

**С. П. Маценка,**

доктор філологічних наук, професор,  
професор кафедри німецької філології

Львівського національного університету імені Івана Франка

[Svitlana.macenka@lnu.edu.ua](mailto:Svitlana.macenka@lnu.edu.ua)  
[orcid.org/0000-0003-1373-2887](https://orcid.org/0000-0003-1373-2887)

### **ЗОНГИ "ТРИГРОШОВОЇ ОПЕРИ" БЕРТОЛЬТА БРЕХТА: ФУНКЦІОНУВАННЯ У ДРАМАТИЧНОМУ ТЕКСТІ І ПОЗА НИМ**

У контексті історії рецензії "Тригрошової опери" Бертольта Брехта ("Die Dreigroschenoper", 1928) розглянуто музико-літературний жанр зонгу, його специфіку у тодішньому німецькому культурному середовищі, прив'язаність як до нової американської, так і до тривалої вітчизняної пісенної традиції, його обумовленість манерою виконання, перформативністю голосу, жестовим характером і естетичними вимогами епічного театру. Виходячи із теоретичних міркувань німецького драматурга, його власного виконавського досвіду, зонги розглянуто і як складову "п'єси з музикою" з наголошенням на їхньому новаторському функціонуванні у тексті, і як самостійні мистецькі феномени, які відіграли важливу роль у популяризації "Тригрошової опери" в цілому і, акцентуючи її розповсюджуючи її окремі ідеї та технології їх втілення зокрема. Вказано на суттєву ознаку брехтівських зонгів – їхню спрямованість на вплив на публіку, як результат – їхню велику популярність. У цьому зв'язку мовиться про естетичний досвід вуличних музикантів як засадничий для естетики брехтівських зонгів, акцентовано на їхньому зв'язку з джазом як популярним перформативним мистецтвом, на важливій ролі голосу виконавця, який мав відображати інтеракції з автором, персонажем і композитором, на майстерному озвученні зонгів Куртом Вайлем. Охарактеризовано новий зв'язок між текстом і музикою, визначений Бертольтом Брехтом і Куртом Вайлем як «жестова музика». Стверджується, що зонги як тексти, призначені для співу, форма і мова яких спрямована на вплив на слухача, які є атракціоном у загальній постановці, успішно працюють завдяки: актуальності, баладності, пізнаваності, повторюваності, зовнішній простоті і навіть банальності, афористичності, сатиричності, індексикальності, перформативності їхнього викладу ідей. До аналізу особливо популярних зонгів ("Балада про Меккі Ножа", "Піратка Дженні") залучено міркування філософів Теодора В. Адорно і Ернста Блоха.

**Ключові слова:** зонг, співана поезія, жестова музика, "Тригрошова опера", Бертольт Брехт, Курт Вайль, рецензія.

**S. P. Macenka**

### **SONGS DER "DREIGROSCHENOPER" VON BERTOLT BRECHT: DAS FUNGIEREN IM DRAMATISCHEN TEXT UND AUßERHALB**

Im Kontext der Rezeptionsgeschichte der "Dreigroschenoper" von Bertolt Brecht (1928) wird das musiko-literarische Genre des Songs, seine Spezifik in der damaligen deutschen kulturellen Umwelt, seine Gebundenheit an die neue amerikanische, als auch an die andauernde deutsche Liedertradition, seine Bestimmtheit durch den Vortrag, die Performativität der Stimme, den Gestencharakter und die ästhetischen Prinzipien des epischen Theaters, erörtert. Ausgehend von den theoretischen Überlegungen des deutschen Dramatikers und seiner eigenen darstellerischen Erfahrung, werden die Songs als ein Bestandteil des "Stückes mit Musik" betrachtet. Dabei wird ihr innovatives Fungieren im Text und als selbständige Kunstphänomene außerhalb des Textes, die eine besondere

Rolle in der Popularisierung der "Dreigroschenoper" insgesamt und bei der Akzentuierung und Verbreitung von bestimmten Ideen und deren Darstellungstechnologien im Einzelnen gespielt haben, erörtert. Es wird auf eine wesentliche Eigenschaft der Brechts-Songs hingewiesen – ihre Ausrichtung auf den Einfluss auf das Publikum und als Ergebnis – ihre große Popularität. In diesem Zusammenhang handelt es sich um die ästhetische Erfahrung der Bänkelsänger als Grundlage der Brecht-Songs. Dabei wird ihre Verbindung mit dem Jazz als populärer performativer Kunst, die Bedeutung der Stimme des Darstellers, welche die Interaktion zwischen Autor, Figur und Komponisten wiedergibt, die meisterhafte Vertonung der Songs von Kurt Weill hervorgehoben. Die neue Verbindung zwischen Text und Musik, die Bertolt Brecht und Kurt Weill als "gestische Musik" bezeichneten, wird charakterisiert. Es wird festgestellt, dass die Songs als Texte, die für den Gesang bestimmt sind und deren Form und Sprache für die Wirkung auf das Publikum ausgelegt werden, die Attraktion in der gesamten Vorführung sind. Sie funktionieren erfolgreich durch: Aktualität, Balladenhaftigkeit, Erkennbarkeit, Wiederholbarkeit, Einfachheit und sogar Banalität, den aphoristischen und satirischen Charakter, Indexikalität, Performativität ihrer Ideenauslegung. Bei der Analyse der besonders populären Songs ("Moritat von Mackie Messer" und "Seeräuber-Jenny") wird auf die Überlegungen von Theodor W. Adorno und Ernst Bloch Bezug genommen.

**Schlüsselwörter:** Song, Gesangpoesie, "gestische Musik", Bertolt Brecht, Kurt Weill, Rezeption.

**S. P. Macenka**

**SONGS FROM BERTOLT BRECHT'S THE THREEPENNY OPERA:  
FUNCTIONING WITHIN THE DRAMATIC TEXT AND BEYOND IT**

The history of Bertolt Brecht's *The Threepenny Opera* ("Die Dreigroschenoper", 1928) reception has been used to analyze the literary and musical genre of song, its specificity for the German cultural space of the time, attachment to the new American and long-standing German song tradition, its dependence on the manner of performance, voice performability, gesture character and aesthetic requirements of epic theatre. Based on the theoretical considerations of the German playwright and his own experience of performing, songs are viewed both as an element of "play with music" with an emphasis on their innovative functioning within the text and as independent art phenomena which played an essential role in popularizing *The Threepenny Opera* in general and its specific ideas and ways of their implementation in particular. A significant characteristic of Brecht's songs has been highlighted – their focus on impacting the public, which resulted in their great popularity. In this respect, a connection with the aesthetic experience of street musicians should be mentioned as the founding element in the aesthetics of Brecht's songs, with an accent on the link with jazz as a popular performative art; on the importance of the voice of performer, which was supposed to reflect interactions with the author, character, and composer; on the masterful music created by Kurt Weill for the songs. A new link between text and music, defined by Bertolt Brecht and Kurt Weill as "gestic music", has been characterized. A claim is made that songs like texts designed for singing, where the form and language are aimed at making an impact on the listener, which serve as an attraction in the general performance, work successfully due to relevance, ballad nature, cognizability, repetition, external simplicity and even banality, aphoristic nature, satiricalness, indexicality and performability of the ideas they contain. Analysis of the most popular songs ("Mack the Knife", "Pirate Jenny") involves ideas of the philosophers Theodor W. Adorno and Ernst Bloch.

**Keywords:** song, sung poetry, gestic music, *The Threepenny Opera*, Bertolt Brecht, Kurt Weill, reception.

**До поняття зонгу в німецькій літературі**

Загальновізнаю у сучасному брехтознавстві є думка про те, що поет і драматург Бертольт Брехт був неперевершеним майстром використання пісень у драматичних творах. Їхню наявність навіть вважають характерною рисою

Брехтівських п'єс. Митець тим самим долучився до тривалої традиції європейської драми, в якій пісні відігравали важливу роль (у елизаветинському театрі, наприклад, акустичні медіа виконували функції стимулювання ілюзії, сприяння змісту чи увиразнення ситуації, більшість драм В. Шекспіра містили пісні, які акцентували певні аспекти дії чи внутрішнього стану персонажів; класики німецького театру Й. В. Гете і Ф. Шиллер часто у своїх драмах зверталися до пісень, наголошуючи й інтенсифікуючи у такий спосіб висловлювання, а також досягаючи свободи естетичної рецепції, яку вони вважали передумовою естетичного впливу). Бертольт Брехт, безумовно, виступив оновлювачем цієї традиції, свідомо використавши драматургічний принцип очуднення дії за допомогою пісень і наголосивши тим самим на жестові показу. Він, як зазначає Август Обермайер, діяв у своїй усвідомленості і радикальності по-новому [20: 200], і саме так його оцінила критика. Тож метою дослідження є з'ясування функціональної специфіки зонгів у поезиї драматичного твору, а також їхньої репрезентативної ролі як самостійних мистецьких творів, збагачених пам'яттю драматичного жанру.

У зв'язку із своєю театральною концепцією Бертольт Брехт послуговувався поняттям "зонг", а не поняттям "пісня". У цьому теж вбачають новаторство німецького митця, який належав до перших авторів, котрі у процесі американізації Західної Європи після Першої світової війни замінили вживані музичні жанрові позначення "шлягер" і "шансон" на "зонг", який передвіщав модернізацію і втілював дух часу [16: 163]. Саме в ранні роки Веймарської республіки в німецькій поезії зафіксували першу появу "зонгу" на позначення жанру. "Ця фаза, – зазначає Фрідер фон Аммон, дослідник музико-літературних феноменів, – поміж іншим тому така значна, бо саме в ній можна спостерігати ті точки тертя, які виявилися, коли істинно німецькі концепти лірики почали конфронтувати із феноменом (популярного) зонгу, котрий у тодішній Німеччині сприймався передусім як американське явище" [5: 243]. Більше того, саме тоді склалася, вважає дослідник, специфічно німецька традиція зонгів, яка пізніше справила суттєвий вплив на традицію англомовних зонгів. Фрідер фон Аммон засвідчує, що вперше поняття "зонг" у Німеччині з'явилося на обкладинці збірки віршів "Політичне кабаре" ("Das politische Cabaret", 1920) Вальтера Мерінга, під значним впливом якого перебував і Бертольт Брехт. Показовою ця обкладинка є тим, що вона увиразнює культурний контекст, у якому виникли перші зонги, – кабаре, яке, як відомо, у період Веймарської республіки досягло свого золотого віку, і дадаїзм (наприклад, кабаре "Вольтер" у Цюріху), прихильником якого був Вальтер Мерінг. У своїй збірці "Політичне кабаре" Вальтер Мерінг поставив зонг поряд з іншими важливими жанрами кабаре – шансоном і куплетами. Спорідненість цих жанрів, за Фрідером фон Аммоном, полягала в їхній популярності, яка відмежовувала їх від тогочасної елітарної лірики, а також у поєднанні з музикою – усі три музико-літературні жанри призначено для виконання, тож тексти були складовою більшої єдності, до якої належали музика і перформанс [5: 248]. Отже, автор, який уперше вжив поняття зонгу, представляв собою специфічну суміш авангардного лірика і лірика-кабаретиста, який однаково працював в елітарній і популярній сферах, чим відрізнявся від американських творців зонгів.

І все ж, у німецькій літературі поняття зонгу тісно закріпилося за ім'ям Бертольта Брехта, так що навіть визначення зонгу часто зумовлене саме теорією епічної драми. Літературознавча енциклопедія, наприклад, пояснює зонг як пісню, якій "надавалася роль посередника, тлумача, що передбачала текст п'єси, з приводу якого вона може висловлювати власну думку, декодувати майбутню позицію героя, саморозгортатися", спів при цьому мав чітко відмежовуватися від інших подій драматичного твору, музика не супроводжувала дію, а коментувала її, всі актори виконували пісню на один мотив, досягаючи того, що вона слугувала самостійним номером епічного театру [2: 396–397]. Проте зонги, що характерно також і для творчості Бертольта Брехта, функціонували не тільки як складові епічної драми, натомість частіше – як самостійні твори, зазнавши саме у цій ролі інтенсивної

рецепції. Тож доцільно визначати зонг як музико-літературний жанр, виходячи з розмежування "пісні", "зонгу", "шлягера", "шансону". У новітніх дослідженнях у цьому зв'язку мовиться про "жанрову теорію зонгу", щодо якої Ерік Ахерман стверджує: "об'єктивне підґрунтя для спільних властивостей можна знайти насамперед у фізичних об'єктивних властивостях; виходячи із відношення твір-перформанс чи композиція-інтерпретація, йдеться про відмінні і пізнавані знаки та знакові послідовності. Потім можна говорити про індексикальні суб'єктивні впливи, які сприймаються як вираз сприйнятого чи симульованого почуття або відчутого настрою (сум, протест, поклоніння і т.і.)" [3: 23–24]. Дослідник зауважує, що у німецькомовному контексті, на противагу до виразів "пісня", "шлягер", "шансон", "зонг" вживається для позначення тих вокальних викладів текстів, ритмічна організація яких є наслідком афро-американського *beat*, який на відміну від панівного у західноєвропейській музиці тактового регулювання не знає жодної акцентної градації. Тому ритмічний супровід зонгу визначено ізохронією слідування ударів, а також повтором ритмічних звукових візерунків. Ерік Ахерман звертає увагу і на особливу роль «голосу» при виконанні зонгу: "для фонації, акустики і т.і. голос слугує як органом, так і чуттєво сприймальним феноменом, чи точніше: сприйнятим. Голос у зонгу – це не просто суб'єктивна інстанція, а й джерело і також медіум фізичної події, і, будучи таким, він природний. Із цього погляду, «голос» уже кілька десятиліть слугує шифром матеріальності семіотичних систем, ба більше – практик" [4: 243]. Тож "голос" не є інстанцією тексту, а покликається на одну чи більше осіб, сприймається чуттєво і означає вихідний пункт слів і співу, бо без присутності перформанс неможливий. "Голос позначає тут наявність персонального, гру особи і *persona*, у цих зонгах, незважаючи на обставину, що особа у співові змінюється чи преображається стосовно визнаної як реальна чи нормальна появи цієї особи в дійсності. Необхідну релятивацію поняття фікції можна було б тут вважати таким загальним наслідком того, що ми називаємо «перформанс», – пояснює дослідник [4: 265–266]. Отже, зонг сприймається як звучна подія, в якій взаємодіють текст, музичне оформлення, голос, через який увиразнюється специфіка виконання. Виходячи із драматургічної практики Бертольта Брехта, зонгам приписується особливе функціонування в межах драматичного твору, відтак, керуючись "пам'яттю жанру", вони продовжують своє самостійне існування, відсилаючи до пратексту.

### **Зонги "Тригрошової опери": поетика і естетика**

Як відомо, своїм успіхом "Тригрошова опера" ("Die Dreigroschenoper", 1928) Бертольта Брехта завдячує не тільки текстам драматурга, але й написаній до них музиці композитора Курта Вайля. Невдовзі після її успішної прем'єри в берлінському театрі на Шіфбаурдамм у жовтні 1928 року з'явилася друком збірка під назвою "Брехт / Зонги / Тригрошової опери", завданням якої було сприяти популярності "п'єси з музикою". 1929 року окремим виданням були опубліковані шість зонгів для співу і фортепіано (*Kanonensong, Barbarasong, Ballade vom angenehmen Leben, Liebeslied, Seeräuber-Jenny, Tango-Ballade*). Відбулося аранжування окремих зонгів для джазового оркестру. Окрилені сенсаційним успіхом "Тригрошової опери", деякі її виконавці, члени театрального колективу, вирушили на студії звукозапису: зонги з'явилися на більш ніж сорока платівках, випущених понад двадцятьма звукозаписними компаніями. Як зазначено у довіднику з творчості Брехта, разом з однойменним фільмом режисера Георга Вільгельма Пабста (1930/1931) і пов'язаним із ним судовим процесом, зонги "Тригрошової опери" були частиною складної маркетингової моделі, заснованої на ринкових стратегіях того часу [16: 162]. Поняття "зонгу" у назві збірки і в назвах деяких із вміщених у ній творів кваліфікувало текст "як носія оповідженої історії", із політично і соціально-критично категоричним висловлюванням, позначеним впливом синкопно виразної ритміки північноамериканського джазу [16: 163].

Брехтознавці відзначили загальну тенденцію, характерну для творчості драматурга, яка виражає зокрема і принцип інтегрування зонгів у драматичний текст. Вихідним є висловлювання Бертольта Брехта про ворожість віршів один до одного ("Jedes Gedicht ist der Feind jedes andern Gedichts") і про їхню одночасну залежність один від одного ("Gleichzeitig benötigen sie einander, ziehen Kraft aus einander und können also vereint werden" (Brechts Brief an Wieland Herzfelde, vom Mai 1950) [10: 26]). Наголошуючи на індивідуальності кожного вірша, Бертольт Брехт виступає за єдність суперечностей, що породжує нову динаміку їхнього розгортання. Поет часто групував вірші, перегрупував їх у нові збірки, доповнював їх концепціями наступних, відкриваючи таким чином їхні несподівані зв'язки. Як зауважує Ян Кнопф, постійно можна спостерігати намагання Брехта звільнити вірш від ізоляції і визначити його як елемент більшої цілості [16: 163]. Свідченням цього слугує збірка зонгів до "Тригрошової опери", яка, вважає брехтознавець, як ніяка інша, вміщує у собі референтність на інший твір, і в якій не лише вірші "наштовхуються один на одного", а й увесь комплекс "Тригрошової опери" субстанційно тут наявний і визначає її рецепцію. Послідовність зонгів у збірці, своєю чергою, відображає суттєві частини драматичної дії. Тож можна стверджувати, що Бертольт Брехт був схильний розглядати окремі вірші у ширших і змінних літературних контекстах, вбачаючи у цьому додаткову можливість виявити в них несподівані смислові зв'язки.

Звернувшись до лірики і драматургії, митець обрав ті жанри, які забезпечували йому тісний зв'язок із чутним і зримим виконанням музики. Водночас він був проти засвоєння своїх текстів через посередництво сили впливу музики чи супроводу, деградованого до звучної куліси. «Від своїх композиторів він вимагав натомість музики, скерованої на смисл слів і розуміння тексту, хотів від них компонування, яке б осмислювало суспільні переломи й історичні розриви, яке б і у політичних закликах у жодному разі не було позбавлене поезії, ніжності і майстерності», – зауважує Йоахім Лукезі [18: 483]. Співана поезія для Бертольта Брехта означала суттєво більшу можливість розриву із тодішніми суспільними конвенціями. Її використання у театрі спричиняється до підвищення артистичності його характеру і забезпечує появу так званого, за Бертольтом Брехтом, "поетичного театру" [6: 472]. Музика, пояснює драматург у праці "Про використання музики для епічного театру" ("Über die Verwendung von Musik für ein episches Theaters", 1935), працювала у такий спосіб над викриттям бюргерської ідеології, позаяк вона приймала вигляд чисто чуттєвої і не цуралася жодного із звичних наркотичних подразників. Так вона стала "звихрювачкою бруду, провокаторкою, донощицею" [6: 474]. Митець віддавав перевагу "сучасній музиці", музиці, яка відповідала "певному колективному типу музики" й виражала музичні будні дрібної буржуазії (народна пісня, вулична балада, балаганний спів, шлягер). Суттєвим джерелом "брехтівської музики" – "жестової", як називав її драматург, – вважають специфічну культуру виконання вуличних співаків, з якою Бертольт Брехт ознайомився на Аугсбурзьких ярмарках. Саме манера виконання шарманщиків, їхній супроводжуваний інструментом спів і симультанний показ ілюстративних до тексту картинок, що коментувалося чи заперечувалося жестами і мімікою, дала імпульси для пізніших ідей використання музики в епічному театрі. Чимало зонгів Бертольта Брехта були створені за зразком пісень кабаре, одним із виконавців якого був Франк Ведекінд, манеру якого наслідував і Бертольт Брехт.

До свого розуміння співаної поезії митець прийшов великою мірою через власне її виконання. "У публічних експериментах на собі він випробовував те, що пізніше вимагатиме від композиторів, музикантів і акторів у театрі – писати і виконувати музику так, щоб уможливити як відкриття тексту до нових перспектив тлумачення, так і його представлення, яке б інтенсифікувало свій прояв голосовою і жестово-мімічною силою майстерності інтерпретатора" [18: 485]. Тому, вважає Йоахім Лукезі, тільки озвучений текст міг повноцінно продемонструвати таланти митця: поетичний, музичний, співочий і зображальний. Відповідно, можна говорити про

брехтівську манеру співу загалом і у театральній практиці зокрема. Збереглися записи зонгів "Пісня про недосяжність людських прагнень"<sup>1</sup> і "Балада про Меккі Ножа"<sup>2</sup> у виконанні Бертольта Брехта. Музикознавець Кім Ковалке пише про спів митця: "Однозначно некрасиве, проте харизматичне і незабутнє по суті виконання Брехта нагадувало спів шарманщика у супроводі шарманки (...) Його гостра, наче бритва, вимова розрізає структуру тексту, розкриваючи нові пласти смислу, тоді як розкотисті звуки *rrr* розгойдують майже стоїчну поверхню його гугнявого грубого тону" [17: 75]. Дослідник згадує про захоплення сучасників брехтівським магнетизмом, який був такого масштабу, яким володіють сьогодні хіба рок-зірки. Тож Бертольт Брехт, навіть коли перестав виступати на публіці, важливу роль відводив виконанню. За Кімом Ковалке, митець дотримувався незмінного правила, згідно якого "доказ пудингу полягав у його поїданні" [17: 76]. Він особливо зважав на реальне виконання, на те, як виконавець передає його авторський голос і як глядач сприймає його. Бертольт Брехт чітко визначав ритм, наголоси, висоту тону, тембр, паузи, фразування, динаміку, теми й інтонацію своїх віршів у музичній обробці. Тим самим він прагнув захистити їх від утручань і забезпечити для публіки ефект "без наркотиків". Тож з манерою виконання тісно пов'язаний важливий для Бертольта Брехта аспект – перформанс. За допомогою зонгів драматург повернув собі у театрі презентаційний спосіб звернення до публіки. Голоси автора, композитора, виконавця і персонажа мали вступати в інтеракцію і забезпечувати творення смислу в процесі виконання. Такий спосіб мислення Бертольта Брехта міг знайти опору в його інтересі до джазу. У нотатках "Про театр великих міст" ("Über das Theater der großen Städte", 1924/1926) він робить цікаве спостереження: "Єдиним до тепер митецьким продуктом цих міст була забава: фільми Чарлі Чапліна і джаз. Із того, що я бачив, тільки джаз був театром" [6: 76]. "Джаз як театр" може означати його перформативний характер, артикулювання смислу не тільки через музичну текстуру, а передусім через інтерактивні зв'язки. У такому розумінні і зонги означали для Бертольта Брехта початок "іншого, новочасного театру": "Характер цієї зонгової музики як, до певної міри, жестової музики заледве можна пояснити по-іншому, аніж такими розмислами, які розробляють суспільну потребу оновлення. Із погляду практики жестова музика – це музика, яка уможливає актору продемонструвати певні головні жести. Так звана дешева музика особливо в кабаре і опереті віддавна є жестовою музикою. «Серйозна музика» натомість усе ще дотримується ліризму і плакає індивідуальне вираження" [6: 476]. Тож через музичні звернення до публіки зонги покликані підкреслювати "загальний жест показу", який супроводжує на сцені щось особливо важливе. Тому актори мали "відчувувати" спів від загальної дії, чому сприяли титри і освітлення. Музика не супроводжувала дію, а самостійно пояснювала її [7: 697]. І для композитора Курта Вайля музика була "жестовою" з багатьох причин. Через мелодичну і ритмічну фіксацію вона усувала дефіцити драматичного театру, актори якого своєю декламацією наражалися на небезпеку спотворення смислу. Така музика забезпечувала "основний жест (...), за допомогою якого вона приписувала виконавцю певну позицію, яка не допускала жодних вагань і жодного непорозуміння щодо певної дії" [23: 158]. Музичний жест підкреслює, що людину тут представлено як діючу, відповідальну за свої вчинки, спонукаючи глядача до розмислів про них.

Отже, драматургія зонгів у "Тригрошовій опері" відповідає новому концепту Бертольта Брехта і Курта Вайля – забезпечення розривів у театральній дії, який протиставлявся закритості класичної опери. Філософ Ернст Блох так прокоментував антиілюзійний характер "Піратки Дженні": "Мелодія проникає у кров і її можна було б порекомендувати у святковій нагоді як національний гімн" [22: 291].

<sup>1</sup> Das Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens, Musik Kurt Weill, Text und Gesang Bertolt Brecht // <https://www.youtube.com/watch?v=FSk3TG5czcg>

<sup>2</sup> Moritat vom Mackie Messer, Musik Kurt Weill, Text und Gesang Bertolt Brecht // <https://www.youtube.com/watch?v=s2i3Q-QdSU4>



### **Зонги у «Тригрошовій опері»:**

Пролог: Балада про Меккі Ножа

Перша дія: Сцена 1: Вранішній хорал Пічема

Зонг Замість того, щоб

Сцена 2: Піратка Дженні, Зонг про гармати

Сцена 3: Невеличка пісня Поллі Пічем

Перший Тригрошовий фінал: Про непевність людських відносин

Друга дія: Сцена 4: Балада про сексуальний полон

Сцена 5: Балада про сутенера

Сцена 6: Балада про приємне життя

Другий Тригрошовий фінал: Бо як живе людина? (Жратва спочатку, потім лиш мораль)

Сцена 7: Пісня про недосяжність людських прагнень (Немає доброти в людей – збивай з них капелюх. / Якщо зіб'єш, / то, може, там / Добрішим стане дух).

Зонг про Соломона

Балада, у якій Меккіс просить прощення у кожного.

Зонги у драмі Бертольда Брехта багатофункціональні. Фолькер Кльотц визначає їх як "п'єси у п'єсі" [15: 124], Райнгольд Грімм розглядає як "інтенсифіковані музикою звернення до публіки" [12: 60], Бернвард Толе виходить із зв'язків пісень із фавулою, виділяє їхні функції як її складову, наголошуючи водночас на важливості передачі через спів самостійного ліричного висловлювання [21: 34]. Для театральної практики Бертольда Брехта основоположним залишався адитивний організаційний принцип "Тригрошової опери", про що він говорить у "Примітках до постановки 1949 року" п'єси "Матінка Кураж та її діти": "З одного боку, у театрі не слід надто суворо поводитися з ігровим началом, доки воно не заглушає все інше, а з іншого, – в цьому зв'язку це було не просто нереалістично, що музику витягнули з реальної дії; це слугувало тому, щоб увиразнити перехід до іншого естетичного рівня, музичного, щоб не складалося хибне враження, наче пісні «виростають із дії», натомість – що вони слугують музичними вставними номерами" [8: 1136]. Зонги як тексти, призначені для співу, форма і мова яких спрямована на вплив на слухача, які є атракціоном у загальній постановці, успішно працюють завдяки: актуальності, баладності, пізнаваності, повторюваності, зовнішній простоті, навіть банальності, афористичності, сатиричності, індексикальності, перформативності їхнього викладу ідей. У "Тригрошовій опері" вони інтегровані згідно законів жанру: жодна опера, зінгішпіль чи оперета не обходяться без співаних текстів. Їхнє використання спрямоване на керування рецепцією публіки, на посилення в її сприйнятті дієвості ефектів. Цьому підпорядковане вже слідування зонгів у п'єсі: вони відкривають чи завершують сцену, переривають дію, ущільнюють драматичну ситуацію. Поет організує вірші і строфи за принципами нерегулярності, відходу від основної форми, варіації рефрену, ритмічної багатоформності. Як зазначає Буркгард Мьоннігоф, метричні форми у "Тригрошовій опері" розраховані на пізнаваність. "Звідси їх вплив, потенційно приємний для слуху: пізнаваність форм підтверджує поінформованість слухача" [19: 281]. Наприклад, у "Баладі про Меккі Ножа" Бертольт Брехт послуговується однією з найчастіших у німецькій ліриці строфічних форм – романсовою строфою, яка набула особливої популярності у XVIII – XIX століттях. Цю форму поет однак пародіює [19: 282]. Зонги виразно ритмізовані, (помітно орієнтуються на мовленнєвий ритм) і наділені певною баладною монотонністю. Озвученням зонгів композитор Курт Вайль прагнув створити новий тип "якісної прикладної музики", чим вразив навіть Теодора В. Адорно, ентузіаста і прихильника нової музики. Після прем'єри "Тригрошової опери" філософ написав: "Про заслуги поезії тут нічого говорити; натомість про сірі закопчені зонги, які залишаються замуrowаними за декількома звуками; про захриплі від крику балади, як вони кличуть аморфну напіраючу бунтівничу масу люмпен-пролетаріату. Якою далекою мені спочатку була музика, яка робить висновки не з актуального стану музичного

матеріалу, а намагається здійснювати вплив через перетворення старого зіжмаканого матеріалу: цей вплив у Вайля став таким переконливим і оригінальним, що будь-які заперечення перед фактом замовкають. Безперечно, і у Вайля – повторення; однак не з метою стабілізації, а для викриття і використання демонічних рис відмерлих звуків (...) Функціональна музика, яка дійсно здатна функціонувати (...) Так справді може розпочатися реституція опери правдою" [22: 271]. Робота над зонґами сприяла оновленню стилю композитора, її характеризують навіть як кульмінацію його творчості [13: 93]. Курт Вайль зумів реалізувати вимогу "самостійності музичного перебігу" (Kurt Weil "Das Formproblem der modernen Oper", 1932), яка була для нього принциповою. "Розуміння остинатної ритміки поєднується у Вайля з відчуттям, дуже співвідносним із драматичною дією; і те і інше важливе для »жестової музики«" [13: 94]. Тож між музикою і текстом був налагоджений новий зв'язок, позначений поняттям "жестова музика". Курт Вайль розумів під ним музику, яка була узгоджена із жестами подій, передавала певну поведінку людей музичними засобами; вона ані ілюструвала, ані просувала дію, а тільки "вловлювала і реалізовувала жестову основну позицію нанизаних одна на одну ситуацій" [13: 95]. Йшлося про те, щоб через музику виразити політичну позицію. Тому музичні номери переважно мали характер коментаря, вони висловлювали більше, аніж на це був здатен персонаж сам собою. Такими є передусім зонґи й ансамблі, які виконувалися перед закритою завісою. Наприклад, перший фінал ("Про непевність людських відносин") узагальнює основний зміст попередньої сцени: текст артикулює бюргерську позицію, не забарвлену ідеологічно.

Die Welt ist arm, der Mensch ist schlecht.  
Wir wären gut – anstatt so roh  
Doch die Verhältnisse, sie sind nicht so.  
[9: 263].

Ще самостійнішим є другий фінал, в якому характер коментаря підкреслюється немотивованим дією поєднанням Меккіса і Дженні.

Denn wovon lebt der Mensch? Indem er stündlich  
Den Menschen peinigt, auszieht, anfällt, abwürgt und frißt  
Nur dadurch lebt der Mensch, daß er so gründlich  
Vergessen kann, daß er ein Mensch doch ist.  
[9: 285].

Тут виявляється приглушене незадоволення відсутністю моралі. Персонажі виголошують свій «оголений життєвий закон», переважно з насолодою, однак очима бідних людей, які страждають під впливом такої реальності. "Погляду знизу відповідає поезія, яка поєднує найбільші суперечності. Мова справляє враження, наче вона нараховує століття і водночас сьогодення, наче балаганні співці і шарманщики обчистили прадавні трактатики, селянські календарі і Біблію, наївно й із само собою зрозумілою пошаною. Атмосфера ярмарок, приладів для перегляду картинок, паноптикуму надає тригрошовому стилю своєї власної народності" [13: 95–96]. Музика теж підтримує "приховану модерність" мови [13: 96], поєднуючи прадавне і сучасне. Основним її елементом є джаз, ущільнений до стійких ритмічних структур, у виразно сприйнятливих пісенних формах, які часто спираються на соціальні танці. У гармоніці панує чиста тональність, яку однак пронизують "фальшиві звуки", покликані поставити під сумнів "тільки награну чистоту" [13: 96]. Все це виражає "жест п'єси" – представлено давно знайоме банальне "мистецтво", яке зображене водночас як сумнівне. І навіть якщо забава тут починає переважати, то все ж залишається сум, виражений через постійне "опускання гармонії і мелодії у похмурий Moll" [13: 96]. Про такі особливості музики "Тригрошової опери" пише і Теодор В. Адорно ("Zur Musik der Dreigroschenoper", 1929). Він відзначає "рай



зрозумілості", який забезпечує поверхневий образ п'єси. "Кожен може наспівати мелодії, написані для акторів; ритміка, простіша, аніж у джазі, від якого тут багато барв, вбивається у секвенції; повністю гомофонна структура добре прослуховується дилетантами" [22: 272]. І хоча акорди, зазначає філософ, "приправлені гротеском" і "розпушені джазом", усе ж вони залишаються "такими, якими вони є", виглядає так, наче "вдоволено освіченому чоловікові" закидають, що він відкрито визнає щось гарним, що досі прослуховував на грамофоні таємно. І тільки другий погляд дозволяє виявити жест пародійності п'єси. "Поверховість життя, яке було позірно закритим і занепало, стає видимою, після того, як життя минає; тліючий затишок того бюргерства бродить у вигляді страху в наших снах; цими клаптиками снів, які нам тільки й залишилися, прагне заволодіти мистецтво; воно може розкрити демонічне підґрунтя того, що ще не має назви, скеруватися на нього як на свій предмет, і, не називаючи, охопити його в образі, що вже означає тлумачити і руйнувати його", – інтерпретує дієвість зонгів Теодор В. Адорно [22: 274]. Схоже розмірковує і філософ Ернс Блох (Ernst Bloch "Zur Dreigroschenoper", 1935), наголошуючи на "люмпенському аспекті шлягеру", до чого, в силу "бродіння часу", успішно долучилася "Тригрошова опера", чиї жебраки і шахраї уособлюють "деморалізоване суспільство". Саме із цим філософ пов'язує "фальшиву радість" музичних звуків, "глузливу солодкавість", "загострену легкість" п'єси. "І «збудливе», і сентиментальщина більше не матимуть кращої музики про себе, аніж та, в якій їх цитують; переломна краса мелодії труби, яка звучить, коли Поллі прощається з розбійниками, стає цитатою життя, котре ще не має місця. Експеримент Тригрошової опери поставив на службу сьогодні просунутої музики найгіршу музику: і вона показала себе як небезпечна", – стверджує мислитель [22: 288].

"Балада про Меккі Ножа" фігурує після короткої увертюри як "пролог". За задумом Бертольта Брехта, ця постійно повторювальна музика мала звучати, як із шарманки, й очужувати текст, який розповідає про криваві злочини, щоб звернути на них особливу увагу і загострити зміст.

Und der Haifisch, der hat Zähne  
Und die trägt er im Gesicht  
Und Macheath, der hat ein Messer  
Doch das Messer sieht man nicht.  
[9: 231].

Фактично ж балада продемонструвала, що музика естетично – набагато впливовіший медіум, промовляє до слухачів безпосередньо, захоплює їх ритмічно, спонукає до підспівування і підсвистування, так що вони безпосередньо ідентифікували себе з музикою, не особливо фокусуючи увагу на тексті. У баладі створена особлива ритмічна структура, в якій постійно нанизується той же мотив, водночас у ній утверджується мелодійне протиставлення залякості і руху.

Відомою баладою є також "Піратка Дженні", яку виконує Поллі на власному весіллі з Меккі, розважаючи весільне товариство й опосередковано висловлюючи у такий спосіб свої власні почуття. Через цей зонг у "Тригрошовій опері" звучить невдоволення. Спів нагадує речитатив, виражає агресію. В одній і тій же строфічній схемі дія розгортається з постійним наростанням. Мелодія супроводжує це наростання, аж доки наприкінці через тривалий акорд духових не зникає таємничий корабель. Жінка тут закликає зло, звертається до нього й очікує на його допомогу:

Und man wird mich lächeln sehn bei meinen Gläsern  
Und man sagt, was lächelt die dabei?  
[9: 248].

Ернст Блох зауважує у цьому сміхові не тільки алюзії на Сенту із "Летючого Голландця" чи Ельзу в очікуванні рятівника з "Лоенгріна" Ріхарда Вагнера, але й відьом, переслідуваних у християнстві, чи змію в раю як символ непокори, яку так добре розуміє Єва [22: 293]. Мотив прокляття у зонгові позбавлений сентиментальності, відчувається "нестатичне тло" часу.

Завдячуючи популярності "Тригрошової опери" в цілому, окремі її зонги набули самостійного життя, особливо в джазовому і свінговому колах. Цьому суттєво сприяли грамплатівки і радіотрансляції. Наприклад, англійська версія "Mask the Knife" із середини 50-х років переконливо репрезентувала популярний джаз того часу. Зонг був у репертуарі Луї Армстронга, став хітом у виконанні Боббі Даріна, його виконувала Елла Фіцджеральд, відомими є версії Марвіна Гея, Френка Сінатри, а також сучасніші – Роббі Вільямса і Майкла Бубле. І в інших традиціях розважальної музики його виконували Стінг, Нік Кейв, Том Вейтс, а також рок-групи "The Doors" і "Psychodelic Furs". Зонги Брехта і Вайля відіграли важливу роль у творчості американського співака Бобі Ділана. У своїй автобіографії "Chronicles" митець відзначив, що знайомство із зонгами "Тригрошової опери" стало вирішальним у кар'єрі молодого співака. Його вразила "груба сила зонгів" [11: 282]. Особливо захопленим він був від "Піратки Дженні": "Це дикий зонг. Текст – надзвичайної сили (...) Кожне речення навалюється на тебе з триметрової висоти і шмигає вулицею, і вже наступне вражає тебе, наче удар у підборіддя. А над усім тяжіє примарний хоролий спів про корабель із вісьмома вітрилами, який непомітно наближається, оточує все і закриває доступ. Це жахлива пісня злої відьми, і коли вона завершується, то бракує слів. Втрачаєш мову (...) Це не був протестний зонг, це був зонг, який містив актуальні теми, і в ньому не йшлося про любов до ближнього" [11: 285]. Відтоді Боб Ділан зрозумів, що саме такого роду пісні писатиме і сам, такі, що здаються «народними», що виходять за межі змісту, фігур і дії і, наче "Герніка" Пікассо, діють на всі органи чуття. Під назвою "When The Ship Comes In" він створив свою версію "Піратки-Дженні".

### **Висновки**

Отже, зонги "Тригрошової опери" засвідчують високу майстерність Бертольта Брехта як творця співаної поезії. Митцеві вдалося створити особливий музико-літературний жанр, тісно пов'язаний з традицією і новаторський водночас, концептуально задуманий як важливий драматургічний засіб модерністського мистецтва, який не тільки покликається, а й широко використовує популярні практики, заснований на перформативності, що уможливляє йому творення смислів у процесі виконання, з використанням особливого голосу, манери співу, ритму. В історії "Тригрошової опери" зонги фігурують не тільки як її важлива складова, яка сконцентрувала на собі основні акценти ідейно і слугувала важливим механізмом технології епічного театру, що суттєво спричинилася до успіху п'єси. Але і поза текстом "Тригрошової опери" зонги продовжують відігравати важливу роль, збагачені пам'яттю жанру, вони до сьогодні не втратили своєї актуальності і мистецької привабливості.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ**

1. Брехт, Бертольт. Три епічні драми. Наук. ред. О. С. Чиркова. Житомир: Полісся, 2010. Print.
2. Ковалів, Юрій Іванович, укл. Літературознавча енциклопедія. Том 1. Київ: Академія, 2007. Print.
3. Achermann, Eric. Beat, Rhythmus, Metrum und dergleichen. Eine Gattungstheorie des Songs. *Lyrik/Lyrics: Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Freider von Ammon, Dirk von Petersdorff. Göttingen: Wallenstein, 2019. 15-56. Print.
4. Achermann, Eric. "How can we know the singer from the song?" *Zu Songs, Lyrics und Stimme. Grundfragen der Lyrikologie 1. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?*

- Hrsg. von C. Hillebrandt, S. Klimek, R. Müller, R. Zymner. Berlin, Boston: de Gruyter, 2019. S. 242-268. Print.
5. Ammon, Fieder von. Aus einem anderen Fass in einem anderen Hinterhof. Über den ersten deutschsprachigen Song und einige seiner Folgen. *Lyrik/Lyrics: Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Freider von Ammon, Dirk von Petersdorff. Göttingen: Wallenstein, 2019. S. 243-265. Print.
  6. Brecht, Bertolt. *Gesammelte Werke in 20 Bänden. Band 15. Schriften zum Theater I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967. Print.
  7. Brecht, Bertolt. *Gesammelte Werke in 20 Bänden. Band 16. Schriften zum Theater 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967. Print.
  8. Brecht, Bertolt. *Gesammelte Werke in 20 Bänden. Band 17. Schriften zum Theater 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967. Print.
  9. Brecht, Bertolt. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden. Band 2: Stücke 2*. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. Print.
  10. Brecht, Bertolt. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden. Band 30: Briefe 3. 1950–1956*. Bearbeitet von Günter Glaeser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. Print.
  11. Dylan, Bob. *Chronicles. Volume One*. Übers. Von Kathrin Passig und Gerhard Henschel. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, 2004. Print.
  12. Grimm, Reinhold. *Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes*. Nürnberg: Hans Karl Verlag, 1959. Print.
  13. Hartung, Günter. *Der Dichter Bertolt Brecht. Zwölf Studien*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2004. Print.
  14. Kindt, Tom. *Brecht und die Folgen*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2018. Print.
  15. Klotz, Volker. *Bertolt Brecht. Versuch über das Werk*. Darmstadt: Gentner, 1957. Print.
  16. Knopf, Jan, Hrsg. *Brecht-Handbuch in fünf Bänden: Band 2: Gedichte*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2001. Print.
  17. Kowalke, Kim H. Singing Brecht versus Brecht Singing: Performance in Theory and Practice. *Music and Performance during the Weimar Republic*. Ed. by Bryan Randolph Gillian. Cambridge: University Press, 1994. 74-93. Print.
  18. Lucchesi, Joachim. Bertolt Brecht und die Musik. *Handbuch Literatur & Musik*. Hrsg. von Nicola Gess, Alexander Honold. Berlin/ Boston: de Gruyter, 2017. 482-494.
  19. Moennighoff, Burkhard. "kalt berechnet". Die Songs in Bertolt Brechts Dreigroschenoper. *Themenheft ‚Songs‘ der Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes*. Hrsg. von Eric Achermann und Guido Naschert. 52 (2005), Heft 2, 276-284. Print.
  20. Obermayer, August. Die dramaturgische Funktion der Lieder in Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder*. *Festschrift für E. W. Herd*. Hrsg. von August Obermayer. Dunedin: University of Otago, 1980. S. 200-213. Print.
  21. Thole, Bernward. *Die "Gesänge" in den Stücken Bertolt Brechts. Zur Geschichte und Ästhetik des Liedes im Drama*. Göppingen: Kümmerle, 1973. Print.
  22. Unseld, Siegfried, Hrsg. *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Texte. Materialien. Dokumente*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1960. Print.
  23. Weill, Kurt. Über den gestischen Charakter der Musik. *Bertolt Brecht, Kurt Weill: "Mahagonny"*. Hrsg. von Fritz Hennenberg, Jan Knopf. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006, 155-160. Print.

## REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Brecht, Bertolt. (2010) Try epichni dramy. Nauk. red. O. S. Chyrkova. Zhytomyr: Polissia. Print. (In ukrainian).
2. Kovaliv, Yurii Ivanovych, ukl. (2007) Literaturoznavcha entsyklopediia. Tom 1. Kyiv: Akademia. Print. (In ukrainian).
3. Achermann, Eric. (2019) Beat, Rhythmus, Metrum und dergleichen. Eine Gattungstheorie des Songs. *Lyrik/Lyrics: Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Freider von Ammon, Dirk von Petersdorff. Göttingen: Wallenstein. 15-56. Print. (In German).
4. Achermann, Eric. (2019) "How can we know the singer from the song?" Zu Songs, Lyrics und Stimme. *Grundfragen der Lyrikologie 1. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?* Hrsg. von C. Hillebrandt, S. Klimek, R. Müller, R. Zymner. Berlin, Boston: de Gruyter. S. 242-268. Print. (In German).
5. Ammon, Fieder von. (2019) Aus einem anderen Fass in einem anderen Hinterhof. Über den ersten deutschsprachigen Song und einige seiner Folgen. *Lyrik/Lyrics: Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Freider von Ammon, Dirk von Petersdorff. Göttingen: Wallenstein. S. 243-265. Print. (In German).
6. Brecht, Bertolt. (1967) *Gesammelte Werke in 20 Bänden. Band 15. Schriften zum Theater I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Print. (In German).
7. Brecht, Bertolt. (1967) *Gesammelte Werke in 20 Bänden. Band 16. Schriften zum Theater 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Print. (In German).
8. Brecht, Bertolt. (1967) *Gesammelte Werke in 20 Bänden. Band 17. Schriften zum Theater 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Print. (In German).
9. Brecht, Bertolt. (1988) *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden. Band 2: Stücke 2*. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Print. (In German).
10. Brecht, Bertolt. (1998) *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden. Band 30: Briefe 3. 1950–1956*. Bearbeitet von Günter Glaeser. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Print. (In German).
11. Dylan, Bob. (2004) *Chronicles. Volume One*. Übers. Von Kathrin Passig und Gerhard Henschel. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag. Print. (In German).
12. Grimm, Reinhold. (1959) *Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes*. Nürnberg: Hans Karl Verlag. Print. (In German).
13. Hartung, Günter. (2004) *Der Dichter Bertolt Brecht. Zwölf Studien*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag. Print. (In German).
14. Kindt, Tom. (2018) *Brecht und die Folgen*. Stuttgart: J. B. Metzler. Print. (In German).
15. Klotz, Volker. (1957) *Bertolt Brecht. Versuch über das Werk*. Darmstadt: Gentner. Print. (In German).
16. Knopf, Jan, Hrsg. (2001) *Brecht-Handbuch in fünf Bänden: Band 2: Gedichte*. Stuttgart: J. B. Metzler. Print. (In German).
17. Kowalke, Kim H. (1994) Singing Brecht versus Brecht Singing: Performance in Theory and Practice. *Music and Performance during the Weimar Republic*. Ed. by Bryan Randolph Gillian. Cambridge: University Press. 74-93. Print. (In English).
18. Lucchesi, Joachim. (2017) Bertolt Brecht und die Musik. *Handbuch Literatur & Musik*. Hrsg. von Nicola Gess, Alexander Honold. Berlin/ Boston: de Gruyter. 482-494. (In German).

19. Moennighoff, Burkhard. (2005) "kalt berechnet". Die Songs in Bertolt Brechts Dreigroschenoper. *Themenheft ‚Songs‘ der Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes*. Hrsg. von Eric Achermann und Guido Naschert. 52 (2005), Heft 2, 276-284. Print. (In German).
20. Obermayer, August. (1980) Die dramaturgische Funktion der Lieder in Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder*. *Festschrift für E. W. Herd*. Hrsg. von August Obermayer. Dunedin: University of Otago. S. 200-213. Print. (In German).
21. Thole, Bernward. (1973) *Die "Gesänge" in den Stücken Bertolt Brechts. Zur Geschichte und Ästhetik des Liedes im Drama*. Göppingen: Kümmerle. Print. (In German).
22. Unseld, Siegfried, Hrsg. (1960) *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Texte. Materialien. Dokumente*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Print. (In German).
23. Weill, Kurt. (2006) Über den gestischen Charakter der Musik. *Bertolt Brecht, Kurt Weill: "Mahagonny"*. Hrsg. von Fritz Hennenberg, Jan Knopf. Frankfurt/M.: Suhrkamp. 155-160. Print. (In German).