuk oor musiek, as een van die betekenisgewende elemente van drama, afsluit deur weereens klem te plaas op die onderskeid wat Brecht getref het tussen musiek, soos hy dit wou aanwend in die epiese teater en musiek, soos dit in die dramatiese opera gebruik is. Hy was van mening dat die musiek van die dramatiese opera hoofsaaklik gebruik is om “op te dis”³⁴ teenoor die epiese teater wat as hoofdoel gehad het dat die musiek moes kommunikeer; die musiek moes die teks verhef (deur middel van emosionele katarsis) in die dramatiese opera terwyl Brecht wou hê die musiek moes die teks uiteensit of selfs oënskynlik verborge inhoud bekend maak; die musiek in die dramatiese opera het, volgens Brecht, probeer om die teks te beklemtoon of selfs uit te basuin terwyl hy wou toesien dat die musiek die teks as *vanselfsprekend* beskou en dus selfstandig kan optree; musiek is dikwels ter illustrasie gebruik in die dramatiese opera terwyl Brecht geglo het dat dit ’n posisie van sy eie moes inneem; musiek in die dramatiese opera is gebruik om die psigologiese situasie te skilder of in te kleur teenoor musiek in die epiese teater wat die gesindheid of beskouing (*gestus*) moes oordra (Brecht in Willett 1964: 38).

As ek my skaar by Brecht se siening oor die funksionele gebruik van musiek (soos wat die geval is), moet ek die gevolgtrekking maak dat opera en Wagner se *Gesamtkunstwerk*, as musikale genres, nie die modelle is wat ek sal navolg indien my uitgangspunt is om musiek in ’n drama waarlik te laat kommunikeer nie. Vir musiek om funksioneel te wees, is optimale kommunikasie (soos Brecht dit ten doel gestel het in sy epiese teater) van uiterste belang en selfs meer so in die teater van die tyd waarin ons leef.³⁵ As die einddoel met die produksie en met die musiek as selfstandige element daarbinne, optimale kommunikasie is (soos wat ek meen ’n gegewe behoort te wees in die teater), meen ek kabaret, Lachenmann se *Music with Images* asook Bob Dylan se multi-media projekte is beter voorbeelde ter navolging.

Omrede ek soveel ooreenkomste en parallele tussen die aanwending van musiek in lg. genres en Brecht se epiese teater kan trek en omdat ek reeds in breë trekke ondersoek ingestel het na sy

³⁴ Vgl. Brecht se verwysing na die “kulinêre teater”.

³⁵ Vgl. Brecht (in Willett 1964: 39) se stelling:

Once the content becomes, technically speaking, an independent component, to which text, music and setting 'adopt attitudes'; once illusion is sacrificed to free discussion, and once the spectator, instead of being enabled to have and experience, is forced as it were to cast his vote; then a change has been launched which goes far beyond formal matters and begins for the first time to affect the theatre's social function.

algemene teorieë oor musiek in die epiiese teater, wil ek vervolgens oorgaan tot 'n kritiese, meer praktiese studie van die wyse waarop Bertolt Brecht musiek, in teorie en veral praktyk, gebruik het in sy teater. Ek stel dit ten doel om die funksionaliteit van sy aanwending van musiek te ondersoek en om my hierin te lei, sal ek fokus op enkele van sy bekendste produksies asook die komponiste waarmee hy saamgewerk het om my te lei hierin.

HOOFSTUK 4

BRECHT SE GEBRUIK VAN MUSIEK

Daar is reeds in breë trekke verwys na die genres wat swaar steun op die musikale element in die teater en 'n invloed gehad het op Bertolt Brecht. Ek wil egter nou voortgaan om te ondersoek hoe hyself te werk gegaan het met die insluiting van musiek in sy teaterproduksies. Daar sal dus van hierdie punt af nie meer slegs gefokus word op hoe hy “funksionele musiek” *verstaan* het nie, maar ook veral hoe hy dit *aangewend* het. In hoofstuk 5 sal ek, as deel van my gevolgtrekking en slotsamevatting, kommentaar lewer oor die diskrepancies tussen Brecht se teorieë oor die gebruik van musiek en die praktyk daarvan en dus groot klem plaas op die mate van funksionaliteit, al dan nie, daarvan. Ten einde daarby uit te kom, wil ek in hierdie hoofstuk egter eers navors hoe Brecht prakties te werk gegaan het met die gebruik van musiek in *Die Dreigroshenoper* (1928), *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930) en *Mutter Courage und ihre Kinder* (1941). Ek vind dit verder insiggewend en noodsaaklik om die verhoudings tussen Brecht en onderskeidelik Kurt Weill, Hanns Eisler en Paul Dessau te ondersoek omdat die stryd om oppermag tussen die teks, musiek en handeling, waarna ek al so dikwels verwys het, eers werklik konkreet word binne die verhouding tussen dramaturg, komponis en regisseur en omdat dit myns insiens 'n groot invloed gehad het op die funksionaliteit van die musiek in Brecht se produksies.

4.1. Brecht se teorie rondom musiek in praktyk

Voor ek fokus op spesifieke produksies waarin Brecht musiek gebruik, vind ek dit insiggewend om, bloot ter oriëntasie en as samevatting op hierdie punt, 'n paar kernbeginsels van Brecht se begrip van funksionele musiek uit te lig. Sy verstaan daarvan is uiteraard bepalend vir die wyse waarop hy dit sou aanwend of sou aandring dat dit aangewend word.

Vir Brecht was die problematiek rondom musiek as deel van teater baie duidelik. Hy wys gereeld op die uitbuiting en vergiftiging van die gehoor deur die misbruik van musiek. Ek is dit eens met Brecht dat musiek (hoe gevorderd of genotvol ookal) wat nie kritiese denke uitlok en gevolglik 'n sosiale funksie het nie, nie beskou kan word as funksioneel nie. In die volgende aanhaling is dit vir my duidelik dat die kriteria vir die funksionaliteit van musiek vir hom hoofsaaklik ingesluit het dat dit van politieke en filosofiese nut moes wees:

Most 'advanced' music nowadays is still written for the concert hall. A single glance at the audiences who attend concerts is enough to show how impossible it is to make any political or philosophical use of music that produces such effects. We see entire rows of human

beings transported into a peculiar doped state, wholly passive, sunk without trace, seemingly in the grip of a severe poisoning attack. Their tense, congealed gaze shows that these people are the helpless and involuntary victims of the unchecked lurchings of their emotions. Trickle of sweat prove how such excesses exhaust them. The worst gangster film treats its audience more like thinking beings. Music is cast in the role of Fate. As the exceedingly complex, wholly unanalysable fate of this period of the grisliest, most deliberate exploitation of man by man. Such music has nothing but purely culinary ambitions left. It seduces the listener into an enervating, because unproductive, act of enjoyment. No number of refinements can convince me that its social function is any different from that of the Broadway burlesques.

(Brecht in Willett 1964: 89)

Brecht wys dan daarop dat hierdie problematiek reeds aangespreek word, maar dat dit nog lank nie opgelos is nie en dat die kuns om narratiewe (epiese) gedigte te toonset, verlore gegaan het. “Educational music is also in the doldrums; and yet there were times when music could be used to treat disease ...” (Brecht in Willett 1964: 89). Hy meen verder dat dit die teater baat sou vind daarby as die musikante net in staat sou wees om musiek te skep wat 'n min of meer voorspelbare effek op die gehoor sou hê en dat dit 'n groot las van die akteurs se skouers af sou haal as hulle byvoorbeeld teen die emosie wat die musiek skep kon inspeel. Hy beklemtoon ook dat die komposisie van betekenisvolle en maklik verstaanbare musiek nie net 'n goeie daad sal wees nie, maar ook sal dui op bekwaamheid en voldoende studie – en hierdie studie kan volgens hom slegs gedoen word wanneer mens in kontak is met die volksmassa en met ander kunstenaars – nie op eie houtjie nie (Brecht in Willett 1964: 90). Brecht self het dan ook 'n punt daarvan gemaak om voortdurend in kontak te bly met die “plebs en proletariaat” asook met ander kunstenaars. Vandaar sy voorliefde vir groepswerk en die samewerking met uitsonderlike musikante.

Terwyl Brecht in München sy eie musiek gekomponeer het vir sy toneelstukke (Fuegi 1987: 52) het hy, nadat hy Berlyn toe verhuis het, besef dat, wat Hanns Eisler later verwys het na as sy “kolossale musikaliteit sonder tegniek”, onvoldoende sou wees om musiek se funksie in die epiese drama wat hy beoog het, te vervul.³⁶ Hy het gevolglik begin om op gereelde basis professionele komponiste, aan wie hy dan sy eie musikale intuïesies en aspirasies probeer oordra het, te werf (Kowalke 2006: 244). Willett skryf dat Brecht steeds 'n groot invloed gehad op die vorm, orkestrasie en algemene aanslag van sy medewerkers omdat hy in byna-musikale terme gedink het terwyl hy geskryf het (Willett 1959: 126).

³⁶ Willett (1959: 126) skryf: “Brecht was no trained musician, but far more than most writers he had musical ideas at the back of his mind, and his work is full of musical implications ... More than most playwrights, more than the majority of poets, he has become known by the musical settings of his works.”

Hierdie samewerking met komponiste het daartoe gelei dat sy bekendste en mees invloedryke toneelstukke in die laat 1920's en vroeë 1930's geskep is as musikale uitvoerings eerder as blote toneelstukke (Fuegi 1987: 52). Sy teoretiese skrywe het ook meestal saamgehang met en was oorwegend kommentaar op operas eerder as dramas. Ek meen dit is grotendeels omdat Brecht insig gehad het in musiek se mag om mense saam te bind en betrokke te kry. Hy het besef tot watter mate funksionele musiek sy uiteindelijke doel, nl. kritiese denke wat lei tot sosiale betrokkenheid en verandering, kon bevorder, maar ook tot watter mate onfunksionele musiek presies die teenoorgestelde kon verrig.

Fuegi begin om 'n belangrike punt oor Brecht se dikwels misverstaande vervreemding, spesifiek met betrekking tot die gebruik van musiek, te maak as hy skryf:

As Berlin danced with death in this period, much of the music for the dance was provided by Brecht's collaborators. Many of the songs to which Berliners tapped their feet³⁷ were issued under Brecht's name ...

Fuegi (1987: 52) wys dan daarop dat dit duidelik blyk uit ondersoeke van die partiture geskryf in noue verbintenis met Brecht in die pre-1933 tyd dat soos die politieke stryd erger geraak het, daar op eksplisiete wyse 'n oproep gemaak is vir die meer intense betrokkenheid van gehore. Die kern van sy argument, waarop ek vir die doel van my studie sterk klem wil plaas, behels dan dat die doel van vervreemding nooit was om die gehoor onaangeraak te laat, afstand te skep en sodoende gebrekkige kommunikasie tot gevolg te hê nie, maar juis om die gehoor ten volle betrokke te kry en tot toewyding oor te haal vir (of teen) die tema wat Brecht wou aanspreek. Dit was dus ook die funksie van al die elemente in die teater, en spesifiek die musiek, om by te dra tot hierdie betrokkenheid en toewyding. Fuegi (1987: 52-53) skryf:

... if we go back to the Brecht productions of the pre-exile period, we can see that a fully engaged and/or rather enraged audience rather than a "distanced" audience was a standard phenomenon. If there was one thing Brecht's audiences were not, it was cool and rational.

³⁷ Fuegi (1987: 52) brei verder uit:

In 1982 I attended a conference of the International Brecht Society and when I gave a talk on the mesmeric quality of Brecht's music, my talk was greeted with barely polite scepticism. Immediately afterwards a wonderful videotape production of *The Ocean Flight* (with Weill's music) was played for the scholarly audience. As I glanced around the auditorium I saw every foot, quite unconsciously, moving to the Brecht/Weill rhythm. If an audience of contemporary Brecht experts fully cognizant of the anti-emotional Brecht directives of the twenties, and at a comfortable distance from the political imperatives of Berlin at that time should react that way, what hope was there, might we wonder, for the politically engaged audiences of the 1920s to remain unmoved by the rhythms of the seductive Weill and Eisler, authors of innumerable marches and songs of exhortation?

They were raucous and passionately committed either for or against all that Brecht represented.

Ek meen dat die gehoor en die rol wat hulle sou speel in Brecht se primêre doel met sy teater, nl. sosiale verandering, swaarder gewees het as enige van die ander elemente – teks, musiek of die produksie – in die “stryd” om oppermag, waarna so gereeld verwys is in hierdie studie. Dit was myns insiens ook die rede vir die meeste van sy probleme met die bestaande musiek wat gebruik is in die teater en vir die verskille tussen hom en die komponiste waarmee hy saamgewerk het. As gevolg van die feit dat Brecht ongekwalifiseerd was om beide libretto en partituur te skryf, het hy homself in ’n situasie bevind waarin hy gekonfronteer is met twee onversoerbare verwagtings: aan die een kant vereis die belangrikheid van musiek binne die epiese model samewerking met komponiste van formaat en aan die ander kant, was hy onwillig om bloot te dien as die teksskrywer wat die meeste van hulle op hulle beurt gesoek het. Hy het gevrees dat hulle sou aandring op “musiek met (sy) eie betekenis” en sy beheer oor die komposisie en uitvoering en dus die uiteindelijke doelwit daarvan teenstaan. Hy was agterdogtig teenoor alle selfstandige musiek en het deels as gevolg daarvan die oordadigheid van opgeleide operastemme en die narkotiese sensualiteit van strykinstrumente se oorheersing in orkestrasie verwerp.

Die kern van Brecht se hantering van musiek hang nou saam met sy oortuiging dat musiek nooit as blote begeleiding moet dien nie tensy die musikale begeleiding ook 'n vorm van kommentaar lewer op die handeling. Hy beskryf dit as volg in sy “A Short Organum for the Theatre”:

It cannot simply 'express itself' by discharging the emotions with which the incidents of the play have filled it ... It emphasizes the general gest of showing, which always underlies that which is being shown, when the audience is musically addressed by means of songs. Because of this, the actors ought not to 'drop into' song, but should clearly mark it off from the rest of the text; and this is being reinforced by a few theatrical methods such as changing the lighting or inserting a title.

For its part, the music must strongly resist the smooth incorporation which is generally expected of it and turns it into an unthinking slavery ... Music can make its point in a number of ways and with full independence, and can react in its own manner to the subjects dealt with; at the same time it can also quite simply help to lend variety to the entertainment.

(Brecht in Willett 1964: 203)

Brecht raak hier 'n punt aan wat volgens my vandag nog geld. Die wyse waarop musiekteater deesdae musiek aanwend, behels dikwels inkorporasie van die musiek met die teks dat die gehoor aanvanklik byna nie eens bewus is van die oorgang of die uitbreek in sang nie. Ek stem saam met Brecht dat musiek “sy punt” kan maak op verskeie maniere en met totale onafhanklikheid – bygesê

indien die komponis die visie van die dramaturg en regisseur deel en besef dat die musiek funksioneel daartoe moet staan. Brecht se uitgangspunt was dus nie om volle *oppermag* aan musiek, as element in sy teater te gee nie, maar eerder om volle *onafhanklikheid* daaraan toe te ken en hierdie beginsel sorg myns insiens vir 'n tydllose funksionaliteit.

'n Volgende kernpunt wat Brecht hier aanraak is dat hy dit nie gehad teen die vermaak wat musiek kan verskaf nie, maar teen musikante wat volgens hom geneig was om tekste te beskou as 'n reeks woorde wat slegs daar is om aan hulle die geleentheid te verskaf om hulself te geniet (Kowalke 2006: 244). Omdat musiek geneig is om die luisteraar op verleidelike en kragdadige wyse te stimuleer, was hy bevrees dat sy tekste bloot materiaal vir die musiek se onthalwe sou word en sonder enige kritiese selfrefleksie hanteer sou word. So sou sy eie stem verswelg word deur die komponis se stem. Hy het gevoel dat in die meeste ontmoetings tussen poësie en musiek, poësie slegs deur opsetlike instemming, of deur die onopsetlike onbevoegdheid van die komponis, die kragtigste uit die “stryd” kan tree (Kowalke 2006: 244). Om dit teen te werk, het Brecht probeer om 'n nuwe paradigma te skep. As musiek van beide sy formalisme en emosionele verstrikkings wou ontsnap, moes hy 'n totale ommekeer ondergaan en “Misuk” word. Hy het lg. term in die 1950's gemunt om die radikale herfunksionering van die komposisie sowel as uitvoering wat hy vereis het, te omskryf. Kowalke (2006: 245) meen dat “Misuk”, ten spyte daarvan dat dit moeilik is om te beskryf, eerstens nie dekadent of formalisties is nie. Dit is, intendeel, baie naby aan die man op straat en dit herroep byvoorbeeld die sang van werkende vroue op 'n Sondagmiddag.

Uiteindelik sou hierdie onversoenbare teenstelling tussen Brecht se behoefte aan en suspisie teenoor “gekultiveerde musiek” sy rol in die post-1936 teater en sy wyer impak op musiekteorie en -praktyk beperk. Brecht het dan ook, gedurende die vyftien jaar van ballingskap waartydens hy van sy beste toneelstukke geskep het, selde met komponiste saamgewerk om musiek-dramas te skep soos in die vorige dekade. Musiek het in hierdie tyd 'n minder vormende rol gespeel, omdat die dramaturg volle beheer behou het deur die musikante slegs vir sekere nommers en dan eers na die voltooiing van die teks ingeroep het.

In die laaste dekade van sy lewe het Brecht egter weer met hoofsaaklik een komponis, Paul Dessau, saamgewerk. Dessau het 'n baie meer eerbiedige houding teenoor Brecht gehad as Eisler en veral Weill en het aangehou om te gee waarvoor Brecht gevra het. Dit het meegebring dat Dessau minder van 'n onafhanklike identiteit as beide Eisler en Weill opgebou het. 'n Bewys daarvan is dat teaters vandag nog heel gereeld van Dessau se musiek vervang met nuut gekomponeerde musiek terwyl dit

amper ongekend is in die geval van Brecht se medewerking met Eisner en Weill (Kowalke 2006: 247).

Alhoewel ek Brecht se verhoudings met die betrokke komponiste in meer diepte sal bespreek wanneer ek die gebruik van musiek in sy produksies ondersoek, moet ek nou reeds aan Weill en Eisner aandag skenk ten einde Brecht se problematiek met die verhouding tussen teks en musiek verder te ondersoek. Brecht het slegs aan Weill en Eisner, wat nie net musiek geskep het nie, maar ook bygedra het tot die algehele skepping en teks van sy werke, medewerkerstatus gegee. Teen die tyd wat elkeen van hulle met Brecht begin saamwerk het, het hul beide reeds die estetiese aannames wat modernisme van romantisisme geërf en grootliks onveranderd gelaat het, verwerp. Op ongeveer dieselfde tyd het beide ook hul studies by hul onderskeie formidabele onderwysers beëindig – Weill by Ferruccio Busoni en Eisler by Arnold Schoenberg – om nuwe rigtings in te slaan. Elkeen was op soek na ’n manier om die subjektiwiteit en isolasie van die Nuwe Musiek te bowe te kom en om nuwe verhoudings met massa-kultuur en -gehoore te smeevir ’n sosiaal betrokke musikale kuns.

Weill en Eisner is beide beïnvloed deur ’n tydperk waaroor Willett (1959: 128) skryf:

... the relation between lowbrow music and the new anti-Wagnerian aim of the younger serious composers were very close: the actual scale of performance was being cut down, harmonies clarified, melody emphasized, orchestration tightened up. An element of classical balance was being reintroduced. And for some reason this trend expressed itself not in the orthodox opera but in short and rather frivolous stage works, where the means were economical and the words themselves treated in a clear and novel way ...

Hierdie tydperk se invloed op Weill en Eisner, tesame met die feit dat albei ook betrokke was by *Gemeinschaftsmusik* (gemeenskapsmusiek) waar die oogmerk soveel sosiaal as musikaal was en die skrywers van die tekste gedryf is in die rigting van ’n eenvoud van diksie en duidelikheid van sin (Willett 1959: 130-131), het hulle albei, myns insiens, gevorm en voorberei vir hulle samewerking met Brecht.

In die aanvanklike keuses in terme van samewerking met dramaturge, het Weill op beslissende wyse beide musikale en literêre ekspressionisme verwerp en ’n populêre idioom aangeneem. Teen die tyd dat Eisler in aanraking gekom het met Brecht, was hy ook al ’n toegewyde, uitgesproke Marxis in teorie en praktyk: as musiekkritikus vir die kommunistiese *Die rote Fahne*, komponis van militante werkerskore en marsliedere, en as leier van die studiegroep “Dialektiese Materialisme

in Musiek”. Dit was dus ook gedeelde sosiale ideale wat samewerking met Brecht bevorder het. David Drew skryf oor Eisler:

...neither the power nor the extraordinary durability of his collaboration with Brecht would have been attainable but for the self-awareness and the mastery he had first achieved within Schoenberg's orbit and then developed on the tangential path he took in 1927.

(Kowalke 2006: 248)

Terwyl Brecht Eisler se toonsettings beskou het as “die toets vir sy gedigte, wat produksies vir sy toneeltekste was”, het hy Weill geprys daarvoor dat hy die eerste een was om in dit wat hy (Brecht) nodig gehad het vir die verhoog, te kon voorsien (Kowalke 2006: 248). Fuegi (1994: 187) skryf dat Weill se insluiting die vorige werk van die Brecht-werkswinkels op fundamentele wyse sou verander: “Music would no longer be fragmentary, a primitive, usually borrowed accompaniment for an individual cabaret song. Nor would it be a mere insertion.” Hierdie aanwending van musiek was, soos ons reeds gesien het, presies waarvoor Brecht gevra het.

Die vier jaar van byna onafgebroke samewerking met Weill was oorgangsjare vir Brecht. Hy het gekonsentreer op sy Marxistiese studies waarmee hy in 1926 begin het, hy het sy eerste versameling gedigte gepubliseer en hy het slegs die dramatiese werke waarin musiek essensieel, eerder as toevallig was, voltooi. Dit was ook in hierdie stukke van sosiaal betrokke musiekteater dat die montage-tegnieke wat bekend geword het as “Brechtiaans” ontwikkel is en waar die dramaturgiese grondbeginsels vir “epiese” drama gelê is. Die vier hoekstene van die nuwe teater behels ’n onsentimentele, repertoriese, saaklike manier van uitbeelding; ontwikkeling van nuwe didaktiese genres vir produksie buite die staatsgesubsideerde sisteem; aanpassing van filmtegnieke en die radikale skeiding van die elemente. Brecht is veral later sterk beïnvloed deur Oosterse teater teorieë, soos dié van die Kabuki teater. Die volgende aanhaling van Styan (1981: 30) laat blyk duidelik hoekom die Kabuki teater – en dan spesifiek die wyse waarop musiek daarin gebruik is – so ’n sterk invloed op Brecht gehad het:

... they introduce music which, according to (Paul) Claudel's 1930 lecture 'Le Drame et la musique', is intended to touch off the poetic speech by counterpoint rather than swallow the performer, as in Wagner.

Musiek wat kontrapuntal tot die poëtiese spraak beweeg en die akteur bystaan, eerder as insluk, het natuurlik deel uitgemaak van Brecht se idee van funksionele musiek en hy het gehoop om, wat hy genoem het, “die groot stryd om oppermag tussen woorde, musiek en produksie ...” (Kowalke 2006:

249), te vermy. Hierdie ideaal het egter nie gerealiseer nie en die stryd, soos duidelik blyk uit sy verhoudings met die komponiste saam met wie hy gewerk het, het voortgeduur. Weill het Brecht se dilemma herken en in 1929 sy eie strategie om daarmee saam te leef met 'n vriend gedeel:

Music has more impact than words. Brecht knows it and he knows that I know. But he never talk about it. If it came out in the open, we couldn't work with each other any more. Brecht asks for complete submission. He doesn't get it from me, but he knows that I'm good and that I understand him artistically, so he pretends that I'm utterly under his spell. I don't have to do anything to create that impression. He does it all by himself.

(Kowalke 2006: 249)

Weill het, volgens Joerg (1998: 8) reeds vroeg in sy lewe sy roeping gevind in die musikale teater. As jeugdige het hy tuisgeskepte opvoerings op die planke (letterlik!) gebring in 'n sinagoge waar sy vader gedien het as voorsanger. Hy het ook reeds van 'n vroeë ouderdom af besef dat die komposies wat hy neergepen het, geïnspireer is deur meer as net musiek alleen. In 'n brief aan sy broer skryf hy: "I need poetry to set my imagination into motion; my imagination isn't a bird, it's an airplane." In minder as drie dekades as professionele komponis het hy meer as dertig werke geskep vir die verhoog. Teen die tyd dat die eerste paar voltooi is, het hy reeds drie praktyke gevestig wat dwarsdeur sy loopbaan kenmerkend van sy werk sou bly: ondersoeking van nuwe modelle en vorms, die gebruik van elemente wat spruit uit populêre musiek en samewerking met die vernaamste kontemporêre toneelskrywers. Hy het egter volhard in sy lewenslange strewe om die saak van musikale teater te bevorder en dit was hierdie byna allesoorheersende ideaal wat, myns insiens, ook gelei het tot die grootste argumente en uiteindelik die skeiding tussen hom en Brecht.

Alhoewel Brecht en Weill altyd versigtig gebly het vir mekaar en die formele wyse van aanspreek volgehou het, was daar iets wat hulle toegelaat het om dieselfde doelwitte na te streef: die bemiddelende konsep genaamd *Gestus*, 'n term wat deur Weill voorgestel is in Desember 1928. Binne die dramaturgie van 'n musiekteater wat daarna streef om die sosiale verhoudings tussen karakters eerder as hul innerlike psigologiese toestande duidelike maak, was Weill en Brecht albei van mening dat *Gestus* 'n middel is om die gedrag en gesindhede van mense teenoor mekaar op die verhoog te manifesteer. Hulle het saamgestem dat musiek essensieel was in die kommunikasie van die fundamentele *Gestus* van 'n teatrale situasie. 'n Nuwe "gebaretaal", wat die dramatiese, liriese en epiese vorms van digkuns kombineer sou 'n "gebare-musiek" benodig waarin musikale selfstandigheid en uitdrukking ondergeskik is aan dramatiese en sosio-politiese oogmerke (Kowalke 2004: 250).

Fuegi (1987: 58) skryf dat die nuwe Weill-Brecht klank, met sy vermenging van populêre musiek met avant-garde, die taaiste van gehore se goedkeuring gewen het. Weill het, ten spyte van die feit dat dit sou beteken dat hy die “gewyde leerstelling” wat bepaal dat volksmusiek agtenswaardig is en populêre musiek nie, moes verwerp en klagtes van sy leermeester Busoni, dat hy “die arm man se Verdi” geword het, moes verduur, erken dat jazz 'n belangrike rol in die ritmiese en harmoniese bevryding, en veral in hulle musiek se toenemende eenvoud en verstaanbaarheid, gespeel het (Weill in Willett 1959: 131).

Alhoewel ek in 4.2. meer breedvoerig gaan ondersoek instel na Brecht se gebruik van musiek in sy produksies, vind ek dit nou reeds nodig om enkele deurlopende beginsels aan die hand van die produksies te bespreek omrede dit vormend was en sentraal gestaan het tot die wyse waarop Brecht musiek in praktyk aangewend het. Willett som enkele van hierdie beginsels, soos aangewend in *Die Dreigroshenoper* wat Brecht en Weill inderhaas in 1928 geskryf het, op: Die sangers was hoofsaaklik akteurs en die liedere onderbrekings; die musiek was nooit toegelaat om die voortdurende deursigtigheid van die teks te verswelg nie; die melodieë was nostalgies, die kontrapunt netjies en die harmonieë dikwels ontstellend prikkelend; die musiek was gekomponeer vir 'n orkes van slegs ag musikante en die sangers het 'n teater- en kabaretachtergrond gehad, nie opera-opleiding nie. Lotte Lenya, Weill se vrou, skryf van haar verskyning in die eerste *Mahagonny*: “I couldn't read a note, – exactly why I was chosen” (Weill 1959: 132).

Sulke metodes het nuwe reëls tot gevolg gehad, wat uitgestip is deur Brecht in *Die Dreigroshenoper* notas (in Willett 1959: 132). Hy skryf dat hy 'n weersin daarin het as 'n akteur voorgee dat hy nie bewus is daarvan as hy die vlak van gewone spraak verlaat en begin sing nie. Hy meen dat die drie vlakke – gewone spraak, verhoogde spraak en sang – altyd onderskei moet word. Hy sê verder dat die melodie nie blindweg nagevolg moet word nie en dat daar eerder teen die musiek moet ingespraak word om onafhanklikheid van musiek en ritme weer te gee en sodoende 'n sterker effek te skep. Dit hang uiteraard nou saam met sy beginsel van die radikale skeiding van elemente om die selfstandigheid van elk te bemiddel.

Willett (1959: 132) wys daarop:

Music here becomes a kind of punctuation, an underlining of words, a well-aimed comment giving the gist of the action or the text. And this remains its prime function in all Brecht's plays.

Ten spyte daarvan dat Brecht en Weill saamgestem het met die noodsaak van hierdie *Gestus* en *gestische Musik* waarna Willett verwys in bg. aanhaling, het hulle dit, myns insiens, albei in diens gestel van hul eie oogmerke. Vir Brecht was *Gestus* net een van vele strategieë vir “epicisation” van die interpretasie, voorstelling en ontvangs van sy dramatiese werke (Kowalke 1996: 250). Alhoewel hy al hoe meer na *Gestus* verwys het in Marxistiese terme (karakters se sosiale verhoudings moet voorgestel word as bepaald deur ekonomiese en politieke faktore), wil dit voorkom asof dit aanvanklik hoofsaaklik gedien het as ’n middel om ruimte in die liedere te laat vir sy eie poëtiese stem en om ’n voorskrif te gee aan beide komponis en uitvoerder vir die interpretasie van sy tekste.

Aangesien die “teks” van musiekteater eers werklik tot lewe kom en ervaar word in die uitvoering self, het Brecht vasgeklou aan die onbuigbare reël, “the proof of the pudding is in the eating” (Kowalke 2006: 250). Deur die ritme, klem, toonhoogte, toonkleur, pouses, frasering, dinamiek, tempo en intonasies van sy poësie in ’n musikale toonsetting vas te vang, het Brecht gehoop om sy werke “uitvoering-bestand” te maak en om ’n “dwelm-vrye” effek op sy gehore te verseker. Dit is ook veelseggend dat die konsep van *Gestus* eers gebruik is na hy opgehou het om sy eie liedere in die publiek te sing en dus nie meer langer ten volle in beheer kon wees van die finale uitvoering van sy gedigte nie (Kowalke 2006: 250). Uit die volgende aanhaling van Brecht (in Willett 1964: 44-45) blyk dit duidelik te wees dat Brecht voortdurend klem gelê het op die funksie van die verskillende rolspelers in sy teater en dat daardie funksie, afhangende van die oorkoepelende kernidee, of die *Gestus*, kon verander. Hy het dan ook aangedring op ’n spesifieke manier waarop die liedere uitgevoer moes word om volle uiting aan die *Gestus* te gee:

When an actor sings he undergoes a certain change of function ... In no case should singing take place where words are prevented by excess of feeling. The actor must not only sing but show a man singing. His aim is not so much to bring out the emotional content of his song (has one the right to offer others a dish that one has already eaten oneself?) but to show gestures that are so to speak the habits and usage of the body ... If he drops into the melody it must be an event; the actor can emphasize it by plainly showing the pleasure which the melody gives him. It helps the actor if the musicians are visible during his performance and also if he is allowed to make visible preparation for it (by straightening a chair perhaps or making himself up, etc.). Particularly in the songs it is important that 'he who is showing should himself be shown'.

(Brecht in Willett 1964: 44-45)

Alhoewel Weill se teoretiese formulerings net so teenstrydig en onontwikkeld was, was die praktiese betekenis van die konsep van *Gestus* baie verskillend vir hom. Hy het *Gestus* amper eksklusief beskryf as ’n tegniese hulpmiddel vir die komponis, met historiese voorbeelde in die

musiek van Bach, Mozart, Beethoven, Offenbach en Bizet. Hy het aangeneem dat *Gestus* musiek sou bemagtig om sy bevoorregte posisie in die algehele struktuur van musikale teaterwerke tot in die fynste detail en die uitvoering daarvan terug te eis, (Kowalke 2006: 251). *Gestus* kon musiek se kommunikatiewe vermoëns kanaliseer en fokus en dit bevry van sy tradisionele parallëllisme tot die teks, sowel as sy beskrywende en psigologiese funksies om sodoende wyer melodiese, formele en harmoniese omvang daaraan te gee. *Gestische musik* kon dit artikuleer wat die teks nie duidelik maak nie en op hierdie wyse 'n sub-teks skep vir die akteur. Die “spel” tussen die musiek en die liriek wat daaruit voortspruit kan op hierdie wyse andersins ingewikkelde lae van betekenis en teenstellings oordra. Brecht, aan die ander kant, het die waarde van *gestische musik* direk gekoppel aan die akteur en die basiese *Gestus* van die toneel en die produksie:

To put it practically, gestic music is that music which allows the actor to exhibit certain basic gests on the stage. So-called 'cheap' music, particularly that of the cabaret and the operetta, has for some time been a sort of gestic music. Serious music, however, still clings to lyricism, and cultivates expression for its own sake.³⁸

(Brecht in Willett 1964: 87)

Brecht wou ten alle koste verhoed dat die musikant die *gestus* sien as 'n blote artistieke beginsel. Dit mag die komponis help om die tekste te toonset op 'n besonder lewendige of 'n maklik assimileerbare wyse, maar wat vir Brecht belangriker was, was dat spesifieke aandag aan die *gestus* ter sprake die komponis sou toelaat om sy eie politieke standpunt in te neem (Willett 1964: 104). Brecht se idee met *gestische musik* was ook dat die musikant (en die komponis) sy eie politieke houding kon inneem terwyl hy musiek maak, omdat Brecht geglo het dat dit belangrik is vir die musikant om 'n sosiale mening te hê en dat die musiek dit moes weergee. Hierdie fokus op politieke en sosiale waarde sluit weereens aan by die vroeëre punt wat ek gemaak het oor Brecht se kriteria ten opsigte van die funksionaliteit van musiek.

'Gest' is not supposed to mean gesticulation; it is not a matter of explanatory or emphatic movements of the hands, but of overall attitudes. The language is gestic when it is grounded in a gest and conveys particular attitudes adopted by the speaker towards other men ...

The musician's attitude to his text, the spokesman's to his report, shows the extent of his political, and so of his human maturity ... The artist has to adopt a definite attitude towards the fact ... he cannot let it just speak for itself, simply expressing it as the fact dictates.

A good way of judging a piece of music with a text is to try out the different attitudes or gests with which the performer ought to deliver the individual sections: politely or angrily, modestly or contemptuously, approvingly or argumentatively, craftily or without calculation.

³⁸ 'n Ander weergawe sê: “... and tries to express the individual” (Willett 1959: 132).

For this the most suitable gestures are as common, vulgar and banal as possible. In this way one can judge the political value of the musical score.

(Brecht in Willett 1964: 105)

Toe Brecht geskryf het dat Weill se musiek (vir die opera *Mahagonny*) nie waarlik *gestische* is nie, het hy oombliklik die aandag gevestig op die teenstrydighede in sowel teorie as praktyk inherent aan hulle onderskeie beskouings van *Gestus*. Deur die *Gestus* vas te lê, maar die bestanddele te skei volgens verskillende resepte kon hulle nie daarin slaag om die groot stryd om oppergesag tussen teks en musiek te besleg nie (Kowalke 2006: 251).

Hierdie onopgeloste dissonansie tussen Weill en Brecht se stemme word waarskynlik die beste gehoor tydens die klimaktiese botsing oor Ernst-Josef Aufrecht se Berlyn-produksie van die vollengte *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* in die Teater am Kurfürstendamm in Desember 1931. Ten spyte daarvan dat die geselskap uit oorwegend sanger-akteurs, eerder as die aanvanklik beoogde operasangers (wat opsigself alreeds sekere snitte en vereenvoudiging van Weill se kant genoodsaak het) en 'n verkleinde orkes van minder as 40 musikante bestaan het, het Brecht tydens repetisies steeds gekla dat alles weggespoel word deur die musiek en het hy Weill in die publiek afgemaak as 'n "vals Richard Strauss" (Kowalke 2006: 251).³⁹ Prokureurs het gevolglik gedreig om die repetisies stop te sit en in 'n laaste poging om die produksie te red, het Aufrecht Brecht oortuig om te onttrek. Brecht het toe besluit om *Die Mutter*, sy aanpassing van Gorky se roman, in die teater se kelderverdieping op die planke te bring. Hierdie verskuiwing na die kelderverdieping was beslissend, onomkeerbaar en simbolies van 'n baie groter skuif wat sou behels dat Brecht opera, die kommersiële teater en Weill agtergelaat.

Hierna sou Brecht *Die Mutter* – met Eisler se nege liedere, ballades en refreine – toejuig as die klassieke model van politieke volwasse epiese teater omdat die musiek volgens hom geskep is om 'n kritiese beskouingswyse by die gehoor te weeg te bring. Kowalke (2006: 252) skryf :

Far more deliberately than in any other play of the epic theatre, the music in *The Mother* was designed to induce in the spectator a critical approach. Eisler's music can by no means be called simple. Qua music it is relatively complicated, and I cannot think of any other that is

³⁹ Vgl. Verder Fuegi (1987: 78) se beskrywing hiervan:

During rehearsals the animosity between Weill and Brecht came out into the open. Brecht knocked the camera out of the hands of a photographer who wanted to photograph them together. Totally unable to agree on the relative importance of the words and the music, librettist and composer called in lawyers to mediate during rehearsals. Furious at Weill, Brecht shouted that he was going to throw this "false Richard Strauss" down the stairs...

more serious. In a remarkable manner it makes possible a certain simplification of the toughest political problems.

'n Kritikus van *Die rote Fahne* het Eisler se partituur as volg vergelyk met dié van Weill:

Here there's no monstrous orchestra as on the Kurfürstendamm for Weill's score for Brecht's *Mahagonny*; no intoxicating violins, bloated wind sonorities, flowing harmonies, but rather a very small ensemble of a couple of brass players, percussion, and piano. But there is a sharp, clear voice-leading, brittle march rhythms, proletarian songs that grip you tensely from the first to the last note. In the incidental music for *The Mother*, Eisler's ability to bind words, sentences, slogans into a unified structure of striking effect through music reveals itself anew in a transcendent way.

(Kowalke 2006: 252)

Hieruit word dit dan duidelik dat Eisler die teks eerbiedig het in die musikale komposisies en dat hy Brecht se idees oor die funksie van musiek ondersteun het. Ek vind die gebruik van musiek, soos dit hier beskryf word, uiters funksioneel: die musiek is eenvoudig, sonder om in te boet opkwaliteit of effek; dit is duidelik en helder sonder om te oorheers of die stem, as instrument, te oordonder; dit eerbiedig en ondersteun die woord sonder om onafhanklikheid of selfstandigheid prys te gee. Brecht self het te kenne gegee dat hy deeglik bewus is daarvan dat nie 'n maklike taak is om funksionele musiek vir die teater te skep nie, maar dat Eisler se sukses ten opsigte hiervan juis gegrond is daarop dat hy narkotiese effekte vermy en die musiek in gesprek laat tree het met die politiese en filosofiese betekenis van elke gedig. Brecht (in Willett 1964: 89) skryf die volgende oor Eisler se musiek vir *Die Mutter*:

This music too is in a certain sense philosophical. It too avoids narcotic effects, chiefly by linking the solution of musical problems to the clear and intelligible underlining of the political and philosophical meaning of each poem. All this surely goes to show what a difficult task it is for music to fulfill the demands of an epic theatre.

Eisler self het later gesê dat Weill nooit regtig Brecht se idees verstaan of gedeel het nie en dat hy (Weill) hom so blind gestaar het teen die innoverende effekte dat die realiteit daarvan hom ontgaan het (Kowalke 2006: 252). Die omgekeerde was natuurlik ook waar en met hul steeds groeiende gewildheid, het die produksies van die Brecht-Weill vennootskap – lank na die première daarvan – aangehou om probleme vir Brecht te veroorsaak. Sy terugblikkende ontevredenheid daarmee word die beste geïllustreer deur die feit dat hy elkeen daarvan óf ontken óf onherkenbaar verwerk het en uiteindelik almal behalwe een in literêre weergawes – heeltemal teenstrydig met Weill se musiek – herpubliseer het. In twee gevalle het Brecht hierdie hersienings voorsien van bykomende kommentaar wat die “misverstande” (Kowalke 2006: 252), soos voortbring deur die

oorspronklikes, korrigeer of herinterpreteer vanuit sy meer volwasse Marxistiese perspektief.

In sy omslagtige notas oor *Mahagonny*, wat gepubliseer is in 1930, het Brecht erken, dat die opera, tydens die “ete”, uitgedraai het om deur en deur kulinêr van aard te wees. *Mahagonny* het, volgens hom, gedemonstreer dat opera nie hervorm kon word nie; dit moes vernietig en vervang word. In sy daaropvolgende produksies sou hy dan juis poog om klem te plaas op die didaktiese -, ten koste van die kulinêre element. Brecht het dit ten doel gestel om die metodes van plesierskepping te ontwikkel tot 'n objek van onderrig – “to convert certain institutions from places of entertainment into organs of mass communication” (Brecht in Willett 1964: 41-42).

As Brecht se notas van *Mahagonny* gerig was daarop om 'n estetiese en politiese agenda vir die epiese drama daar te stel, iets wat die opera self nie kon regkry om aan te spreek nie, was die notas van *Die Dreigroschenoper* daarop gemik om die uitvoering van die ideale wat hy in die notas gestel het, te verbeter, want die aanvanklike onverwagse sukses daarvan is deur Brecht later beskou as misplaas. In 'n onderhoud in 1933, het hy die vraag beantwoord, “What, in your opinion, accounted for the success of *Die Dreigroschenoper*? I'm afraid it was everything that didn't matter to me: the romantic plot, the love story, the music” (Kowalke 2006: 253). Insiggewende leesstukke oor *Die Dreigroschenoper*, het vir Brecht na die mees doelmatige manier gelyk om 'n duidelike sosio-politieke boodskap, wat verlore geraak het of afwesig was in die teks daarvan oor te dra. Lg. is toe nog wêreldwyd opgevoer en *Die rote Fahne* het daarna verwys as “'n komiese literêre operette, 'n vermaaklike mengelmoes sonder 'n sweempie sosiale of politiese satire (Kowalke 2006: 253).

Brecht se *Die Dreigroschenoper* notas was bedoel om verbeterend eerder as beskrywend te wees in nog 'n ander sin: verskeie dele daarvan is bloot gekamouflêerde pogings om teks-musiek verhoudings wat ingebou is in die oorspronklike, om te keer. As die teks die eerste rondte in die stryd om oppergesag verloor het, sou Brecht nie so maklik die stryd gewonne gee in hierdie een nie. Brecht sou bloot sy strategie verander: die komponis se vertolking van 'n teks hoef nie beslissend te wees nie. 'n Gehoor se interpretasie sal tot 'n groot mate gebaseer wees op dié van die regisseur en die akteurs, wat wesenlik lewe en stem gee aan die skrywer, komponis en karakters.

In die deel van *Die Dreigroschenoper* notas getiteld “About the singing of the songs” waarna ek vroeër verwys het, het Brecht dus akteurs aangemoedig om die melodie nie net blindweg na te volg nie. Hy het dit verder duidelik gemaak dat die akteur nie net moet sing nie, maar iemand wat besig

is om te sing, moet wys. Hiermee openbaar Brecht dus die kern van wat in die vervolg algemeen beskou sou word as die wese van ware Brechtiaanse uitvoeringspraktyk. Deur hierdie oproep na ongekultiveerde stemme wat nie noodwendig klassieke opleiding gehad het nie en deur sy akteurs te herinner dat hulle nie heeldyd hoef te sing nie, word die estetiese obstruksie van die “stem-objek” verklein. Deur die melodie soms “ongesing” te laat op belangrike oomblikke, verdof dit terselfdertyd ook die komponis en die karakter se virtuele stem, word die poëtiese persona toegelaat om gehoor te word sonder kompetisie en word die teks baie duidelik weergegee terwyl die musiek terugtree.

Die vereiste dat die akteur nie net moet sing nie, maar iemand moet wys wat sing, kan gesien word as ’n parallelle poging om te verseker dat die digter of dramaturg ook die verhoog deel met die protagonis. Brecht bewerk afstand tussen die speler en die spel en onderskei die teenwoordigheid van die karakter van dié van die akteur. Met kenmerkende dialektiese metodes, vereis Brecht van die akteur om sy/haar realiteit weer te gee, maar terselfdertyd uit die handeling te kan tree en dit waar te neem as ’n ooggetuie. Die akteur/sanger word dus 'n verslaggewer wie se private emosies liefsvaak moet bly (Kowalke 2006: 254).

Die skrywer smee dus ’n band met die akteur wat dan op sy beurt vir die skrywer instaan as verteller en kommentator en sodoende die protagonis, as outeur van die woorde wat gesing word, vervang. Dus is selfs ’n solo-uitvoering ’n tipe montage, ’n kombinasie van nabootsende onmiddelikheid en narratiewe afstand, ’n samestelling van gedissekteerde realiteite. Alhoewel dit bedoel is om “naïef” voor te kom vir ’n gehoor, is dit alles behalwe eenvoudig vir die akteurs wat deurentyd bewustheid van hul eie teenwoordigheid moet behou (Kowalke 2006: 254).

Hierdie beginsel het ook gegeld vir die musikante in Brecht se produksies. Hy was baie gesteld daarop dat die orkes en die individuele instrumente hulle “plek” (die orkesput) moes ken en hy het dit beklemtoon dat die instrumente, soos die akteurs, ook die funksie van verslaggewers moet vervul. Dit is wat hy, myns insiens, bedoel as hy sê dat 'n instrument nie moet “praat” namens “ek” nie, maar namens “hom” of “haar”. Daarmee het hy egter nie die belangrike rol wat hulle, ter ondersteuning van die “nie-musikante” (akteurs) gespeel het, ontken nie. Hy het hulle juis aangemoedig om steeds 'n posisie van hulle eie tot die tema van die betrokke lied in te neem. Ek vind dit hoogs funksioneel dat Brecht te alle tye die “argumente” wou dien en wil weereens beklemtoon dat dit nie “argumente” bloot tot voordeel van “argumentvoering” was nie, maar eerder redevoering wat sou lei tot bespreking en die kweek van 'n kritiese beskouingswyse by sy gehoor,

wat op sy beurt weer sou lei tot sosiale verandering:

In the orchestra, no matter how small, lies your chance as a musician ... Your orchestra is your troupe, your gang, your constant. True, it has to supply support for the aforementioned non-musicians; otherwise he [the actor] will collapse, but every instrument that you can wrestle free from this duty is won for you, for the music, sit! ... Instruments don't speak per 'I' but rather per 'he' and 'she'. What forces you to share the feeling of the 'I' on stage? Where are your own feelings? You are entitled to adopt your own position to the song's theme. Even the support you give can serve other arguments!

(Brecht in Kowalke 2006: 254)

Ek het nou redelik breedvoerig gekyk na die wyse waarop Brecht omgegaan het met die problematiek rondom die “stryd” om oppergesag tussen die musiek en die handeling. Wat my, met betrekking tot die teks as element in Brecht se teater, aanvanklik opgeval het omtrent sy strofes en verse is die rymloosheid daarvan en die ongewone ritmes wat hy gebruik het. Daarvoor is daar egter `n goeie rede, soos blyk uit die volgende:

Many of my works in verse have had neither rhyme nor any regular solid rhythm. The reason I give for labelling them verse is: because they have a kind of (shifting, syncopated, gestic) rhythm, even if not a regular one ... My political knowledge in those days was disgracefully slight, but I was aware of huge inconsistencies in people's social life, and I didn't think it my task formally to iron out all the discordances and interferences of which I was strongly conscious. I caught them up in the incidents of my plays and in the verses of my poems; and did so long before I recognized their real character and causes...

I could still be freer in my approach when I wrote opera ... There I gave up iambics entirely and applied firm but irregular rhythms. Composers of the most varied schools assured me, and I myself could see, that they were admirably suited for music. After that, alongside ballads and mass choruses with rhymes and regular (or almost regular) rhythms, I wrote more and more poems with no rhymes and with irregular rhythms. It must be remembered that the bulk of my work was designed for the theatre; I was always thinking of actual delivery. And for this delivery I had worked out a quite definite technique. I called it 'gestic'. This meant that the sentence must entirely follow the gest of the person speaking.

(Brecht in Willett 1964: 115-116)

Ek vind dit besonder inspirerend dat Brecht elke element van sy teater (in hierdie geval die bewoording, rym en ritme van die geskrewe teks en die toonsetting daarvan) onderhewig gemaak het aan die sosiale omstandighede van sy tyd. Dit het vir hom altyd eerstens oor die funksionaliteit van die teater en die verandering wat dit in die gemeenskap moes meebring gegaan en hy sou selfs sg. artistieke reëls verbreek om dit te sien gebeur. Hy was, soos Ihering hom beskryf het, “saturated by the horror of our time” (Fuegi 1987: 78) en het dit sy lewenstaak gemaak om mense sover te kry om te verander en verandering mee te bring. Myns insiens is dit een van die belangrikste

oorwegings waarom hy deurgaans so funksioneel moontlik met die gebruik van musiek in sy teater wou omgaan. Brecht was natuurlik bewus van die gevare verbonde aan die wyse waarop hy met sy poësie omgegaan het, maar gee steeds voorkeur daaraan ter wille van goeie kommunikasie. Ek vind dit verder baie funksioneel dat hy altyd eerste gedink het aan die vertolking van die teks op die verhoog. Die woorde moes dus nie net mooi lyk op papier of welluidend klink in 'n opname nie, maar 'n impak maak op 'n gehoor. Hierdie beginsel van optimale kommunikasie het gegeld vir al die elemente in sy teater.

Die gewildheid van *Die Dreigroshenoper* het baie van die lede van daardie geselskap aangemoedig om van die liedere in 'n klankateltjie op te neem. Dit is beskikbaar op verskillende diskette en sommige daarvan is die naaste wat ons vandag kan kom aan die klank van egte Brechtiaanse uitvoeringspraktyk. Terwyl “Brechtiaans” oorspronklik gedui het op 'n onsentimentele, repertoriese, saaklike uitbeelding, nou geassosieer met die nonchalante direktheid van populêre sanger en kabaretkunstenaars, was dit nietemin musikaal akkuraat. Vandag is dit egter anders. Deur Brecht/Weill-musiek te verwerk vir kleiner ensembles, word baie van die spel tussen akteurs uitgeskakel en die musiek se kontrapunt tot die lirieke beperk. Hierdie tipe van heersende Brechtiaanse uitvoeringspraktyk het die skrywer sowel as die komponiste verkleineer, want Brecht se onnabootsbare stem is nooit meer eg, meer treffend of meer kragtig as wanneer dit kompeteer met waarlik goeie musiek, gesing deur spelers wat in staat is om die spesifieke uitdaging te hanteer nie.

Ek gaan in hoofstuk 5 in meer diepte omgaan met die diskrepansies tussen Brecht se teorie en praktyk, maar ek stem op hierdie punt saam met Kowalke (2006: 25) as hy sê dat dit eers werklik moontlik sal wees om Brecht se teorie teen praktyk te weeg en die volle impak van sy musikale impulse en idees te waardeer wanneer die wye verskeidenheid van musiek wat geassosieer word met Brecht akkuraat uitgevoer en opgeneem word.

Ek gaan egter nou eers voort om Brecht se gebruik na musiek in *Die Dreigroshenoper*, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* en *Mutter Courage und Ihre Kinder* te bespreek. Alhoewel elk van hierdie produksies 'n studie op sy eie sou kon wees gaan ek my bepaal by Brecht se problematiek rondom die onderlinge verband tussen teks, musiek en handeling en die wyse waarop hy die produksie as geheel tot uitvoer gebring het op die verhoog.

4.2. Die onderlinge verband tussen musiek, teks en handeling aan die hand van enkele van Brecht se produksies

Brecht het nie die gebruik van musiek in sy teater as 'n gegewe beskou nie. Hy moes oortuig wees daarvan dat die insluiting van musiek 'n uiters funksionele skuif is en dat dit 'n daadwerklike bydrae sou lewer tot die beoogde reaksie op die gehoor. Te oordeel aan die hoeveelheid toneelstukke waarin hy wel gebruik gemaak het van musiek, kan ons myns insiens aanvaar dat hy dikwels die nut en potensiaal om funksioneel te kan kommunikeer ingesien het. Daar was egter ook 'n lang periode waartydens hy nie gebruik het van musiek, of dan eerder 'n musikale regisseur/komponis, nie. Een moontlike rede daarvoor, hang volgens my, nou saam met die feit dat Brecht besef het watter moeilike taak hy homself en die komponis op die hals haal om musiek vir die epiese teater te skep. Die riglyne en maatstawwe wat hy gestel het ten einde funksionaliteit van die gebruik van musiek te verseker, was streng en my vermoede is dat die ideale in praktyk (en dus op die verhoog) net nie kon opweeg met dié in teorie (op papier) nie. Die problematiek rondom die onderlinge verhouding tussen musiek, teks en handeling is ook uiteraard nie voorsien van 'n permanente oplossing nie en dit het frustrasie geskep by Brecht. Wat egter duidelik blyk is dat daar voortdurend groei, aanpassing en verandering plaasvind in die wyse waarop hy musiek gebruik in sy teater. Ek gaan vervolgens drie produksies, uit verskillende fases van sy loopbaan, bespreek met die klem op hierdie stryd om oppermag tussen die musiek, teks en handeling.

4.2.1. Die Dreigroshenoper

Die Dreigroshenoper is uniek. Fuegi (1987:61) beskryf dit as “die een gesamentlik geregisseerde toneelstuk in Brecht se loopbaan”. Hy sê verder dat dit een van die beste voorbeelde van Brecht se loopbaan is van dit wat een van sy medewerkers, Hans Bunge, oor Brecht se repetisies te sê gehad het, nl. dat hy chaos volgens plan skep. Dit was ook volgens Brecht die mees suksesvolle demonstrasie van die epiese teater (Willett 1964: 85). Sedert die eerste vertoning in Berlyn, in die Theater am Schiffbauerdamm op 31 Augustus 1928, geniet dit 'n mate van gewildheid wat slegs deur die mees bekende Broadway-musiekblyspele of die mees gevestigde operas geëwenaar word. Dit is egter nie 'n opera in die konvensionele sin van die woord nie; die woord opera in die titel dui op 'n parodie.⁴⁰ Esslin noem dit 'n ballade-opera (1959: 254). Dit is ook nie 'n musiekblyspel in

⁴⁰ Die musiek is te verdeel vir sy tyd om as 'n regte opera aangesien te word, alhoewel operamiddele soos resitatief, ensembles en kore gebruik word.

die sin wat ons vandag die term gebruik nie.⁴¹

Brecht het *Die Dreigroshenoper* beskou as die eerste gebruik van teatrale musiek in ooreenstemming met 'n nuwe gesigspunt. In *Die Dreigroshenoper* word dit alreeds duidelik dat dit vir Brecht uit die staanspoor baie belangrik was dat die musiek in sy teater as element op sy eie moes funksioneer. Hy skryf dan ook dat die radikale skeiding van die musiek van al die ander elemente *Die Dreigroshenoper* se mees opvallende innovasie was. Brecht het seker gemaak dat hierdie skeiding nie net simbolies was nie, maar ook duidelik vir die gehoor sou wees: hy het die orkes op die verhoog geplaas waar hulle ook tydens die liedere belig is sodat hulle volkome sigbaar was vir die gehoor; spesiale beligting is gebruik vir die sing van die liedere; die titels van die verskeidenheid items is geprojekteer op die skerms aan die agterkant en die akteurs het van posisie verander voor die nommer sou begin (Brecht in Willett 1984: 85).

Brecht se gevoelens en sienswyses oor sang in sy teater was, soos ek reeds genoem het, ondubbelsinning: “My aim is not so much to bring out the emotional content of the song but to show gestures” (Brecht in Willett 1964: 45-6). Die kern van 'n toneel of stuk, of die oorkoepelende *Gestus*, het dus alles te make gehad met die wyse waarop Brecht wou hê 'n lied moes uitgevoer word. Ek wil dit weereens beklemtoon dat hy dit nie teen emosie opsigself gehad het nie – *Die Dreigroshenoper* is immers gelaai daarmee! Die emosionele inhoud van 'n lied moes net nooit voorkeur geniet bo die gesindheid wat die lied moes oordra teenoor die tema daarvan nie.

Dit was dan ook duidelik dat die geselskap van *Die Dreigroshenoper* se grootste sterkte nie gelê het in operasang nie, maar in hul vermoë om die liedere te vertolk op die manier wat Brecht en Weill van hulle vereis het. McNeff (2006: 86) meen dat dit ons vir 'n duidelike indikasie gee oor rolverdeling :

... for while it is a mistake to cast the work with opera singers, it is equally wrong to employ actors who do not have strong musical talents, and, just as importantly, the ability to strike the right kind of balance between an 'epic' and a more mellifluous delivery – something that requires an instinctive musical intelligence.

Die feit van die saak is dat die musiek van *Die Dreigroshenoper* hoogs eiesoortig en baie besonder was en dat dit 'n reuse bydrae tot die sukses van die werk as geheel gelewer het. Die rol van die musiek en die uitvoering daarvan was, en is, die hoeksteen van die algehele styl van die werk. Dit

⁴¹ Suksesvolle Broadway-musiekblyspele het bv. nie Marxisties-geïnspireerde sosiale kritiek nie, maar meestal konvensionele storielyne met baie skouspel en skilderagtige romantisme as hul motivering (McNeff 2006: 78).

is deels as gevolg van Brecht se standpunt teenoor opera en sang in die teater, maar dit is ook toe te skryf daaraan dat *Die Dreigroshenoper* gekom het op 'n tyd in Weill se loopbaan toe hy, met sy houding jeens *Zeitoper*, in staat was om praktiese sy beginsels te demonstreer deur te komponeer op 'n wyse wat die beperkinge van gevestigde opera hom nie toegelaat het om te doen nie. Dit sou uiteindelik lei tot 'n waterskeiding in die gang van sy musikale ontwikkeling (McNeff 2006: 85). In Brecht se woorde:

Up to that time Weill had written relatively complicated music of a mainly psychological sort, and when he agreed to set a series of more or less banal song texts he was making a courageous break with a prejudice which the solid bulk of serious composers stubbornly held. The success of this attempt to apply modern music to the song was significant. What was the real novelty of this music, other than the hitherto unaccustomed use to which it was put?

(Brecht in Willett 1964: 86)

Brecht beklemtoon dus weereens iets wat blyk vanselfsprekend te wees, nl. dat musiek 'n nut moet dien om funksioneel te wees. Vir hom moes hierdie nut sosiale en politiese implikasies hê en hy was, soos ek vroeër genoem het, van mening dat die musiek, soos die teks, 'n gesindheid moet openbaar en 'n standpunt moet inneem ten einde werklik funksioneel te kan wees. Die musikale items in *Die Dreigroshenoper* was, volgens hom, van reflektiewe en moraliserende aard en het 'n hele paar sosiale temas aangespreek:

The musical items which had the immediacy of a ballad, were of reflective and moralizing nature. The play showed the close relationship between the emotional life of the bourgeois and that of the criminal world. The criminals showed, sometimes through the music itself, that their sensations, feelings and prejudices were the same as those of the average citizen and theatregoer ...

One theme was, broadly speaking, to show that the only pleasant life is a comfortably-off one, even if this involves doing without certain 'higher things'. A love duet was used to argue that superficial circumstances like the social origins of one's partner or her economic status should have no influence on a man's matrimonial decisions. A trio expressed concern at the fact that the uncertainties of life on this planet apparently prevent the human race from following its natural inclinations towards goodness and decent behaviour. The tenderest and most moving love-song in the play described the eternal, indestructible mutual attachment of a procurer and his girl.

Brecht vervolg hierdie bespreking en raak myns insiens 'n belangrike kernpunt ten opsigte van die funksionaliteit van die musiek in *Die Dreigroshenoper* aan: Hy skryf dat die musiek, as selfstandige element, 'n aktiewe medewerker geword het in die stroping van die middelklas korpus

van idees. “It became, so to speak, a muck-raker, an informer, a nark” (Brecht in Willett 1964: 86). Hy skryf dit dan, ironies genoeg, toe aan die feit dat die liedere 'n suiwer emosionele gesindheid openbaar het en dat dit geensins probeer het om die “geykte narkotiese attraksies” te verwerp nie. Sodoende was die liedere toeganklik vir ’n groot gehoor:

... catchwords from them cropped up in leading articles and speeches. A lot of people sang them to piano accompaniment or from the records, as they were used to doing with a musical comedy hits.

(Brecht in Willett 1964: 86)

Alhoewel ek eers in hoofstuk 5 die diskrepansies tussen Brecht se teorie en praktyk, asook sy voorliefde vir dialektiek gaan bespreek, is dit vir my belangrik om op hierdie punt kommentaar te lewer oor die feit dat die wyse waarop musiek aangewend is in *Die Dreigroshenoper*, nie noodwendig Brecht se teorieë daarrondom weerspieël het nie. Ek het vroeër reeds verwys daarna dat Brecht se verklaring vir die sukses van *Die Dreigroshenoper* saamgehang het met alles wat nie vir hom saak gemaak het nie, nl. die romantiese intrige, die liefdesverhaal en die musiek (Kowalke 2006: 253). Hy kon egter selfs lg. oor die hoof sien omdat 'n groter doel, nl. sosiale verandering, daardeur gedien is en omdat die musiek 'n selfstandige rol gespeel het daarin. Ongeag die emosionaliteit of sentimentaliteit wat daaraan gekoppel word, is dit dan nie aangewend om emosionele uitdrukking om sy eie onthalwe te kweek nie, maar om kritiese denke, op welke wyse ookal, aan te moedig.

Wat Kurt Weill betref, was *Die Dreigroshenoper* nie ’n toevallige ontmoeting met iemand soos Brecht wat hom gespeen het van kulinêre opera en oorgehaal het om te komponeer vir epiese teater nie, maar ’n doelbewuste poging van die kant van die diepdenkende musikant om ’n nuwe weg in te slaan. Weill self was bewus van die sosiale funksies van musiek selfs voor 1929 toe hy geskryf het:

The Threepenny Opera takes its place in a movement which today embraces nearly all the younger musicians. The abandonment of “art for art's sake”, the reaction against individualism in art, the ideas for film music, the link with musical youth movement and, connecting with these, the simplification of musical means of expression – they are all stages down the same road.

(Weill in McNeff 2006: 88)

Na aanleiding van Weill se gedagtes oor *Die Dreigroshenoper*, meen ek dat hy, ongeag sy status as uitsonderlike komponis en musikant, soos Brecht, ook eerstens die sosiale funksie wat die musiek

moes vervul asook die eenvoud waarmee dit oorgedra moes word in ag geneem het voor hy enigsins sou aandag gee aan die emosionele inhoud of effek daarvan. *Die Dreigroschenoper* het nie Weill se houding jeens opera⁴² verander nie, maar eerder bevestig wat hy alreeds geweet of vermoed het, nl. dat 'n ander aanslag, een wat ons vandag musiekteater sou kon noem, nodig was. Die verbreking van sy werksverhouding met Brecht was waarskynlik onvermydelik, maar hulle prestasie in *Die Dreigroschenoper* en daaropvolgende werke gee inspirasie vir die voortdurende soeke na 'n sosiaal bewuste musiekteater wat die beste uit opera en teater neem en dit omskep tot 'n dinamiese en gebalanseerde geheel, waar, soos in die geval van *Die Dreigroschenoper*, die geheel groter is as die totaal van sy verskillende dele (McNeff 2006: 88-9).

Die resultate van Brecht se politieke en ekonomiese analise van *Die Dreigroschenoper*-proses is instrumenteel in die vorming van sy konsep van “herfunksionalisering” (*Umfunktionierung*) wat funksie verstaan as die draaispil tussen artistieke en sosiale produksie. Funksie soos Brecht dit verstaan beskryf en sluit beide die estetiese tegniek en die artistieke produksie in. Walter Benjamin verduidelik Brecht se konsep van “herfunksionalisering” as die strukturele herorganisasie van die verhouding tussen die verhoog, skrywer en gehoor ten einde 'n meer demokratiese wyse van kommunikasie voort te bring (Mueller 2006: 103). Dit is dan ook duidelik sigbaar in die wyse waarop hy, myns insiens, uiters funksioneel omgegaan het met die gebruik van die musiek en ander teaterelemente in *Die Dreigroschenoper*.

Die probleem kom egter tussen die oogmerk en die resultaat. Eg. kan hoe edel wees, maar kan steeds in kontras staan met lg. Daar lê veelvlakkige ironie opgesluit in die vervreemding as oogmerk, teenoor die betrokkenheid as uitkoms, van *Die Dreigroschenoper* en daar was soos Fuegi tereg sê, 'n groot gaping tussen die teorie en praktyk van hierdie produksie. Ek sal hierdie gaping verder bespreek in hoofstuk 5.

⁴² Only opera remains stuck in its 'splendid isolation'. Its audiences continue to represent a distinct group of people seemingly outside the ordinary theatrical audience. Even today new operas incorporate a dramaturgical approach, a use of language, a choice of themes such as would be inconceivable in the modern theatre ... Opera originated as an aristocratic branch of art, and everything labelled 'operatic tradition' goes to underline its basic social character. Nowadays, however, there is no other artistic form whose attitude is so undisguisedly social, the theatre in particular having switched conclusively to a line that can be better termed socially formative. If the operatic framework cannot stand such a comparison with the theatre of the times (Zeittheater), then that framework had better be broken up.

(Weill in McNeff 2006: 88)

4.2.2. *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*

The opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* showed the application of the new principles on a fairly large scale. I feel that I should point out that in my view Weill's music for this opera is not purely gestic; but many parts of it are, enough anyway for it to represent a serious threat to the common type of opera, which in its current manifestations we can call the purely culinary opera. The theme of *Mahagonny* is the cooking process itself ...

(Brecht in Willett 1964: 87)

Tesame met *Die Dreigroschenoper* het *Mahagonny* dus ook die status van anti-opera verkry en daarin geslaag om hoë kuns toeganklik gemaak vir die massas (Brady 2006: 303). Die notas wat Brecht geskryf en uitgereik het oor lg. in 1930 was ook sy vernaamste aanvanklike verklaring oor epiese teater (Brooker 2006: 211) en ons kan aanneem dat die produksie gepaard gegaan het met 'n belangrike vormingstyd in Brecht se formulering van sy teorieë oor teater asook die gebruik van musiek daarbinne. (Ek gaan nie die verslag hier in detail bespreek nie omdat ek dit reeds in verskeie hoofstukke gebruik het om my argumente in terme van o.a. epiese teater, kabaret en Brecht se teorieë oor die gebruik van musiek in teater toe te lig.) Dit het inderdaad 'n rewolusionêre, grensverskuiwende effek op die teater van daardie tyd gehad. Brecht het, in *Mahagonny*, opera uitgebeeld as die beliggaming van 'kulinêre' kunsvorme in burgerlike kultuur. Ek stem saam met Mueller (2006: 102) as hy sê dat Brecht bewus was daarvan dat sy gehoor tegelykertyd die oorsaak asook die slagoffers van 'n uitbuitende sisteem is – 'n sisteem wat aan die een kant bepaal dat werk en produktiwiteit ontnem moet word van plesier en aan die ander kant bepaal dat plesier nie verband mag hou met produktiwiteit nie, juis om werksonthalwe. Mueller (2006: 102) brei uit:

While passive consumption is, as Walter Benjamin had pointed out, the attitude of the exploiter, the situation in the case of the mass media, which, by the 1930s, had taken over the function of opera, is more complex and more pervasive. Exploitation rebounds upon the audience itself. Brecht coined the term 'imploitation' (Einbeutung) for the spectators' position, ambivalently split into exploiter and exploited. He saw the audience as the cause and as the victim of a system that divides both terms – on the one hand, it marks work and productivity as devoid of pleasure, and on the other it keeps pleasure free of productivity for the sake of work.

Dit sou, vanweë die onbuigsamheid van die sisteem, uiteraard 'n groot poging van Brecht en Weill vereis om lg. sienswyse te verander. So 'n poging tot verandering blyk egter nodig te gewees het omdat soveel van hul eie beginsels, en spesifiek dié wat verband hou met die gebruik van musiek in teater, gerig was op die omkering van 'n selfsugtige, hedonistiese plesiersoeke wat nie gepaard gaan met sosiale verantwoordelikheid nie. Uit die volgende aanhaling van Morley (1977: 39-40) blyk dit

myns insiens juis dat hierdie soeke na emosionele plesier, wat nie soseer bevredig is in *Mahagonny* nie, die oorsaak was van die meeste kritiek op die musiek daarin:

Judged by the standards of, for instance, *Wozzeck*, Weill's music lacks the horrifying intensity and profoundly moving sombreness of Berg's score. But the orchestration is stylish, the quality of Weill's invention never flags, and the parodies of grand opera, the references to jazz, the blues, Bach, Strauss and Stravinsky are never introduced as mere gimmickry. Furthermore, to dismiss it as displaying a lack of knowledge of operatic style is not only inaccurate but positively perverse. The writing displays a sure command of vocal line, the set pieces are well integrated, and the characterisation is highly credible.

When *Mahagonny* is being criticized for being static, or dull or unconvincing, the real reason is to be sought elsewhere – usually in the critic's rejection of the opera's theme and its eclectic style. It is no more static and unconvincing than a number of modern operas – in fact, as both Brecht and Weill were concerned with following the basic requirements of the operatic genre, they inserted recitatives and arias with the intention of emphasizing the static moments.

Dit sou dus nie 'n maklike proses wees om die 'kulinêre' vir die 'didaktiese' in te ruil of die gehoor te laat reageer op ongemaklike temas in plaas van plesierige deuntjies nie. Indien *Mahagonny* nie so 'n groot sukses was soos verwag is nie, is die rede, volgens Morley (1977: 40), egter iewers anders te vinde: “eerstens in die uitgesproke eksperimentele natuur van die toneelstuk en tweedens sy (selfs vandag) onaangename tema, nl. die onversetlike aanval op die etos van kapitalisme, wat duidelik spreek uit die storielyn en die *Gestus* wat die liedere daarteenoor inneem. In Brecht se eie woorde, is die werk “... ein Versuch in der epischen Oper: ein Sittenschilderung”

Nils Grosch (in Joerg 1998) skryf die volgende ten opsigte van Weill en *Mahagonny*:

It was for him the showground for the clash with an entertainment culture which was fundamentally changing. And to adopt a productive standpoint on this – as the composer saw it - “modern” culture was and remained the central impulse of his operatic work.

Die essensie van *Mahagonny*, en myns insiens, die wese van alles wat Brecht aangepak het asook die oorsaak van die meeste van die botsings wat hy met komponiste gehad het oor die aard van die musiek wat gebruik word in sy werke, is volgens Esslin (1959: 255) op die volgende: “It proclaims Brecht's conviction that art should not just will pleasurable emotion but serve the improvement and instruction of man.” As voorbeeld kan ons die lied van die mans in *Mahagonny* wat tustaan om toegang tot die bordeel te verkry, noem. Die kontras tussen die sinisme van die woorde en die sentimentaliteit van die musiek gee dialekties uitdrukking aan die skynheiligheid en

valse selfbeeld van 'n gemeenskap gebaseer op gierigheid. Die kontrapunt wat op hierdie wyse geskep word deur die musiek, skep weer sodoende geleentheid vir die gehoor om daarvoor te kan dink en dit nie net as vanselfsprekend te aanvaar soos die geval dikwels met “gerieflike” musiek is nie.

4.2.3. *Mutter Courage und ihre Kinder*

Mutter Courage und ihre Kinder is geskryf in 1938 en 1939 tydens 'n besonder moeilike tyd vir 'progressiewe' of 'radikale' skrywers, veral dié met 'n voorliefde vir die avant-garde van vorige dekades (Leach 2006: 132). Brecht se 'dialektiek' in *Mutter Courage* was boonop redelik anders as wat selfs van die mees progressiewe en aktivistiese skrywers en kritici van die dag gewoon was aan en geneë was mee. In plaas daarvan om die vorm en inhoud saam te voeg in die werk as geheel, het Brecht 'n skerper, lossere aantal komponente uitgebeeld wat op dialektiese wyse op mekaar reageer, maar nooit sintetiseer nie (Leach 2006: 134). Brecht was nie soos baie van sy tydgenote⁴³ van mening dat realiteit bepaal word deur onderliggende magte wat buite die mens se beheer is nie. Hy wou sien dat sy teater tussenbeide tree in die vormingsproses van die gemeenskap sodat die dualiteit van vorm en inhoud kon vervang word met 'n driehoek van inhoud (in Brecht se geval, beter beskryf deur die formalistiese term 'materiaal'), vorm (die formalistiese term 'tegniek' is weereens meer bruikbaar in hierdie opsig) en funksie. Ek wil dit dan weereens beklemtoon dat funksie, as deel van hierdie driehoek, die ontbrekende komponent was en dat Brecht juis daarop wou fokus in sy teater. In Brecht se teater ontmoet en bots die materiaal, tegniek en funksie gereeld, maar vloei nooit saam om 'n afgeronde geheel te vorm nie (Leach 2006: 134).⁴⁴

Brecht se konsep van 'n teaterproduksie se funksie het dus 'n radikale effek op sy dramaturgie gehad. Hy was nie, soos baie ander skrywers, tevrede daarmee om die skrywer se onbetwisbare alomteenwoordigheid in terme van die gegewe realiteit wat uitgebeeld word, te aanvaar nie. Hy is geïnteresseerd in die skrywer se eie verhouding met daardie realiteit. Hy sien sekere gebeure en sekere houdings wat daarteenoor ingeneem word en gebruik dit as 'n beginpunt. Onvoltooid soos dit mag wees, voorsien dit 'n *Gestus* (“materiaal”) om mee te begin. Soos Walter Benjamin (in Leach 2006: 134) verduidelik:

⁴³ Vgl. spesifiek die sienings en standpunte van die Hongaarse aktivis, Georg Lukács, wat baie invloedryk was in progressiewe en Kommunistiese literêre sirkels (Leach 2006: 132-4).

⁴⁴ Dit word geïllustreer deur die manier waarop Brecht se toneelstukke deurgaans neig om nie op konvensioneel aanvaarbare wyse te eindig nie. *Mutter Courage* se probleme is geensins opgelos aan die einde van die stuk nie (Leach 2006: 134).

The gesture has two advantages over the highly deceptive statements and assertions normally made by people and their many-layered and opaque actions. First, the gesture is falsifiable only up to a point; in fact, the more inconspicuous and habitual it is, the more difficult it is to falsify. Second, unlike people's actions and endeavours, it has a definable beginning and a definable end. Indeed, this strict, frame-like, enclosed nature of each moment of an attitude which, after all, is as a whole in a state of living flux, is one of the basic dialectical characteristics of the gesture. This leads to an important conclusion: the more frequently we interrupt someone engaged in an action, the more gestures we obtain. Hence, the interrupting of action, is one of the principal concerns of epic theatre.

Die funksie wat musiek in Brecht se epiese teater vervul het, sluit dan ook hoofsaaklik die onderbreking van die aksie in ten einde meer ruimte te skep vir *gestus*. Die “onderbreking van handeling” kan, volgens Leach (2006: 135) beskryf word as die 'tegniek'. Dit is spesifiek hierdie onderbreking wat Eisenstein 'montage' en Brecht 'epiese teater' genoem het. Benjamin sluit dan ook af as hy sê: “It is the retarding quality of these interruptions and the episodic quality of this framing of action which allows gestural theatre to become epic theatre” (Leach 2006: 135).

In die Berlynse produksie van *Mutter Courage* is Dessau se liedere byvoorbeeld ingelei deur 'n geverfde musikale simbool soos 'n drom of 'n trompet wat laat sak is uit die dak om aan die gehoor duidelik te maak dat die liedere nie voortspruit uit die aksie nie (Styan 1981: 157). Orkestrale musiek met 'n bedreigende toon was ook gebruik om 'n relatief stil toneel te begelei as ironiese kommentaar op die aksie.

Hierdie soort onderbreking is, volgens Brecht, uiters indiskreet⁴⁵,

... serving as a means not only of pointing up something which a socialist realist play would flow over, but pointing it up in such a way as to energise the spectator, to stimulate her or him into an awareness of the possibility for change. Thus, if fragmentary events or attitudes culled from real life form the starting-point for Brecht's play, becoming involved in it, taking part in it, is its end.

(Leach 2006: 135)

Mutter Courage is 'n byna programmatiese illustrasie van hierdie alternatiewe soort van dialektiese teater omdat sy krag direk spruit uit die verhouding tussen die materiaal, die tegniek en die funksie of dan soos Leach (2006: 135) dit stel, “the 'gesture', the 'interruption' and the 'stimulation’”. Wanneer *Mutter Courage* byvoorbeeld “Die Lied van die Groot Kapitulاسie” sing, is die materiaal

⁴⁵ Een van Brecht se gunsteling terme: die musiek in *Die Dreigroschenoper* was veronderstel om “a sort of 'copper's nark”(Brecht in Leach 2006: 135) te wees.

die wyse waarop sy kla by haar meerderes.

From this perspective, the subject of the complaint is of little consequence, the point is that Mother Courage is complaining – 'They cut everything in my wagon to ribbons with their sabres and they claimed a fine of five thalers for nothing and less than nothing' – and the Young Soldier is also complaining – 'Saved the colonel's horse and didn't get the reward'. The gesture is the gesture of complaining, caught in two almost random attitudes.
(Leach 2006: 135)

Die tegniek van onderbreking word dan vervolgens kragtig ingespan. Die verhoog stel 'n duidelike kontras tussen die twee karakters voor: Mutter Courage, onverstoorsaar en gedetermineerd, sittend en wagtend en die Jong Soldaat, woedend en energiek, terwyl hy al skreeuend op en af mars. Die toneel gaan drupsgewys voort, deur 'n onvoorspelbare reeks van onderbrekings wat 'n hele aantal “oomblikke soos foto's, elk uiters onbesonne” (Leach 2006: 135) voorsien. Eers word Mutter Courage se geduldige vasberadenheid onderbreek deur die aankoms van die woedende Jong Soldaat. Dan word lg. se verwoede mars onderbreek deur die Agent – 'Be seated!' (The young soldier sits) 'And he is seated', merk Mutter Courage dan droogweg op. Sy gebaar (“gesture”) bly m.a.w. onvoltooid. Die lied onderbreek die aksie, en dit is belangrik om op te merk dat die lied self ook heelparty keer onderbreek word deur die sanger se tersyde opmerkings:

Long, long ago, a green beginner
I thought myself a special case.
(None of your ordinary run of the mill girls, with my looks and my talent and my love of the higher things!)

I picked a hair out of my dinner
And put the waiter in his place.
(All or nothing. Anyway, never the second best. I am the master of my fate. I'll take no orders from no-one.)

Omdat die gebare die heelyd onderbreek word, dikwels deur middel van iets so “kunsmatig” soos 'n lied, begin die gehoor die materiaal, in hierdie geval 'n geklaag, in 'n ander lig sien. Miskien is dit futiel om klagtes te rig tot meerderes? Dalk is dit nodig? Die toneel opsigself was taktloos teenoor 'n geklaag en ons moet herbesin oor ons houding daarteenoor. Die indiskresie lei tot 'n verstaan van die funksie van die toneel ten spyte daarvan dat daar nie 'n slotsom in die gewone sin van die woord is nie. Al het albei klaers in die toneel daarteen besluit om hulle klagtes deur te voer, kan ons nie tot die afleiding kom dat Brecht gesê het “Moenie probeer kla nie”. Wat hy sê is, “Wees bewus van wat dit behels om te kla” en wat hy vra is, “Hoe kan 'n gekla dinge verander?” Hy is geïnteresseerd daarin om ons aandag te vestig op wyses van kla wat effektief mag wees. Brecht veroordeel nie sy karakters nie, “he uses their gestures, copied from life and then interrupted,

to stimulate us into at least reflecting on the problems which we often express through gestures” (Leach 2006: 136). Dit is wat bedoel word met intervensie teater.

Die volgende toneel demonstreer hoe Mutter Courage nie voorwaardelik oorgelewer was aan die oorlog om ’n bestaan te maak nie:

Two soldiers are being served at the counter by Katrin and Mother Courage.

MOTHER COURAGE: What, you can't pay? No money, no brandy!

Sodra ons in staat is om die toneelstuk te kan analiseer in hierdie terme, kan ons tot ’n dieper begrip kom van Brecht se praktyk en gebruike. Hy stel ’n reeks *gestus* of oorlogsbewegings aan ons voor, byvoorbeeld wanneer Eilif sy oorwinning oor die burgerlikes beskryf aan sy beveloffisier in Toneel 2 of wanneer die soldate afkom op Halle in Toneel 11. Elke gebaar opsigself is swanger met betekenis. Daarom neem Eilif se gebaar van triomf die vorm aan van “Die Lied van die Viswyf en die Soldaat”, wat hy sing terwyl hy terselfdertyd ’n oorlogsdans uitvoer met sy swaard (Leach 2006: 136):

To a soldier lad comes an old fishwife
And this old fishwife, says she:
A gun will shoot, a knife will knife
You will drown if you fall in the sea.
Keep away from the ice if you want my advice
Says the old fishwife, says she
But the soldier lad laughed and he loaded his gun
And he reached for his knife and he started to run:
It's a hero's life for me!
From the north to the south I shall march through the land
With a knife at my side and a gun in my hand!
Says the soldier lad, says he.

Hierdie lied, wat direk gerig word aan die gehoor, is verfrissend en energiek (alhoewel Eilif se waansin kan laat deurskemer dat hy die lied se ironie verstaan). Hy voer dit uit voor die Bevelvoerder, wat ontspanne is en indien hy hoegenaamd ag slaan op Eilif, hoogstens geamuseerd is deur hom (met sy storie wat ’n verskoning voorsien om ’n bottel Falernian oop te maak). Ons reaksie word verder geraak deur die teenwoordigheid van Eilif se moeder wat self ’n tipe “viswyf” is en die ironie verder inkleur. Die toneel is ’n 'sosiale *gestus*' in Brecht se terme.⁴⁶

⁴⁶ In Roland Barthes, skrywer van *Image-Music-Text* (Fontana: Londen, 1977) se terme sou dit ’n 'pregnant moment' genoem word (Leach 2006: 138).

Die betekenisvolheid van hierdie *gestus* word egter in 'n groot mate nog verder versterk deur die herinnering daaraan by die toeskouer terwyl hy of sy Toneel 11 aanskou, want hier is nog 'n oorlog-'*gestus*', maar een wat iets heeltemal anders uitbeeld as Eilif se lewenskragtige lied-en-dans. Brecht beeld die aanval op Halle sydelings uit, maar hy kies om 'n paar verskrikte soldate in silhouette deur die donker nag te laat kruip en hulle onderduimse storielyn te verbreek met 'n gebrekklike meisie wat op 'n trom slaan in 'n poging om die dorp wakker en bewus te maak van wat besig is om te gebeur. Wanneer Kattrin op die dak klim en begin met haar tromslanery word die soldate totaal van stryk gebring en die beeld wat geskep word van hul verbystering is onvergeetlik. Dit is veral so kragtig as kontras teenoor die kamtige braafheid van die jong Eilif en sy spoggerige poging vroeër in die toneelstuk. Die burgerlikes begin bid, die soldate val paniekerig rond in 'n poging om Kattrin van die dak af te kry en sy gaan voort met die tromslanery.

Aan die einde kry hulle dit tog reg om haar te stop deur 'n geweer te laai, te begin vuur en so 'n lawaai op te skop dat dit haar trom net so effektief onderbreek soos haar trom hulle onderbreek het. Sodoende poog Brecht om die aandag te vestig op die aksie self, die realiteit van oorlog, en om die gehoor te kry om juis dit, eerder as die anekdote van die brawe, stom meisie, te bepeins.

Throughout the play, Brecht focusses our attention by way of gesture and interruption: peace is interrupted by war; direct address is interrupted by conversation; song by speech and the method of singing, *Sprechstimme*, is a method of interrupting singing with speaking and vice versa; Mother Courage's failure is interrupted by her success as a businesswoman, her mother's pride by her grief; even the melodrama of the shooting of Kattrin as she drums to awaken Halle is interrupted by comedy:

1ST SOLDIER: ... Show us which your mother is and we'll see she ain't harmed.

Kattrin goes on drumming.

THE ENSIGN: pushes him roughly aside: She doesn't trust you; with a mug like yours it's not surprising.

(Leach 2006: 139)

Deur middel van die verbreking van die vloeï van die drama en fragmentasie van die totaliteit asook deur montage, onderbrekings, nie-psigologiese karakters en bewegings te gebruik, konfronteer Brecht die gehoor – nie met realiteit self nie, maar met hul instelling teenoor realiteit (Leach 2006: 142). Brecht skryf dat Paul Dessau se musiek vir *Mutter Courage* nie bedoel was om baie eenvoudig of maklik te wees nie. Dit het, soos die stel, aan die gehoor iets gelaat om te voorsien – dit was hulle “verantwoordelikheid” om deur hul gehoor (ore) 'n verband te skep tussen stem en melodie. Hy skryf verder:

Art is no Land of Cockaigne. In order to make the transition to the musical part, to let music get its word in, we lowered a musical emblem from the flies whenever a song came which did not arise directly out of the action, or arose from it but none the less remained clearly apart. This consisted of a trumpet, a drum, a flag, and electric globes that lit up; a slight and delicate thing, pleasant to look at, even if scene nine found it shot to pieces. Some people thought it a pure frivolity, an unrealistic element. But one ought not to disapprove too much of frivolity in the theatre so long as it is kept within bounds. Nor on the other hand was it purely unrealistic, in that it lifted the music above the reality of the action; it served us as a visible sign of the shift to another artistic level – that of music – and gave the right impression of musical insertions instead of leading people to think quite wrongly that the songs sprang from the action. Those who take exception to this are quite simply against anything intermittent, inorganic, pieced-together, and this is primarily because they are against any breaking of the illusion. What they ought to have objected to was not the tangible symbol of music but the manner of fitting the musical items into the play, i.e. as insertions.

The musicians were placed so that they could be seen, in one of the stage boxes, and thanks to this their performances became little concerts, independent contributions made at suitable points in the play. The box communicated with the stage, so a musician or two could occasionally go backstage for trumpet calls or when music occurred as part of the action.

Daar is volgens Demetz (1962: 141) veral twee liedere wat die “filosofiese” basiese *Gestus* van die stuk verlig: Mutter Courage se “Lied van die Groot Kapitulasie” in die vierde toneel en die “Lied van die Wyse en die Goeie”. Die eerste lied, wat dien as advies vir die jong soldaat en sodoende verbind is aan die eksterne dramatiese aksie, is ’n liriese samevatting van die toneel:

... it points to the inner structure of the whole drama at the same time. In this temporal stream of epic theater there is a momentary intimation of a life beyond oppression as a utopia. Her 'Song of the Great Capitulation', full of maternal sympathy for the “little” capitulation of the soldier, describes the course of life as inevitable disillusionment of all individual impulse to “higher things”, as the inevitable erosion of all personal desires for happiness. The picture of the music band recurring in the refrain, in which one winds up marching, “keeping in step, now fast, now slow / And piping out our little spiel”, underlines the gray opportunism, the wretched “*accomodation to people*” to which the human being is reduced by the process of existence.

Die tema van die “Groot Kapitulasie” word ook aangeraak in die “Lied van die Wyse en die Goeie” wat die kok en Mutter Courage sing. Die lied is, in ’n ander vorm, reeds gebruik in *Die Dreigroshenoper*: daar het dit ’n ietwat anorganiese posisie binne die dramatiese konteks bekleed. Die sjarme van die lied in hierdie drama lê waarskynlik in die natuurlike interaksie van die liriese en dramatiese vlakke:

From stanza to stanza, the text of the song is more advanced than interrupted by the home-

baked reflections of the cook – a chanting, logically inarticulate sing-song in prose. These reflections have a semipublic character; they are asides, as it were, and, sanctioned by a “public” verse form, combine impressively into an emotional whole with the message of the song.

Demetz (1962: 142) meen voorts dat dit vir Brecht, die virtuoos van taal, ’n meesterlike uitvoering van vervreemding was. Die populêre balladevorm brei uit tot ’n onuitspreeklik melankoliese, subtiel humoristiese litanie van die sinneloosheid van menslike ywer. Dit is ’n lied wat gesing word asof van ’n afstand, terwyl dit steeds oor ’n direkte, elementêre uitdrukkingskrag beskik. Die lied het vir ongemak gesorg onder Marxistiese kritici vanweë die apatiese aard daarvan. Uit die volgende aanhaling sal dit dan ook duidelik blyk dat Brecht geensins ingestel was daarop om emosionaliteit in die lirieke van sy liederes af te sweer nie. Hy was egter altyd ingestel daarop om die atmosfeer en tema van die musiek in dialektiese verhouding te plaas en ’n mate van rede en logika te laat seëvier. Demetz (1962: 142) skryf die volgende oor “Die Lied van die Wyse en die Goeie”:

Here a deep, pessimistic side of Brecht, associated with death and transitoriness, becomes visible; a “Biblical” sadness wells up, which again and again thwarted his stubbornly maintained faith in progress; it is this sadness to which Brecht owes his best inspirations.

Despite the melancholy, a subtle humor carries through the song that is itself highly novel within the framework of the popular ballad. Bert Brecht permeates and alienates the elementary lyricism of the lament with a surface structure of logic. The cook must apply his song about the person of great virtue to his own particular case. In this process, comical “leaps” occur, which reflect the absurdity of all attempts to bring sense into the senseless and chaotic course of the world.

Hierdie liriese, reflektiewe klaagliedstyl, wat die onnoukeurigheid van populêre redevoering vrugbaar maak vir artistieke doeleindes, word gewoonlik deur Brecht gebruik as ’n vorm van sosiale kritiek. In dié betrokke lied wil dit egter voorkom asof dit in hoofsaak poog om taal opsigself relatief te maak. Dit word “vervrem” van die gebabbel, wat nie net die spreektaal van die kok is nie, maar ook die spraak van die mees intelligente man uitbeeld wanneer hy bewus word van die omvang van die rampspoedigheid van die lewe. Die konsepte van deug in die lied, is origens nie uitgesluit van die proses van vervreemding nie. Die gedig gebruik dit as formules wat gesloop is van betekenis, as morele topoi wat verbind word aan semi-legendariese, semi-historiese personasies, bv. die “wyse” Salomo of die “waagmoedige” Caesar (Demetz 1962: 142).

Die openingslied van *Mutter Courage* dien, volgens Fuegi (1987: 116) ’n soortgelyke funksie as die “Die Moritat vom Mackie Messer” wat *Die Dreigroschenoper* geopen het. Courage se lied stel haar

bekend en vervul 'n uiters belangrike en hoogs ekonomiese verklarende funksie. Die musiek (wat soos die gewoonte by Brecht is, gespeel is deur 'n groep, half sigbaar op die verhoog) dien eerstens om die gehoor se aandag te verkry. Naas dit gee die lirieke dan ook 'n opsommende en effektiewe inleiding tot Courage en haar rol in die oorlog. Wanneer die lied uitdoof, is die gehoor gereed vir die volgende toneel. As mens sou wou herkonstrueer wat Brecht wou vermag met hierdie toneel, is dit, volgens Fuegi, insiggewend om sorgvuldig daardeur te werk (soos Brecht het), woord vir woord en beweging vir beweging, om te sien hoe die toneel oorspronklik gespeel is. Mutter Courage se lied (in Fuegi se vertaling) lui as volg:

You Captains, let the drums be stilled
And let your infantry stop for a bit.
Mutter Courage is arriving with boots
That they'll run better in.
With their vermin and the livestock
Baggage, cannon, and the animals to pull them.
If they've to march into battle for you
They'll wanna get good boots.
REFRAIN: Spring is coming. Christians awake
The snow melts. The dead rest.
And whatever hasn't died
Will stand up in its socks.
You Captains, without at least some sausage
Your men won't march for you into death.
Let Courage cure them first, with wine,
Of that which ails body and soul.
Cannon on an empty stomach
You Captains, that's not healthy.
But once they've fed, then with my blessing
Lead them into the maw of hell.

Soos die gordyn oopgaan, kon die gehoor Dessau se musiek saam met Helene Weigel (as Mutter Courage) se sang hoor. Hulle het vir Mutter Courage op haar wa sien sit, sy en haar kinders teen 'n strak, grys halfronde agtergrond. Langs Courage, besig om 'n mondorrel te speel, het Katrin gesit. Haar ander kinders, die tienerseuns Eilif en Switserse Kaas het die wa getrek, terwyl hulle teen die beweging van die draaiverhoog in geloop het en dus in 'n konstante posisie op die middelverhoog gebly het (Fuegi 1994: 505). Die wa, wat dien as simbool van Courage se huis, haar produksiewyse en haar oorlewingsmiddel, word, volgens Worthen (2000: 726), in 'n sekere sin die stuk se sentrale "karakter". Deur dit op die draaiverhoog te sit, word uitgebeeld dat dit konstant beweeg, maar nooit iewers kom nie. Die lied waarmee Courage inkom en herhaal word wanneer sy die verhoog verlaat aan die einde van die stuk, dien 'n soortgelyke funksie en speel dus 'n belangrike rol in die oordrag van hierdie gedagte en om die regte atmosfeer te skep.

Fuegi (1987: 117) skryf in verband hiermee:

The sprightly music invites one to sing and to march along but the words tell us with the most brutal clarity where this sprightly march is leading. We are told that without Courage's family, introduced succinctly by her as “business folk” the war cannot be fought. The hyena of the battlefield (as she will be called later in the play) cynically and brutally reveals herself here. The language of her song is a foretaste of the recruiters, and of everyone else in the play, a language described by Hans Mayer as “naked, stripped of all conventions and previously accepted principles.

Of die gehoor werklik op 'n bewustelike vlak die naakte brutaliteit van Courage geregistreer het meer as wat die 1928-gehoor die oopgevelekte kriminaliteit van Die Moritat vom Mackie Messer herken het, is 'n oop vraag. Dit mag wees dat niks van die inhoud van die lied geregistreer het nie, maar Brecht het niks aan toeval oorgelaat nie, soos duidelik word in die volgende toneel waartydens hy die werwingsoffisiere byna identiese standpunte laat uiter:

Standing together at the front of the stage they chatted casually about the people out there (looking and speaking directly to the theatre audience) who had, so they said, not experienced war recently enough. This, in a Berlin that was still largely a pile of rubble!

(Fuegi 1987: 118-119)

Fuegi (1987: 125) is van mening dat wanneer mens wegdraai van *Mutter Courage und ihre Kinder* as 'n geheel en fokus op kritiese reaksie op die individuele tonele, is die kritiese reaksie selfs meer intens. Albrecht Schöne skryf:

Scene Eleven of *Mother Courage* is one of Brecht's best scenes in terms of its effectiveness on the stage. On the roof of a peasant hut dumb Kattrin beats a drum in order to save the children of the city of Halle from a night attack. She is struck by a bullet and the sound of her last drumbeat is echoed by the cannon of the wakening defenders. If anywhere, it is here that Brecht's theory of alienation is itself alienated; here the critical distance of the (calmly) smoking audience is destroyed.

Brecht se persoonlike vertaler in Amerika, Eric Bentley, sê van Toneel 11: “The 'drum' scene is possibly the most powerful scene, emotionally, in twentieth-century drama” (Fuegi 1987: 125). Ek vind dit besonder sprekend en geensins toevallig dat die kragtigste toneel, op gevoelsvlak (van alle dinge), in twintigste eeuse drama, in 'n Brecht-produksie gevind kan word. Wat Bentley gesien het, was dat Brecht se “epiese drama” en die voorheen negatiewe wyse waarmee met emosie omgegaan is, verdwyn het. Fuegi (1994: 506) skryf voorts:

When the Soviet critic Boris Sachava came, he saw the play's final scene as “a terrifying symbol of the tragic fate of an entire people”. In 'The Death of Tragedy', George Steiner says of Weigel's “silent scream” after she is forced to view the body of her just-executed son, “It was the same wild cry with which the tragic imagination first marked our sense of life. “The curve of tragedy”, said Steiner after seeing *Mother Courage*, “is, perhaps, unbroken.” Brecht's way forward to modern theatrical performance had led backward, through Marlowe and Shakespeare, through Elisabeth Hauptmann's rediscovery of the Japanese and Chinese theatre, to the kind of theatre performances seen in Shakespeare's Globe and in the arenas of classical Greece.

Oorweldig deur die reaksie van die gehoor op Kattrin, het Brecht, dié man wat vir jare baklei het vir die oorheersing van rede oor emosie in die teater, gesê: “Spectators are permitted to identify with Kattrin in this scene. They may identify with this being and note with pleasure that they have such powers even within themselves” (Brecht in Fuegi 1987: 125). Fuegi vervolg deur te sê dat dit vir hom baie duidelik was dat Brecht se 1949-produksie van *Mutter Courage und ihre Kinder* nie gemeet moet word deur sy onrype anti-Aristoteliaanse maatstok van die twintigs nie. “Never one to shrink from contradiction, Brecht could now cheerfully explore ways to reach deeper strata of fear than those accessible using other acting methods” (Fuegi 1987: 127). Hy skryf ook dat Brecht, in een van sy radikale ommekerings, begin wonder het of sy werksmetode nie meer emosie ontlok het as die tradisionele metodes nie (Fuegi 1994: 506).

Mutter Courage is weereens 'n sprekende voorbeeld van 'n tipiese Brecht-produksie wat, soos sy teorieë meer verwickeld en sy aanslag anders geraak het of bloot in pas gebly het met sy gehore, asook die gees van die tyd, al hoe meer bekend geword het vir die oënskynlike dualiteite wat daarin gevind kan word: die vervreemding tesame met die intimiteit, die aweregtheid van tema wat vermeng word met die bekendheid en gewildheid van elemente (soos die melodieë van die musiek), die diksie wat Brecht verkies om in volkstong (asof hy die woorde uit die mense se monde gesteel het) te hou ten spyte van die diep, verskuilde, indirekte betekenis wat dit meestal inhou. Demetz (1962: 149) lig hierdie oënskynlike teenstellings uit as hy skryf:

There are those who connect the concept of epic theater with the idea of a literary regression, namely from the concentrated manner of presentation back to the rich abundance of naturalistic detail. The opposite is the case, even with respect to technical aspects. *Mother Courage* shows very clearly that the popularly drastic, popularly intimate style of Brecht endeavors to re-create not so much reality as the “idea” of natural speech along with its typically alogical structure. The whole drama is alienated in a popular tone. The peculiarly moving melody of the songs, which has a distant effect even when the age-old theme of love betrayed is intoned, grows organically out of the atmosphere of the play.

Nevertheless Brecht's diction always remain close to the ground. His play is a single triumph over to the tendency to a bookish and scholarly style with which German literature

is always threatened. The oversimplifying statement, to be sure, that Brecht took his words out of the mouth of the people does not do justice to the complexity of this manner of writing, drawn from the spirit of popular tradition, yet indirect and full of veiled meaning. The language of *Mother Courage* provokes from the member of the audience another, more direct mode of expression which he must find himself.

4.3. Samevatting

Indien Demetz (1962: 149) dit reg het en Brecht wel daarin kon slaag om eenvoud met betekenisvolheid te vermeng in sy teks asook die wyse waarop hy musiek gebruik het, wil dit blyk of Brecht dan in *Mutter Courage* uiteindelik suksesvol was ten opsigte van sy lewenslange ideaal, nl. om sy gehoor uit te lok om kritiese denke toe te pas en so uitdrukking te gee aan bestaande sosiale kwessies. Dit is, myns insiens, ook juis wat die funksie van teater behoort te wees: om mense hulle eie stem te laat vind.

Alhoewel dit wil voorkom asof Brecht nie heeltemal tevrede was met die uitkoms van enige van sy teaterproduksies waarin hy musiek gebruik het nie, moet dit tog vermeld word dat *Die Dreigroshenoper*, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* en *Mutter Courage und ihre Kinder* van sy mees bekende, tydlose teaterproduksies blyk te wees. Dit behoort op sy beurt iets te sê van die funksionaliteit en kommunikasie-waarde daarvan en dat bg. tekste tesame met die musiek wat daarin gebruik is steeds oor die mag beskik om gehore te vermaak terwyl dit hulle terselfdertyd uitlok tot kritiese denke en sosiale kommentaar. Die wyse waarop hierdie funksie verrig is, was dalk nie altyd wat Brecht in teorie beoog het nie, maar die funksionaliteit van teater kan myns insiens eers in praktyk beoordeel of gemeet word.

Die kwessie oor die funksie van teater bring my nou by die punt waar ek die vraag na funksionaliteit van Brecht se gebruik van musiek gaan probeer beantwoord en kommentaar lewer op die diskrepansies wat wel bestaan het tussen sy teorie en die praktyk daarvan.

HOOFSTUK 5

SLOT

Brecht het, myns insiens, deurgaans die funksionaliteit van sy teater as doel voor oë gehou. Teen 'n agtergrond van voortdurende politieke, ekonomiese en sosiale onstuimigheid, het hy die noodsaak van verandering op hierdie onderskeie fronte gesien en hom dit ten doel gestel dat sy epiese teater – en elke aspek daarvan – 'n funksie het om te vervul in die gemeenskap.

Wat hierdie oogmerk van hom onderskei van dié van die dramatiese teater (waarteenoor hy die epiese teater geplaas het), is dat die teks, die musiek en die handeling (asook al die ander teater-elemente) van die epiese teater eers waarlik hul funksie kon vervul as elkeen van die elemente die gehoor noop tot kritiese denke wat oorgaan in besluitneming en aksie om sosiale verandering mee te bring. Vir Brecht kon die teks briljant, die musiek meesterlik en die toneelspel onverbeterlik wees, maar as dit nie die gehoor aktief betrokke gekry het by die *Gestus* van die toneel of die stuk as geheel nie, was dit onfunksioneel. Sosiale, politieke en filosofiese nut was Brecht se belangrikste kriteria in die beoordeling van die funksionaliteit van enige teater en ek respekteer dit ook in die vorming van my gevolgtrekking oor die funksionaliteit van sy gebruik van musiek in die epiese teater.

Brecht wou nie kuns ter wille van kuns beoefen nie. Sy kuns moes betrokke word en wees by die sosiale problematiek. Hy wou met sy kuns mense se oë open vir die sosiale werklikhede en misstande rondom hulle. Hy poog om dit te bewerkstellig deur die gehoor as mense met die vermoë om redelik te dink en te oordeel, te benader. Hy wou dus ten alle koste verhoed dat sy drama mense uit kommersiële oorweging emosioneel uitbuit. Hy wou nuut en eg kommunikeer en dit het beteken dat hy woorde wat vanweë ideologiese misbruik hulle betekenis verloor het weer betekenisvol moes maak. Hiervoor het hy die musiek nodig gehad.

Brecht het, volgens my, begryp dat die kombinerings van verskillende tekens in drama nodig is om vervreemding te bevorder en kritiese ondersoek by sy gehore uit te lok. Hy wou dus die verskillende tekens in drama in 'n totale samehang gebruik om die boodskap van die teks te dien, maar hy het besef dat 'n samevoeging van die tekens nie noodwendig gaan dui op 'n beklemtoning van die boodskap nie. Hy het meer as genoeg voorbeelde gehad (vgl. Hoofstuk 3) om as bewys daarvan te dien dat die sintese soms eerder tot die redusering van die boodskap kan lei. Brecht was dus voortdurend op soek na die juiste verhouding tussen die verskillende elemente om sy intensies

as dramaturg oor te dra. Die heelwat nuwer diskussie oor die verband tussen boodskap en medium is hier relevant. Om dit aan te toon, is dit nodig om enkele gedagtes uit McLuhan se steeds invloedryke werk “Understanding Media” kortliks onder die loep te neem.

Ek is dit met McLuhan (1964: 7) eens dat die medium inderdaad die boodskap is. Hy lig hierdie punt toe aan die hand van die konsep van kubisme. In plaas van die gespesialiseerde illusie van die derde dimensie op die skilderdoek, stel kubisme ‘n wisselwerking van vlakke en ‘n teenstelling of dramatiese konflik van patrone, ligte, teksture wat die boodskap tuisbring deur betrokkenheid. Met ander woorde: kubisme – deur die binne- en buitekant, die bo- en onderkant, agter- en voorkant ens. in twee dimensies te verskaf – raak ontslae van die illusie van perspektief ten gunste van onmiddellik sensoriese bewustheid van die geheel. Kubisme, deur gebruik van onmiddellike totale bewustheid, kondig dus, volgens McLuhan, aan dat die medium die boodskap is. Kubisme herinner dus baie sterk aan Brecht se teorie van vervreemding omdat beide wegdoen met die illusie van perspektief en totale bewustheid bevorder.

Ons konvensionele reaksie op media, nl. dat dit bloot die wyse van gebruik is wat tel, is uiters gebrekkig. Die effek van die medium word geïntensifiseer juis omdat dit 'n ander medium as “inhoud” het. Die gevolge van tegnologie of die samevoeging van verskillende elemente in die teater kom nie op die vlak van opinies en konsepte voor nie, maar is wel in staat daartoe om sintuiglike verhoudinge of patrone van waarneming geleidelik en sonder weerstand te wysig (McLuhan 1964: 19). Brecht het hierdie wysiging nagejaag en hy was myns insiens juis funksioneel omdat hy nie weggeskram het van die vele slaggate wat die samevoeging van elemente kan inhou nie, maar dit juis kon ontmasker omdat hy 'n deskundige was op die gebied van die bewustheid van veranderinge in sintuiglike waarneming. Brecht se strategie ten opsigte van die samevoeging van elemente het toe, ironies genoeg, juis gewentel rondom die radikale skeiding van elemente. Hierdie teorie het ontstaan omdat hy, myns insiens, reeds besef het dat die keuse van 'n enkele sintuig vir intense stimulus, of van 'n enkele verlengde, geïsoleerde of “geamputeerde” sintuig in tegnologie, gedeeltelik die rede vir die verdowende effek wat tegnologie opsigself op sy skeppers en gebruikers het, kan wees (McLuhan 1964: 48).

Die sentrale senuweestelsel gee 'n antwoord van algemene verdowing op die uitdaging van gespesialiseerde irritasie (McLuhan 1964: 48). Afhangende van watter sintuig tegnologies verhewig⁴⁷ of “geautoamputeer” word, is die afsluiting van of ekwilibriumsoeke tussen die ander

⁴⁷ Vgl. die sg. Wagner-hipnose waarna o.a. Appia verwys.

sintuïe redelik voorspelbaar. As klank, byvoorbeeld, versterk word, word gevoel, smaak en sigterstond beïnvloed. Die verskillende media bring volgens McLuhan (1964: 58) nuwe ratios, nie bloot tussen ons sintuïe onderling nie, maar ook tussen die verskillende mediums self wanneer hulle op mekaar inwerk en reageer. Kunstenaars in verskeie velde is, volgens McLuhan (1964: 59) altyd eerste om te ontdek hoe om een medium in staat te stel om 'n ander te gebruik of die krag van 'n ander medium vry te stel. Ek is van mening dat 'n groot deel van Brecht se kuns as dramaturg en regisseur juis met die funksionele gebruik van die verskillende elemente in sy teater – en dan spesifiek met die teks, musiek en handeling – te make gehad het.

The hybrid or the meeting of two media is a moment of truth and revelation from which new form is born. For the parallel between two media holds us on the frontiers between forms that snap us out of the Narcissus-narcosis. The moment of the meeting of media is a moment of freedom and release from the ordinary trance and numbness imposed by them on our senses.

(McLuhan 1964: 61)

Brecht het juis hierna gestreef en geslaag om die teks, handeling en musiek so te kombineer dat lg. die boodskap gedien het. Die gesproke woord was, so meen McLuhan (1964: 63), die eerste tegnologie waardeur die mens in staat was om van sy omgewing afstand te doen ten einde dit op 'n nuwe manier te begryp. Uit die voorafgaande behoort dit duidelik te wees dat dit nie aangewese is om woord en musiek goedsmoeds te vermeng net omdat hulle verskil nie. Wanneer een element by 'n ander gevoeg word, verander die aard van die saamgestelde op 'n deurslaggewende wyse. Die geheel is nie maar net 'n som van die dele nie. Die uitwerking van die geheel is nie maar net die som van die uitwerking van die dele nie. Brecht was myns insiens lank voor die meeste dramaturge bewus van lg. en daarom was die onderlinge verband tussen die musiek, teks en handeling vir hom van kardinale belang.

In die lig daarvan dat die verskillende elemente en die wyse van samevoeging (of in Brecht se geval, die wyse van skeiding) 'n daadwerklike effek het op die geheel, moes Brecht noukeurig waak teen die misbruik van musiek as ornamentele susmiddel of as doelbewuste bewerker van katarsis. Sodanige gebruik sou nie funksioneel staan tot die oogmerk wat hy vir die drama gehad het nie. Hanns Eisler het dit beskryf as Brecht se “een swakheid”, maar hierdie sogenaamde swakheid, nl. sy gebrek aan vertrouwe in “die waansinnige koma” (Brecht in Willett 1984: 173) wat selfs die beste musiek kan teweegbring by sy luisteraars, het hom myns insiens genoodsaak daartoe:

His musical taste was quite first rate – with one flaw.

You have to realise that Brecht saw all the arts, while enjoying equal rights, from the point of view of a playwright, a writer for theatre.

Art for him only counted if it was practicable. Then he became interested.

(Eisler in Willett 1984: 173)

Ek beskou hierdie oënskynlike swakheid van Brecht geensins in dieselfde lig nie. Ek meen dat indien Brecht nie hierdie ferm standpunt gegrond op uitvoerbaarheid in die teater gehad nie, die gebruik van musiek in sy drama 'n soortgelyke pad sou volg as al die ander musikale genres wat hy teengestaan het. Die misbruik van musiek sou passiwiteit en gelatenheid by die gehoor bevorder en Brecht wou dit ten alle koste voorkom. Mense sou luister en sien en tog nie hoor en beleef nie, emosioneel 'n soort reiniging beleef en vermaak en tevrede huis toe gaan en dit sou nie deug nie. Vir hom moes die musiek ook kommunikeer en dit moes die *Gestus* van die teks na vore bring. In Brecht se eie woorde: “I am always thinking of actual delivery” (Brecht in Willett 1964: 116).

Vertolking was dus altyd prioriteit in Brecht se teater, maar daarmee saam wou hy nie gehad het dat enige element tot so 'n mate op die agtergrond skuif dat dit gereduseer word tot blote dienslewering nie. Hy het juis geglo dat 'n groter diens aan die geheel gelewer word as elke element ook 'n selfstandige gesindheid teenoor 'n betrokke tema openbaar. Sodoende kon die musiek en daarmee die komponis en musikant 'n bepaalde standpunt inneem en 'n bepaalde ingesteldheid projekteer. Dit het natuurlik beteken dat die musiek ondergeskik aan die teks sou wees of dan aan die *Gestus* van die teks. Dit het verder beteken dat daar voortdurend 'n kreatiewe spanning was tussen opvoeding en vermaak, tussen lering en pret, en tussen rasionaliteit en emosionaliteit. Brecht het, vanuit sy epiese teaterteorie, gefokus op die eerste elemente, maar het in sy beste werk nooit die spanning opgelos in belang daarvan nie. Hy wou mense laat luister en hoor, laat sien en insien dat dinge verander kan word en hulle oorreed en aanspoor om aktief mee te werk aan die verandering van die gemeenskap. Ek herinner aan Leach (2006: 135) se opmerking: “... as to energise the spectator, to stimulate her or him into an awareness of the possibility for change.”

Teen hierdie agtergrond grens dit myns insiens aan die ondenkbare om kuns t.w.v. kuns te beoefen. Die situasie roep om betrokke kuns. Betrokke kuns het egter altyd 'n bepaalde etiese basis as uitgangspunt. Ek verwys hier weer na J. Bosch wat skryf dat “literaire kunst van elke periode een aesthetische eigenheid heeft, en een etische (en ook religieuse) betrokkenheid” (1977: 139). Betrokke kuns vra verder altyd vir optimale kommunikasie en hiervoor is musiek met sy veelsydigheid onontbeerlik. Dit is 'n taal wat almal kan verstaan. Musiek as dramatiese musiek, nie insidentele musiek nie, musiek funksioneel gebruik en nie ornamenteel nie, musiek nie om te

laat ontvlug nie, maar om te inspireer, nie om emosies te wek nie, maar om emosies te ondersoek. Musiek “pointing beyond its own structures to structures – that means: to realities and possibilities – around us and within us.” (Lachenmann se reeds aangehaalde woorde.) Musiek in diens van die *Gestus* van die drama, musiek as Misuk.

Ek het baie spesifiek daarteen besluit om wat blyk een van Brecht se grootste probleme was, nl. die stryd om oppergesag tussen die teks, musiek en die handeling, myne te maak. Ek was nie gereed om soos hy, nooit by 'n gevolgtrekking uit te kom nie. Ek het dus nie my studie gerig daarop om te beoordeel hoe suksesvol Brecht was in die beslegting van hierdie “geveg” nie, want die problematiek hiervan is aangaande. Ek het my toegespits op die vraag na die funksionaliteit van sy gebruik van musiek en as ek myself afvra watter funksie(s) die musiek moet verrig is dit tog net logies dat ek moet fokus op die funksies wat Brecht vir homself en sy teater daargestel het. Indien ek nie daarmee saamgestem het nie, sou ek eerder die funksionaliteit van die epiese teater as sulks moes bevraagteken. Ek stem egter heelhartig saam met die funksionele gesindheid wat Brecht deurentyd met sy teater openbaar en kan dus net 'n persoonlike oordeel vorm of kommentaar ten opsigte van funksionaliteit lewer wanneer ek teenstrydighede tussen sy oogmerke en die uitkoms daarvan opmerk. Ek wil dan ook vervolgens enkele aspekte rondom hierdie diskrepancies, wat wel sigbaar is en nie geïgnoreer kan word nie, uitlig juis omdat ek dit eens is met Morley (1977: 90) as hy sê dat baie van die probleme en onbeantwoorde vrae wat geopper is deur Brecht se teatertheorieë berus op hierdie ooglopende tweeledigheid.

Ek wil eerstens terugkeer na Brecht se fassinatie met dialektiek. Die gebruik van die woord 'dialektiek' kan maklik misverstaan word in die sin dat daar deur die verloop van tyd al verskillende betekenis daaraan gekoppel is. Volgens die “Thesaurus” kan dit óf verwys na redeneerkuns en die bespreking van die geldigheid van opinies óf na die ondersoek in metafisiese teenstellings en die oplossings daarvan (die bestaan of handeling van teenstellende sosiale kragte konsepte, ens.) Ek haal die “Thesaurus”-verduideliking aan:

The ancient Greeks used the term dialectic to refer to various methods of reasoning and discussion in order to discover the truth. More recently, Kant applied the term to the criticism of the contradictions that arise from supposing knowledge of objects beyond the limits of experience, e.g., the soul. Hegel applied the term to the process of thought by which apparent contradictions (which he termed thesis and antithesis) are seen to be part of a higher truth (synthesis).

Die betekenis wat Brecht daaraan toegevoeg het, hou myns insiens meer verband met die ondersoek in teenstellings en die moontlike oplossings daarvan. En ek is van mening dat die meeste

van die oënskynlike teenstellings wat die begripsvermoë van Brecht se teater teorie beïnvloed, ook eerder deel uitmaak van die gesprek rondom dialektiek. Ek wil weereens klem lê op Beckerman (1990: 87) se mening, nl. dat dit slegs moontlik is om te begryp waarvoor Brecht gestaan het deur middel van die verstaan van dialektiese aksie: "...simultaneous engagement and detachment that force the audience to resolve emotional disjunction through thinking about the implications of the play." Beckerman raak hier aan die wese van die epiese teater wat te make het met vervreemding vir die ontwil van betrokkenheid en alhoewel die ander dialektiese verhoudings wat bespreek is ook 'n invloed gehad het op hierdie doelwit van Brecht, is die onderlinge verband tussen teks en musiek die mees prominente.

Die volgende aanhaling waarin Fuegi (1987: 63-64) kommentaar lewer oor *Die Dreigroshenoper* is insiggewend wanneer die diskrepansies tussen Brecht se teorie en praktyk ten opsigte van musiek en teks met die oog op vervreemding ter sprake kom.

How much ironic distance was there between the real Berlin and the extravagantly make-believe opera? It is one thing to create a theoretical construct called 'epic theatre', with the deliberate separation of music, text and sets, but it is quite another thing to postulate that by separating things on the stage you thus ensure that these elements remain somehow separate in the mind of the spectator. What if then or now the feet still tap, and the lips still move, and where does the theory go?

In my own view, *Die Dreigroshenoper* is indeed a dubious myth with proto-fascist and vaguely proto-socialist elements, and a large dose of very elementary and very effective fairy-tale elements promising escape when "the black ship" enters the harbor to save Jenny and her Berlin. The text with its music, despite Brecht's staging, is so engaging that it ensures identification and escape for its audience. The "minimal image" is so strong there, in the music and in the text, that Brecht's staging is powerless to raise it above the identification threshold. *Die Dreigroshenoper* has such electricity that it arcs across the gaps of staging and fuses these "parts" in performance.

(Fuegi 1987:63-64)

Dit wil hier byna voorkom asof elkeen van die oorspronklike oogmerke met die epiese teater die teenoorgestelde resultaat tot gevolg gehad het in hierdie Brechtiaanse produksie. Ek is egter van mening dat sosiale reaksie, soos uitgelok deur *Die Dreigroshenoper*, alhoewel hy dit op 'n wyse bemiddel het wat nie verbind kon word aan die konsep van vervreemding nie, vir Brecht belangriker was as om by sy eie reëls te hou. Die fokus op gehoorontvangs en die aandrag dat die gehoor 'n ander ingesteldheid moet ontwikkel is deurgaans die kern van Brechtiaanse teorie.

What is common to all of Brecht's efforts is that they consider the audience's active

involvement central. An audience capable of interacting with the work of art and the producer in any field of cultural endeavour stands at the top of Brechtian alternatives for artists in his time.

(Mueller 2006: 102)

Sy uiteindelijke doel het altyd swaarder gewees as die teorieë om daardie doel te bereik en met veral die musiek van *Die Dreigreshenoper* het hy en Weill dit reggekry om die tema van hulle boodskap in volksmond te lê.

Die teenstelling tussen die teorie en praktyk, soos baie duidelik gesien kan word wanneer Fuegi se waarneming vergelyk word met die tabel wat Brecht opgestel het met die klemverskuiwings tussen die musiek van die epiese - en die dramatiese opera, kan egter nie ontken word nie. Daar kan selfs sover gegaan word as om te sê dat Brecht hier beskuldig word van alles wat hy teengestaan het en waaruit die beginsels van die epiese teater ontstaan het. Ons moet egter ook in gedagte hou dat Brecht deeglik bewus was daarvan dat die resultaat en die elemente van *Die Dreigroshenoper* wat die volk opgehemel het, glad nie gestrook het met sy oorspronklike idees nie. Ek meen dit kan deels ook toegeskryf word aan Weill se musikale bydrae en my waarneming dat dit werklik 'n moeilike taak is om 'n gehoor te vervreem in die teenwoordigheid van werklik aangrypende musiek.

Dit wil voorkom asof Brecht egter later in sy loopbaan vrede gemaak het met die emosionaliteit wat aanwesig mag wees in sy toneelstukke, bv. in *Mutter Courage*. Hy het ook gegroei in die sin dat vervreemding al hoe meer gerig was op die uitkoms van die drama en op wat die karakters werklik wil sê – as selfstandige karakters, en nie noodwendig net as die spreekbuise vir sy politieke en sosiale idees nie. Soos een van Brecht se grootste kritici, die Hongaarse aktivis, Georg Lukács (soos aangehaal in Leach 2006: 139) spesifiek met betrekking tot Brecht se meer volwasse werke soos *Mutter Courage*, gesê het:

Where Brecht's characters had once been spokesmen for political points of view, they are now multi-dimensional. They are living human beings, wrestling with conscience and the world around them. Allegory has acquired flesh and blood; it has been transformed into a true dramatic typology. Alienation-effect ceases to be the instrument of an artificial, abstract didacticism; it makes possible literary achievement of the highest order. All great drama, after all, must find means to transcend the limited awareness of the characters presented on stage.

Brecht is juis gemoeid met die verhouding tussen die “klein mensie” en die grootste magte van die geskiedenis, soos Lukács meen die geval was met die groot realiste. Deur middel van die verbreking van die vloei van die drama en fragmentasie van die totaliteit asook deur montage,

onderbrekings, nie-psigologiese karakters en bewegings te gebruik, konfronteer Brecht die gehoor – nie met realiteit self nie, maar met hul instelling teenoor realiteit (Leach 2006: 142).

Die epiese teater was, soos ons gesien het, nie sonder swakhede of gebreke nie, deels as gevolg van hierdie menige diskrepancies tussen Brecht se teorie en praktyk, maar ek is van mening dat hy getrou gebly het aan sy doelstellings en deurgaans funksioneel wou wees in sy besluitneming en aksies. Hy was egter ook bewus van die tekortkominge van die teater en het dit nie ten doel gestel om sosiale probleme te probeer oplos nie, maar eerder uit te beeld (Brooker 2006: 213). Brecht het met sy epiese teater gepoog om die bestaande ideologiese konstruksies van drama en musiek in 'n drama, wat so dikwels meer verdowend as veranderend was, die hoof te bied, maar kon nie kapitalisme vernietig of Nazisme verhoed nie.

Brecht ontwikkel voortdurend sy teorieë in samehang met die praktyk en dit is myns insiens 'n aanduiding dat sy dramateorie nie ontleed of gevolg kan word met gewaarborgde sukses nie. *Mutter Courage* is bv. nie die gevolg van 'n vinnige toepassing van sy teorie nie, maar die produk van harde werk, ervaring en 'n rypingsproses. Die punt is dan nie soseer gewaarborgde resultate nie, maar 'n morele en aktiewe benadering wat elke middel tot sy beskikking ter wille van sosiale verandering inspan om 'n dramatiese verskil te maak.

Ek is van mening dat Brecht se gebruik van musiek in diens gestaan het van sy lewenslange ideaal in die teater, nl. om gehoorlede te omskep in waarnemers en hulle oor te haal tot besluitneming en aksie. Die wyse waarop hy musiek in sy teater aangewend het en die onderlinge verband tussen die musiek, teks en handeling, gee myns insiens gestalte aan 'n tipe kommunikasie waar bewusmaking en bewuswording hoë prioriteit geniet en waar die gehoor, sonder illusies, die proses wat deur die teater aan die gang gesit is, moet voortsit en voltooi.

BIBLIOGRAFIE

- Ackerman, A. 2007. *The urge for totality*. In *Twentieth Century Literature*. 2007. <http://findarticles.com/p/articles/mi> (30 July 2008).
- Appia, A. 1962. *Music and the Art of the Theatre*. Florida: University of Miami Press.
- Arendt, H. 1962. The Poet Bertolt Brecht. In Demetz, P. (ed) *Brecht (A Collection of Critical Essays)*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc: 43-50.
- Aucamp, H. 1984. *Woorde Wat Wond*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.
- Barzun, J. 2001. *From Dawn to Decadence*. Londen: HarperCollins Publishers.
- Beckerman, B. 1990. *Theatrical Presentation: Performer, Audience and Act*. Londen: Routledge.
- Blumer, A. 1989. *Brecht Sing Afrikaans*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.
- Bosch, J. 1977. Literatuur en Ethiek: Notities en beskouwingen. In Van der Ent, H. (ed) *Literatuur en ethiek*. 's Gravenhage: Boekencentrum B.V.: 131-140.
- Brockett, O. 1979. *The theatre: an introduction*. Fourth Edition. Verenigde State van Amerika: Holt, Rinehart and Winston, INC.
- Brooker, P. 2006. Key words in Brecht's theory and practice of theatre. In Thomson, P & Sacks, G. (ed) *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press: 209-224.
- Cott, J. (ed.) 2007. *Dylan on Dylan: The Essential Interviews*. Londen: Hodder & Stoughton.
- Demetz, P. 1962. *Brecht (A Collection of Critical Essays)*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc.
- De Toro, F. 1995. *Theatre Semiotics: Text and Staging in Modern Theatre*. Translated by J.

Lewis. Toronto: University of Toronto Press.

Double, O. & Wilson, M. 2006. Brecht and cabaret. **In** Thomson P. & Sacks, G. (ed) *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press: 40-61.

Elam, K. 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londen: Methuen & Co. Ltd.

Esslin, M. 1959. *Brecht: A Choice of Evils*. Londen: Eyre & Spottiswoode.

Esslin, M. 1987. *The Field of Drama*. Londen and New York: Methuen.

Ester, H. 21 Julie 2006. Die vergane glorie van Bertolt Brecht (Hoor en Sien). **In** *Die Vrye Afrikaan*: 22.

Fuegi, J. 1987. *Bertolt Brecht: Chaos, According to Plan*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fuegi, J. 1994. *Brecht and Company*. New York: Grove Press.

Hobsbawm, E. 1995. *Age of Extremes: The Short Twentieth Century (1914-1991)*. Londen: Abacus.

Hodgson, T. 1992. *Modern Drama: From Ibsen to Fugard*. Londen: B.T. Batsford.

Holthusen, H. 1962. Brecht's dramatic theory. **In** Demetz, P. (ed) *Brecht (A Collection of Critical Essays)*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc: 106-116.

Ibo, W. 1981. *En nu de moraal ... geschiedenis van het Nederlands cabaret*. Alphen aan den Rijn: Sijthoff.

Innes, C. 1998. Dreams of violence: moving beyond colonialism in Canadian and Caribbean drama. **In** Boon, R. & Plastow, J. (ed). *Theatre Matters: Performances and Culture on the World*

Stage. Cambridge: Cambridge University Press: 76-96.

Joerg, G. 1998. Impressum to DVD Production of *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Directed by Peter Zadek from the Salzburg Festival 1998.

Johnson, P. 1984. *A History of the Modern World: From 1917 to the 1980s*. London: Weidenfeld & Nicolson.

Kowalke, K. 2006. Brecht and music: theory and practice. **In** Thomson, P & Sacks, G. (ed) *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press: 242-258.

Leach, R. 2006. *Mutter Courage und ihre Kinder*. **In** Thomson, P & Sacks, G. (ed) *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press: 132-142.

McLuhan, M. 1964. *Understanding Media*. London: Routledge Classics.

Morley, M. 1977. *Brecht: a study*. London: Heinemann Educational Books Ltd.

McNeff, S. 2006. *Die Dreigroschenoper*. **In** Thomson, P & Sacks, G. (ed) *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press: 78-89.

Mueller, R. 2006. Learning for a new society: the *Lehrstück*. **In** Thomson, P & Sacks, G. (ed) *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press: 101-117.

Nonnenmann, R. 2005. Music with images – The development of Helmut Lachenmann's sound composition between concretion and transcendence. Translated by W. Hoban. *Contemporary Music Review Vol. 24*, 1: 1-29.

Plastow, J. & Tsehaye, S. 1998. Making theatre for a change: two plays of the Eritrean liberation struggle. **In** Boon, R. & Plastow, J. (ed). *Theatre Matters: Performances and Culture on the World Stage*. Cambridge: Cambridge University Press: 36-54.

- Rosenhaft, E. 2006. Brecht's Germany: 1898-1933. **In** Thomson, P & Sacks, G. (ed) *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press: 3-21.
- Sanchez-Colberg, A. 1996. Altered States and Subliminal Spaces: Charting the Road towards a Physical Theatre. *Performance Research*, 1 (2): 40-56. Londen: Routledge.
- Styan, J.L. 1981. *Modern drama in theory and practice 2 (Symbolism, Surrealism and the Absurd)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Styan, J.L. 2000. *Drama: Guide to the Study of Plays*. New York: Peter Lang Publishing, Ltd.
- Thomson, P. & Sacks, G. 2006. *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thomson, P. 2006. Brecht's lives. **In** Thomson, P & Sacks, G. (ed) *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press: 22-39.
- Thomson, P. 2006. Brecht's poetry. **In** Thomson, P & Sacks, G. (ed) *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press: 225-241.
- Wade-Matthews, M. & Thompson, W. 2003. *The Encyclopedia of Music*. Londen: Hermes House.
- Willett, J. 1959. *The Theatre of Bertolt Brecht*. Londen: Methuen.
- Willett, J. 1964. *Brecht on Theatre*. Londen: Methuen.
- Willett, J. 1984. *Brecht in Context: Comparative Approaches*. Londen en New York: Methuen.
- Worthen, W.B. 2000. *The Harcourt Brace Anthology of Drama*. Third Edition. Orlando: Harcourt Brace College Publishers.

