

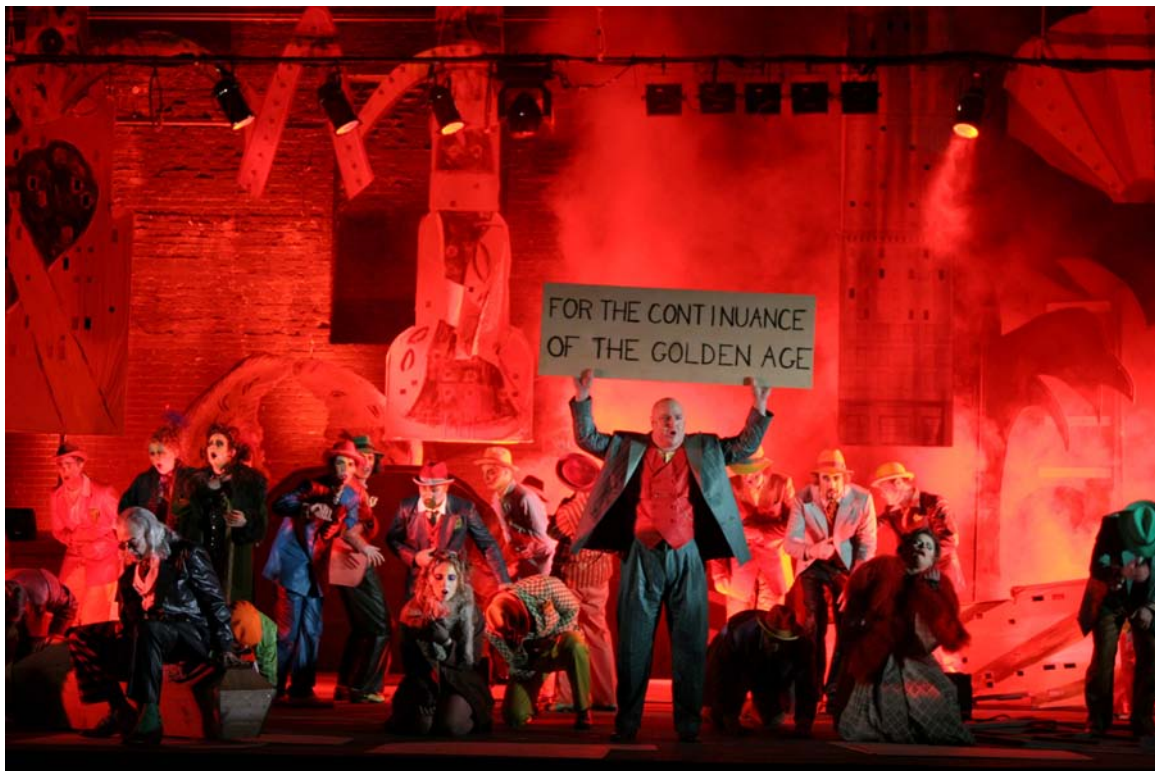
OPERA DE LILLE 2008/2009

DOSSIER PEDAGOGIQUE

GRANDEUR ET DÉCADENCE DE LA VILLE DE MAHAGONNY

KURT WEILL

DU 3 AU 9 AVRIL 2009



Service des relations avec les publics > publics@opera-lille.fr

Dossier réalisé avec la collaboration du service Action Culturelle d'Angers Nantes Opéra
et de Sébastien Bouvier, enseignant missionné à l'Opéra de Lille

Mars 2009

SOMMAIRE

Préparer votre venue à l'Opéra	3
GRANDEUR ET DECADENCE DE LA VILLE DE MAHAGONNY	
• Résumé	4
• Synopsis	5
• Kurt Weill	7
• Bertolt Brecht	8
• Guide d'écoute	9
• Vocabulaire	20
• Pistes pédagogiques	21
• Références	21
MAHAGONNY À L'OPÉRA DE LILLE	
• Distribution	22
• Entretien avec Pascal Verrot, directeur musical	23
• Repères biographiques	25
• Les costumes	26
POUR ALLER PLUS LOIN	
• La Voix à l'opéra	27
• Qui fait quoi à l'opéra ?	28
• L'Opéra de Lille, un lieu, une histoire	29
ANNEXES	
• Les instruments de l'orchestre	33
• Partition de <i>Alabama Song</i>	34
• Frise Kurt Weill	

PRÉPARER VOTRE VENUE

Ce dossier vous aidera à préparer votre venue avec les élèves. L'équipe de l'Opéra de Lille est à votre disposition pour toute information complémentaire et pour vous aider dans votre approche pédagogique.

Si le temps vous manque, nous vous conseillons, prioritairement, de :

- lire la fiche résumé et le synopsis détaillé
- faire une écoute des extraits représentatifs de l'opéra (guide d'écoute)

Recommandations

Le spectacle débute à l'heure précise, 20h ou 16h le dimanche.

Il est donc impératif d'arriver au moins 30 minutes à l'avance, les portes sont fermées dès le début du spectacle. Une visite du bâtiment (ou repérage préalable) peut-être proposée aux groupes sur demande.

Il est demandé aux enseignants de veiller à ce que les élèves ne sortent pas de la salle en cours de spectacle et demeurent silencieux afin de ne pas gêner les chanteurs ni les spectateurs. Il est interdit de manger et de boire dans la salle, de prendre des photos ou d'enregistrer. Les téléphones portables doivent être éteints.

Nous rappelons aux enseignants et accompagnateurs que les élèves demeurent sous leur entière responsabilité pendant toute leur présence à l'Opéra et nous vous remercions de bien vouloir faire preuve d'autorité si nécessaire.

Durée totale du spectacle : 3h (avec entracte).

Opéra chanté en allemand, surtitré en français.

Témoignages

L'équipe de l'Opéra souhaite vivement que les élèves puissent rendre compte de leur venue, de leurs impressions... à travers toute forme de témoignages (écrits, photographies, productions musicales). N'hésitez pas à nous les faire parvenir.

CONFÉRENCE

Mahagonny par Pascal Hyunt

Samedi 4 avril 2009 à 15h30

(entrée libre, par la billetterie rue Trulin)

RÉSUMÉ

Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny (*Aufstieg und fall der Stadt Mahagonny*) est un opéra en trois actes composé par Kurt Weill (1900-1950) sur un livret de Bertolt Brecht. Il fut créé et représenté la première fois au Neues Theater de Leipzig, le 9 mars 1930. *Mahagonny* est une œuvre majeure de Weill et le fruit d'une collaboration artistique avec le dramaturge Bertolt Brecht. Satire politique et sociale, cet opéra fit scandale à l'époque, fut interdit par les nazis à leur arrivée au pouvoir en 1933 et força Weill à l'exil.

L'histoire

Mahagonny est un nom inventé, celui d'une ville imaginaire que décident de fonder trois repris de justice en cavale (Léocadia Begbick, Moïse et Fatty) dans l'Ouest américain, à l'endroit même où leur camion tombe en panne. Suivant la devise « rien n'est interdit, tout est permis et à vendre », leur cité idéale, où sont attirés les pionniers avides d'alcool, de femmes, de bagarre et d'argent, devient rapidement une « ville piège » où règne la perversion et la décadence.

Les personnages et leur voix

Léocadia Begbick	mezzo-soprano
Fatty, le « Fondé de Pouvoir »	ténor
Moïse la Trinité	baryton
Jenny Hill	soprano
Jim Mahoney	ténor
Jack O'Brien,	ténor
Bill, « Billy Tiroir-Caisse »	baryton
Joe « le Loup d'Alaska »	basse
Tobby Higgins	ténor

Six Filles de Mahagonny, chœur

Les Hommes de Mahagonny, chœur

Soit 8 chanteurs solistes (un chanteur interprétant les 2 rôles de Jack et Tobby) et 27 choristes.

L'orchestre

L'opéra *Mahagonny* dispose d'un orchestre principal installé en fosse et de musiques de scène (un orchestre de jazz et une fanfare) :

L'orchestre de fosse comprend :

6 violons, 4 altos, 3 violoncelles, 2 contrebasses,

2 flûtes, 1 hautbois, 1 clarinette, 2 bassons, 3 saxophones, 2 cors, 3 trompettes, 2 trombones, 1 tuba, timbales, percussions, un piano, un banjo, une guitare basse, un bandonéon.

Pour les musiques de scène :

Un piano, un bandonéon, une cithare

Orchestre de jazz : 3 violons, 3 saxophones, percussions et banjo

Fanfare : 2 bassons, 2 flûtes, 2 clarinettes, 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones, 1 tuba, percussions.

Certains musiciens peuvent jouer à la fois pour l'orchestre de fosse et pour les musiques de scène.

SYNOPSIS

Acte 1

1. **Fondation de la ville de Mahagonny.** Une contrée désertique. Un camion pourri tombe en panne ; à son bord : la veuve Leokadja Begbick, Moïse la Trinité, Fatty « le fondé de pouvoir ». Devant eux le désert ; derrière eux, la police qui les recherche. Sur proposition de Begbick, ils restent là et fondent Mahagonny, « la ville piège ».

2. **Rapidement, dans les semaines qui suivent surgit une ville.** Apparaissent Jenny et six filles en quête d'hommes et de dollars. Elles chantent l'Alabama Song.

3. **La nouvelle atteint les grandes villes.** Fatty et Moïse, en bons représentants, vantent les qualités de la vie à Mahagonny.

4. **Les mécontents de tous les continents affluent à Mahagonny.** Arrive un groupe de quatre bûcherons d'Alaska : Jim Mahoney, Jack O'Brien, Bill et Joe.

5. **Arrive un certain Jim Mahoney...** Débarcadère de Mahagonny. Les quatre bûcherons sont accueillis par la veuve Begbick qui leur présente ses filles. Marchandages sur tous les prix. Jenny chante la leçon de sa mère. Ma fille ne te vend pas pour quelques dollars seulement.

6. **Initiation.** Jenny demande à Jim ce qu'elle doit faire pour lui plaire.

7. **Toutes les grandes entreprises ont leurs crises.** Hôtel de l'Homme Riche. Fatty et Moïse au bar. La Begbick est inquiète de voir ses clients s'en aller. Mahagonny ne serait-elle qu'une mauvaise affaire ? Elle se propose de retourner d'où ils viennent ; on lui fait observer que les policiers qui la recherchent sont arrivés à Pensacola.

8. **Tous ceux qui cherchent vraiment sont déçus.** Parmi eux, Jim Mahoney. Il voudrait quitter cette ville où des pancartes d'interdiction sont apparues un peu partout. Et puis il s'y ennuie tellement qu'il voudrait manger son chapeau. Ses amis le ramènent dans la ville.

9. **Hôtel de l'Homme Riche ; les hommes se prélassent et boivent.**

Jack s'extasie devant une musique triviale. Jim exprime sa nostalgie des années passées en Alaska. Il constate que Mahagonny n'existe que parce que le monde est mauvais.

10. **Un cyclone se dirige sur Mahagonny.**

11. **Dans cette nuit d'épouvante,** un simple bûcheron nommé Jim Mahoney découvre les lois du bonheur humain.

Devant ses compagnons terrorisés, Jim, très exalté, découvre qu'il est vain de construire quoi que ce soit, quand un ouragan peut tout détruire. Il chante son « Ne vous laissez pas tomber ». Il professe un nouveau credo : « Fais ce qui te plaît ».

Acte 2

12. **Au tout dernier moment le cyclone contourne Mahagonny.** Des annonces radio successives informent de l'avancée du cyclone : il a détruit Atsena, puis Pensacola. Près d'atteindre Mahagonny, le cyclone contourne la ville. Depuis ce jour, la devise des gens de Mahagonny devient « Tout est permis ».

13. **Grande activité à Mahagonny, un an après le cyclone.** Manger. Jack O'Brien, « le goinfre », mange un veau, puis encore un veau, jusqu'à en mourir.

14. **Faire l'amour.** Devant le bordel de la veuve Begbick, chacun attend son tour.

15. **Se battre.** On installe un ring. Joe « le loup de l'Alaska » contre Moïse la Trinité. On va vers un jeu de massacre ; pourtant Jim, en souvenir des jours passés en Alaska, mise tout son argent sur son ami. K.O mortel. Joe est mort, Jim est ruiné.

16. **Boire.** Jim paie deux tournées générales. Quand il s'agit de payer, il n'a pas de quoi ; il invente un jeu de rôles pour biaiser : sur le billard, on embarque pour un retour en Alaska. Mais cela ne fait que différer l'inévitable : l'addition.

Acte 3

17. **Un jour maudit.** Il fait nuit. Enchaîné, Jim attend son procès dans l'angoisse.

18. **Les tribunaux de Mahagonny n'étaient pas pires que les autres.** Begbick au banc des juges; Fatty à la défense. Moïse qui vient de tuer Jack, est procureur. Toby Higgins, l'ennemi public n° 1, est acquitté parce qu'il sait corrompre le tribunal. Jim est condamné à mort « pour avoir manqué d'argent, le plus grand forfait qui existe sur la terre ».

19. **Exécution et mort de Jim Mahoney.** Beaucoup verront sans plaisir l'exécution de Jim Mahoney ; mais vous, Monsieur, n'auriez sans doute pas plus que d'autres payé pour lui. Tel est de nos jours le respect dû à l'argent. Avant de mourir, Jim prend congé de Jenny. Jim ne regrette rien et chante son « Ne vous laissez pas tromper » ; il demande à la Bagbick si elle sait qu'il y a un Dieu.

20. **Jenny et quatre hommes jouent le « jeu de Dieu à Mahagonny ».** Et dans une confusion croissante, au milieu de l'inflation et de l'hostilité générale, dans les dernières semaines de la ville, les survivants, incorrigibles, manifestent pour leur idéal. Tandis que sont présentés le corps de Jim et ses effets personnels, la foule arrive et conclut : « On ne peut jamais rien pour personne ».

Argument repris du dossier pédagogique d'Angers Nantes Opéra
(inspiré du programme de Lausanne, 1997)

KURT WEILL (1900-1950)

Compositeur allemand né à Dassau le 2 mars 1900, mort à New York le 3 avril 1950, Weill a pris la nationalité américaine en 1943. Il est l'un des rares compositeurs du XXe siècle à avoir consacré sa vie presque exclusivement au théâtre musical.



Kurt Weill reçoit ses premières leçons de musique et de piano dans sa ville natale avec A. Bing. Il étudie par la suite le théâtre à Berlin avec E. Humperdinck. Durant une courte mais intense période, il est chef d'orchestre au théâtre de Ludensheid pour des opérettes et des opéras. En 1916, il réalise sa première composition *Zriny* (partitions perdues). De 1920 à 1923, Weill reprend les études musicales à Berlin auprès de F. Busoni. Il étudie la philosophie en 1925 à l'Université de Berlin.

En 1926, Weill écrit un opéra en un acte : *Der Protagonist*. C'est la première œuvre de Weill à montrer sa maturité et à lui assurer une reconnaissance publique considérable. *Der protagonist* évoque tout particulièrement Busoni mais aussi l'influence des écrivains expressionnistes. Weill s'est moins préoccupé de développer un style personnel que d'en trouver un qui soit approprié à ses besoins de compositeur pour la scène.

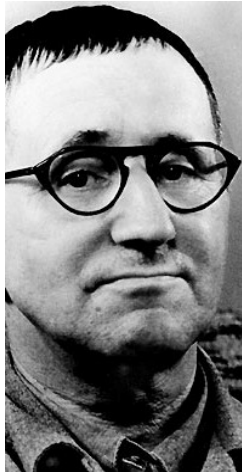
En 1926, il se marie avec la comédienne Lotte Lenya qui créera la plupart des rôles principaux féminins de ses œuvres. En 1927, il crée l'opéra *Royal Palace* qui marque un tournant vers la *Neue Sachlichkeit* (« nouvelle objectivité »). C'est le premier de ses ouvrages pour la scène à utiliser la musique populaire, notamment le jazz, et le saxophone.

Sa rencontre avec Bertolt Brecht est déterminante ; elle change sa façon d'écrire l'opéra qui se trouve désormais à mi-chemin entre le théâtre et l'opéra. Ensemble, ils élaborent une nouvelle forme de théâtre musical, le *Song oper*, et écrivent en 1927 *Mahagonny-Songspiel*. En 1928, ils créent l'*Opéra de quat'sous* et en 1930, adaptent *Mahagonny-Songspiel* en opéra : *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (*Grandeur et Décadence de la ville de Mahagonny*). L'œuvre est très mal accueillie dans les différentes institutions culturelles d'Allemagne. A la Krolloper de Berlin, dont le directeur Otto Klemperer avait manifesté son enthousiasme pour le *Songspiel* la refuse, outragé par le livret. L'œuvre est finalement créée le 9 mars 1930 au Neues Theater de Leipzig dont la direction a demandé des modifications visant à atténuer l'agressivité et la vulgarité de l'œuvre originale. Presque chaque représentation se fait sous des quolibets tandis que la presse se livre à des polémiques violentes. En 1931, Weill et Brecht se séparent. Brecht évolue à cette époque vers un engagement communiste radical.

En 1933, le régime nazi allemand interdit les œuvres de Weill. Celui-ci quitte alors l'Allemagne pour rejoindre Paris où il assiste à son ballet chanté *Les sept péchés capitaux*. La même année, Weill et Lenya divorcent. Après un court séjour en France, il part à New York en 1935. Il se remarie avec Lotte Lenya en 1937. En 1943, Kurt Weill est naturalisé américain. Sa première création new-yorkaise *Der Weg der Verheissung* se solde par un fiasco. Cependant, il réussit quand même à se faire une place à Broadway en composant plusieurs comédies musicales dont *Lady in The Dark* en 1941, *One touch of Venus* en 1943 ou *Street Scene* en 1946, considéré comme son chef d'œuvre américain. Il crée en 1949 une tragédie *Lost in the Stars* sur le thème de l'apartheid. Weill meurt d'un infarctus en 1950 à New York.

BERTOLT BRECHT (1898-1956)

Auteur dramatique, poète lyrique, narrateur et cinéaste, théoricien de l'art et metteur en scène, il défend la conception d'un théâtre épique, défini par sa fonction sociale et politique. Il est considéré comme un des plus grands dramaturges du XXe siècle.



Bertolt Brecht naît dans un petit village de Bavière nommé Augsburg en 1898, et décède en 1956 à Milan. Il commence à publier très tôt, dès 1914. En 1918, il étudie la philosophie à Munich et publie sa première pièce, *Baal* (1918). Après le triomphe de *L'opéra de quat'sous* en 1928, le theater am Schiffsbauerdamm de Berlin est mis à sa disposition. Il écrira ensuite à un rythme soutenu d'une ou deux pièces par an. L'arrivée du nazisme l'oblige à l'exil, en 1941 aux USA, puis, après avoir contourné l'Europe, il s'installe à Berlin-est à partir de 1948. En 1954, Brecht reçoit le prix Staline et entreprend ensuite de publier la totalité de ses œuvres. Avec *Tambours dans la nuit*, il obtient un prix littéraire en 1922 et se rend à Berlin, qui est alors la "cité européenne du théâtre". En quelques années, il devient un auteur célèbre, avec ses pièces : *Noce chez les petits bourgeois* (1919), *La vie d'Edouard II*, *Mahagonny*, *Sainte Jeanne Des Abattoirs*, *La mère*, *Homme pour Homme*, *L'opéra de quat'sous* (1928), *L'exception et la règle*.

Ces pièces, d'une brûlante actualité, sont le reflet de l'esprit de révolte et de provocation de l'auteur. Après le Danemark et la Finlande qu'il a choisit pour exil, il rejoint les Etats-Unis. Il y écrit *Mère courage et ses enfants* et *le cercle de craie caucasien* qui constituent son répertoire le plus populaire. En 1947, dans un climat de chasse aux sorcières, il est interrogé par la "commission des activités anti-américaines" pour sympathies communistes. En 1948, l'auteur retourne dans son pays et s'installe à Berlin-est où il fonde, avec son épouse la comédienne Hélène Weigel, la troupe théâtrale du Berliner-ensemble.

L'œuvre de Brecht ne se conçoit pas sans une réflexion sur la musique qui accompagne ses textes pour former le plus souvent des œuvres d'opéras. La musique commente et transmet le texte, apporte une réflexion critique : fonction qui correspond entièrement à sa théorie de la *distanciation*. En effet, Brecht voulait rompre avec l'illusion théâtrale et pousser le spectateur à la réflexion. Ses pièces sont donc ouvertement didactiques grâce à l'usage de panneaux avec des maximes, d'apartés en direction du public pour commenter la pièce, d'intermèdes chantés : les « songs », de changements à vue etc. Ces procédés visent à perturber la perception linéaire passive du spectateur en créant un effet d'étrangeté qui force ainsi ce dernier à développer un regard critique. Ce processus, qu'il baptise *distanciation* (*Verfremdungseffekt* ou *Effet V*) a beaucoup influencé certains metteurs en scène français. Dans son théâtre épique, l'acteur ne doit plus incarner un personnage mais raconter un texte, susciter la réflexion et le jugement plus que l'identification. La distanciation politise la conscience du spectateur et l'amène à réfléchir sur la place de l'acte théâtral dans la société. A l'Opéra, il utilise la musique pour faire prendre du recul au spectateur et mettre en avant le texte afin d'éviter la traditionnelle identification qui permet à ce dernier de se laisser submerger par l'émotion.

GUIDE D'ÉCOUTE

Pour ce guide d'écoute, la version choisie est :

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (*Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*),
direction Jan Latham-König, Kölner Rundfunkorchester, Pro musica Vokal Ensemble, Ed.
Capriccio WDR, 1988

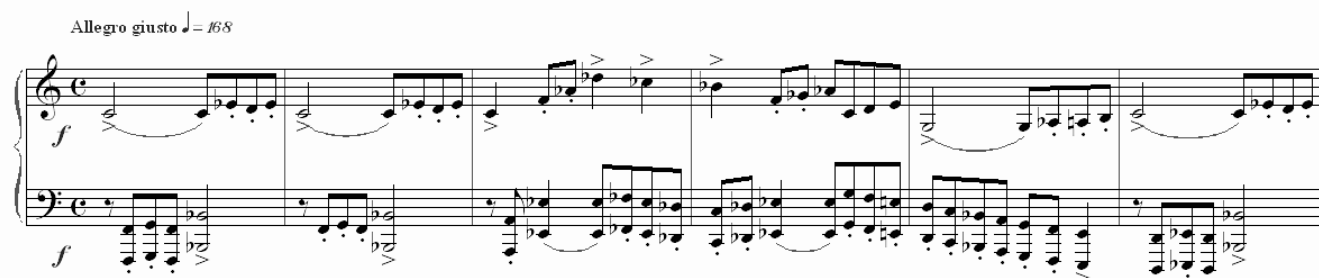
Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (*Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*), chef d'œuvre de Weill, inspiré de *Mahagonny Songspiel* de 1927, renouvelle le genre de l'opéra : dans une atmosphère de subversion politique et de malheur existentiel, l'écriture musicale mêle des sonorités d'un orchestre inspiré du jazz et des mélodies de caractère populaire ou de music-hall. Le décalage entre le sens du texte et l'expression musicale, la création d'une rupture entre les différentes scènes est au service d'une distanciation qui permet de faire réfléchir le spectateur sur les comportements sociaux mis en évidence.

© Acte I / n° 1 – Prélude

CD1 piste 1(>1 :35)

Le **prélude orchestral** crée une **impression de fuite** par son tempo *allegro*, ses rythmes resserrés aux deux voix. La tonalité mineure et les timbres utilisés dans les registres médium et grave, les chromatismes, les appels des cuivres, suggèrent un climat d'angoisse face à un avenir incertain :

Allegro giusto ♩ = 168



On remarquera, l'écriture en octave de la basse et les nombreuses accentuations qui marquent le temps et viennent souligner l'atmosphère sombre de ce début. Même si ce motif initial est largement répété, il subit des variations instrumentales notamment lors du premier dialogue (à 1 :10) où l'on peut entendre un basson jouant la mélodie accompagné par un banjo.

Avec les élèves :

- Après avoir écouté ce prélude, que peut-on dire de l'atmosphère initiale ?
- Quelles remarques peut-on faire à propos de l'orchestre de Weill (Est-ce un orchestre symphonique comme on peut en trouver aux XVIIIe et XIXe siècles) et de ses influences musicales (jazz)? (Cf. la fiche Orchestre).

La ville de Mahagonny vient de voir le jour. Jenny et les six filles apparaissent : elles sont en quête d'hommes et de dollars. Elles chantent l'Alabama Song :

Jenny : Oh, show us the way To the next whisky-bar.	Jenny : Oh ! montrez-nous le chemin Jusqu'au bar le plus proche.
Die sechs Mädchen : Oh, don't ask why, oh, don't ask why !	Les six filles : Oh ! ne demandez pas pourquoi, Oh ! ne demandez pas pourquoi !
Jenny : For we must find the next whisky-bar For if we don't find the next whisky-bar	Jenny : Car il nous faut trouver le bar le plus proche, Car si nous ne trouvons pas le bar le plus proche,
Die sechs Mädchen : I tell you we must die !	Les six filles : Nous en crèverons, je vous le dis !
Jenny : Oh, moon of Alabama, We now must say goodbye, We've lost our good old mama And must have whisky, oh, you know why.	Jenny : Oh ! Lune de L'Alabama, Maintenant il nous faut quitter, Nous avons perdu notre bonne vieille maman Et il nous faut du whisky, oh ! vous savez bien pourquoi.
Show us the way to the next little dollar !	Oh ! Montrez-nous le chemin jusqu'au premier dollar !
Die sechs Mädchen : Oh, don't ask why, oh, don't ask why !	Les six filles : Oh ! Ne demandez pas pourquoi, oh ! Ne demandez pas pourquoi !
Jenny : For we must find the next little dollar For if we don't find the next little dollar	Jenny : Car il nous faut trouver le premier petit dollar Car si nous ne trouvons pas le premier petit dollar
Die sechs Mädchen : I tell you we must die !	Les six filles : Nous en crèverons, je vous le dis !
Jenny und die sechs Mädchen : Oh, moon of Alabama, We now must say goodbye, We've lost our good old mama And must have dollars, oh, you know why.	Jenny et les six filles : Oh ! Lune de L'Alabama, Maintenant il nous faut quitter, Nous avons perdu notre bonne vieille maman Et il nous faut du whisky, oh ! vous savez bien pourquoi.

Cette chanson est l'une des plus connues de Kurt Weill. Elle a été reprise de nombreuses fois par d'autres artistes (The Doors, David Bowie, Marilyn Manson, Tom Waits, Arthur H, Catherine Sauvage...). Il faut sans doute rappeler ce que signifie le terme de « song » pour le compositeur : il s'agit d'une sorte de ballade moderne chantée par des musiciens ambulants dans les foires de campagne ou dans les cabarets ; elle emprunte son rythme, ses harmonies et son orchestration au jazz tout en jouant sur le décalage entre ce style et les paroles.

On remarquera l'ostinato de la basse dont les accords martelés évoluent par chromatisme, le tempo et le rythme de marche, et les motifs répétitifs (sur do si la) de la mélodie qui adopte ainsi un ton populaire.

Moderato assai (♩ = 69)

1,2. Oh show us the way to the

next (2.) lit - tie bar - dol - lar } Oh don't ask why, oh don't ask

Du point de vue des paroles, c'est – à travers la métaphore de la lune – l'espoir d'une vie meilleure qui est chanté. Cependant, tout cela semble illusoire dans le sens où les personnages (les prostituées) présentés et les moyens d'accéder à la richesse (l'alcool) permettent de mettre en doute la possibilité d'y parvenir.

Avec les élèves :

- Quelles sont les caractéristiques de cette chanson ? (langue anglaise, forme strophique variée, influence du jazz dans la formation instrumentale et l'écriture musicale).
- Décrire le personnage de Jenny, sa voix.
- Vous pouvez effectuer une recherche à propos des différentes interprétations de cette chanson (par exemple par The Doors, David Bowie, ou encore Marilyn Manson, Tom Waits, Arthur H...). Quelles sont les principales différences que vous pouvez y trouver ?

Acte I / n° 6 – Ich habe gelernt...

CD1 piste 6

Ce premier duo entre Jenny et Jim montre le décalage entre la musique et les paroles. D'un côté un langage particulièrement cru et de l'autre une sorte de berceuse pour saxophone alto et la guitare. La superposition de ces deux éléments donne un caractère tout à fait ambigu à cet air. L'accompagnement suit une forme ABA, tandis que le duo entre la soprano et le ténor s'affranchit de la reprise la mélodie initiale.

Lento ♩ = 60

Ich ha-be ge-lernt wenn ich ei-nen Mann ken-nen ler-ne, ihn zu fra-gen, was er ge-wohnt ist.

Jenny :

Ich habe gelernt, wenn ich einen Mann kennenlernen, ihn zu fragen, was er gewohnt ist. Sagen Sie mir also, wie Sie mich wünschen.

Jim :

Wie Sie sind, so gefallen Sie mir. Wenn Sie « du » zu mir sagten, würd'ich denken, ich gefalle Ihnen.

Jenny :

Bitte, Jimmy, wie willst du meine Haare ? Nach vorn oder zurück ?

Jim :

Das könnte verschieden sein, je nach der Gelegenheit.

Jenny :

Aber, wie ist es mit der Wäsche, mein Freund ? Trage ich Wäsche unterm Rock, oder geh ich ohne Wäsche ?

Jim :

Ohne Wäsche !

Jenny :

Wie Sie wollen, Jimmy.

Jim :

Und Ihre Wünsche ?

Jenny :

Es ist vielleicht zu früh, davon zu reden.

Jenny :

J'ai appris, quand je fais connaissance avec un homme, à lui demander ses habitudes. Alors dites-moi comment vous me voulez.

Jim :

Vous me plaisez comme vous êtes. Si vous me disiez « tu », je penserais que je vous plais.

Jenny :

Dis-moi, Jimmy, comment veux-tu que je me coiffe ? En avant ou en arrière ?

Jim :

L'un ou l'autre, selon les circonstances.

Jenny :

Et que penses-tu des dessous, mon ami ? Dois-je porter du linge sous ma robe, ou veux-tu que j'aie sans linge de dessous ?

Jim :

Sans linge !

Jenny :

Comme vous voudrez, Jimmy.

Jim :

Et vous, quels sont vos désirs ?

Jenny :

Il est peut-être trop tôt pour en parler.

Avec les élèves :

- Repérer les voix de Jenny et Jim et les caractéristiques de leur personnage.
- Comparez le chant de Jenny dans ce duo et dans le « Alabama Song », quels sont ses sentiments ?

Un cyclone s'approche de la ville de Mahagonny. L'écriture en fugato (entrées successives des lignes mélodiques) privilégie les timbres des instruments à vent, en particulier des cuivres. Le tempo vivace, la mesure à trois temps, les accents très marqués, et le crescendo général créent un climat de tension avant l'arrivée du chœur.

Jenny, die sechs Mädchen, Begbick, Fatty, Moses und der Männerchor :	Jenny, les six filles, Begbick, Fatty, Moïse et les hommes :
Oh, furchtbares Ereignis ! Die Stadt der Freude wird zerstört Auf den Bergen stehen die Hurrikane Und der Tod tritt aus den Wassern hervor. Oh, Furchtbares Ereignis ! Oh, grausames Geschick ! Wo ist eine Mauer, die mich verbigt ? Wo ist eine Höhle, die mich aufnimmt ? Oh, furchtbares Ereignis ! Oh, grausames Geschick !	Effroyable désastre, La ville heureuse va périr. L'ouragan, soudain, surgit des montagnes, Et la mort jaillit du fond de la mer.. Effroyable désastre, Ô jour infortuné ! Où trouver un mur pour me protéger ? Où est la caverne qui m'abrite ? Effroyable désastre, Ô jour infortuné !

La correspondance entre la fuite en avant des personnages (« Tous s'enfuient dans tous les sens. Le vent se lève, chassant feuilles et papiers ») et l'écriture en fugue est très courante : chaque entrée du sujet ou de sa réponse, évoque le rapprochement du cyclone :

Molto vivace ♩ = 190

Avec les élèves :

- Faire une première écoute : essayez de traduire ce qu'exprime la musique (tempête, peur, fuite...).
- Le déchaînement des éléments est un thème particulièrement apprécié par les compositeurs : on pourra ainsi évoquer l'orage (*Didon et Enée* de Purcell, acte II, scène N°21 : fin de la *Danse en écho des Furies*, ou encore la *Sixième symphonie* de Beethoven dont le quatrième mouvement fait entendre le grondement par les trémolos des contrebasses et violoncelles), la tempête à travers des œuvres comme *Avis de tempête* de G. Aperghis ou *Les Indes galantes* de J. Ph. Rameau.

Le finale du premier acte, marqué par le cataclysme et le pessimisme des personnages : l'absence d'issue provoque des réactions diverses et c'est par la superposition des éléments musicaux que Weill met en évidence les répliques contrastées. L'ensemble débute par une écriture en choral :

Haltet euch aufrecht, fürchtet euch nicht, Brüder, erlischt auch das irdische Licht, wolltet nicht verzagen, was hilft alles Klagen dem, der gegen Hurrikane ficht ?	Faites face, ne tremblez pas, Frères, si la lumière du jour s'éteint. Ne perdez pas courage, Qui lutte contre l'ouragan, Que lui sert de geindre et de pleurer ?
--	--

Les voix des ténors et des basses ont une écriture en valeurs longues et en homorythmie sur un accompagnement en croches régulières :

Larghetto ♩ = 69

Ténor
p Hal - tet euch auf - recht fürch - tet euch nicht,

Basse
p

p

p

Puis, c'est un rappel de l'Alabama Song (N°2) qui prend ici un ton nostalgique, sur laquelle vient se greffer les paroles défaitistes de Jack :

Wo immer du hingehst es nützt nichts. Wo du auch seist, du entrinnst nicht. Am besten wird es sein, du bleibst sitzen und wartest auf das Ende.	Où que tu ailles, C'est en vain. Où que tu sois, Pas de salut. Mieux vaut encore, Rester assis Et attendre.
---	---

Avec les élèves :

- Après avoir lu le texte de ce finale, que pouvez-vous dire de l'attitude des personnages face aux événements ? Que pouvez-vous dire du rapport entre la musique et le texte ?

A travers un haut-parleur, à intervalles réguliers, une voix commente les déplacements du cyclone :

- « Le cyclone se dirige à une vitesse de cent vingt milles à l'heure sur Atsena ».
- « Le cyclone atteint Atsena. Atsena complètement rasée ».
- « Le cyclone se dirige tout droit vers Mahagonny. À trois minutes de Mahagonny ».
- « Le cyclone a contourné la ville de Mahagonny et poursuit sa course ».

Ce début du deuxième acte exploite une technique nouvelle dans l'opéra par le recours à un traitement « radiophonique » de la voix. Celle-ci est entrecoupée de passages orchestraux nerveux dans lesquels dominent les timbales et les cordes. Finalement la ville est épargnée. Les personnages retrouvent leur calme à travers un chœur énoncé dans une nuance pianissimo et souligné par les arpèges de la guitare :

<p>Chor :</p> <p>Oh wunderbare Lösung! Die Stadt der Freude ward verschont. Die Hurrikane gingen vorüber in grosser Höhe und der Tod tritt in die Wasser zurück. Oh wunderbare Lösung!</p>	<p>Chœur :</p> <p>Oh ! miraculeux salut ! La ville de la joie est épargnée. Le cyclone est passé à haute altitude Et la mort a regagné l'océan. Oh ! miraculeux salut !</p>
--	---

Avec les élèves :

- Imaginez la mise en scène de ce début du deuxième acte.

De nouveaux principes semblent régir la ville :

- Premièrement, se remplir la panse.
- Deuxièmement, faire l'amour.
- Troisièmement, se battre.
- Quatrièmement, il faut se saouler.
- Mais avant tout n'oubliez pas
- Que tout est permis ici-bas.

Le premier est aussitôt mis en application dans cette scène en trois parties :

- le chœur entonne les nouveaux principes moraux, l'orchestre souligne cet enthousiasme général par sa présence sur la scène, par son tempo rapide, et ses formules rythmiques pointées :



- Après cette ambiance festive, une valse lente jouée par le bandonéon et la cithare souligne les excès de Jack :

Jack

f Jetzt hab' ich ge - ges-sen zwei Kä - ber und jetzt es - se ich noch ein Kalb.

f

s

- Jack s'écroule, mort. Les hommes se rassemblent et lui rendent un dernier hommage qui prend des allures de chant funèbre :

Männerchor :	Les hommes :
Sehet, Jack ist gestorben! Sehet, welch ein Glückseliger, sehet, welch ein unersättlicher Ausdruck auf seinem Gesicht ist ! Weil er sich gefüllt hat, Weil er nicht beendet hat : ein Mann ohne Furcht ! Sehet, Jack ist gestorben, ein Mann ohne Furcht!	Voyez, Jack est mort ! Voyez quelle félicité, Voyez quelle insatiabilité Se lisent sur son visage ! C'est qu'il s'est gavé, C'est qu'il n'est pas repu : Un homme sans peur ! Voyez, Jack est mort ! Un homme sans peur...


Avec les élèves :

- Dans cet opéra, le compositeur et l'auteur tentent – par la distanciation– de mettre en évidence les comportements sociaux et de faire réfléchir le spectateur. En quoi cette scène pourrait-elle être le reflet d'une certaine société ?

Le troisième commandement (« Il faut se battre ») inscrit au centre de la scène va mettre scène un combat de boxe entre Moïse la Trinité et Joe. La musique débute par une marche rapide de caractère grotesque jouée principalement par les cuivres et les bois. Le combat s'avère inégal et quelques personnages tentent de raisonner Joe le Loup d'Alaska. Le passage central dans un tempo plus lent est l'occasion d'un duo entre Jim et Joe à ce sujet. Le combat commence, l'orchestre est un élément primordial du combat par les interventions des cuivres, les rythmes syncopés, les nombreux accents. On remarquera particulièrement l'ostinato marquant le comptage de l'arbitre précédant la mort du personnage.

Jim vient d'offrir une tournée générale. Au moment de payer, il n'a plus un sous en poche ; ni Bill, ni Jenny n'acceptent de lui prêter de l'argent. Jim est fait prisonnier. Enchaîné, seul dans la nuit, il laisse éclater sa détresse et sa peur du jour prochain. Cet air pour ténor ouvre le troisième acte. Une introduction de douze mesures (cordes, clarinettes, saxophones) précède le chant du ténor. On remarquera ainsi la mélodie chromatique particulièrement expressive :

Moderato assai ♩ = 96




Wenn der Him - mel hell wird, dann be-ginnt ein ver - damm - ter Tag.

Ce chant sera seulement souligné par un seul instrument à percussion (le tom-tom) renforçant la solitude du personnage :

Moderato assai ♩ = 92

Tomtom



Ce rythme lancinant sera repris dans l'accompagnement tout au long de cette scène.

<p>Wenn der Himmel hell wird, dann beginnt ein verdammter Tag. Aber jetzt ist der Himmel ja noch dunkel.</p> <p>Nur die Nacht, nur die Nacht darf nicht aufhör'n, nur der Tag, nur der Tag darf nicht sein. Ich habe Furcht, dass sie schon kommen. Ich muss mich auf den Boden legen, wenn sie da sind. Sie müssen mich vom Boden reißen, wenn ich mitgehen soll. Nur die Nacht, nur die Nacht darf nicht aufhör'n, nur der Tag, nur der Tag darf nicht sein. Stopf's in deine Pfeife, alter Junge, rauch es auf Nur die Nacht, darf nicht aufhör'n, nur der Tag darf nicht sein. Was gewesen ist, war gut genug für dich und was jetzt kommt: stopf's in deine Pfeife! Sicher, der Himmel bleibt noch lange dunkel (<i>Es wird hell.</i>) Es darf nicht hell sein, es darf nicht hell werden, denn dann beginnt ein verdammter Tag.</p>	<p>Si le ciel s'éclaire, Naîtra l'aube d'un jour maudit. Mais le ciel est encore sombre.</p> <p>Que la nuit ne finisse pas ! Que le jour ne vienne jamais ! Ils vont venir, déjà je tremble.. Il faut que je m'accroche au sol Quand ils viendront. Il faudra m'arracher de force si l'on veut m'emmener. Que la nuit ne finisse pas ! Que le jour ne vienne jamais ! Bourre ça dans ta pipe, Mon vieux, et fume le ! Que la nuit ne finisse pas ! Que le jour ne vienne jamais ! Ce qui est passé fut assez bon pour toi, Et ce qui vient maintenant, Bourre-le dans ta pipe ! Pour sûr, le ciel longtemps va rester sombre. (<i>Le jour se lève.</i>) Qu'il ne s'éclaire pas Qu'il ne s'éclaire pas Car voici l'aube d'un jour maudit.</p>
---	--

Avec les élèves :

- Quels sont les sentiments exprimés par le personnage ? Quel est son type de voix ? Effectuez une recherche à propos de la voix de ténor, et des airs et des personnages qui lui sont attribués dans l'opéra.

Jim vient d'être condamné à mort « pour avoir manqué d'argent, le plus grand forfait qui existe sur la terre ». Rêvant à nouveau d'une ville idéale les habitants de Mahagonny croient l'avoir trouvée à Bénarès. Ils finissent par apprendre que celle-ci a été détruite par un tremblement de terre.

L'air qui suit sert donc d'épilogue à la scène du procès. Cette sorte de song fait partie des pages les plus populaires de Weill : les paroles sont d'une grande banalité mais l'écriture musicale y est tout à fait particulière, confiant au saxophone le contre-chant du début, à la basse un nouvel ostinato, et aux voix un traitement très varié :

Andante ma non troppo $\text{♩} = 48$

p There is no money in this land,

p

En effet, on distingue un écho entre les mélodies de Jenny et de Begbick, de longues tenues en accord pour Fatty, Bill et Moïse, puis un véritable duo entre les femmes et les hommes. La deuxième partie est subitement animée lorsque les personnages prennent conscience du tremblement de terre de Bénarès. Finalement, le calme revient par une reprise du début.

Jenny : There is no money in this land,	Jenny : Il n'y a pas d'argent dans cette ville.
Begbick : There is no boy to shake with hands.	Begbick : Pas de gars à qui serrer la main
Fatty, Bill, Moses : Oh !	Fatty, Bill, Moïse : Oh !
Jenny : Where is the telephone?	Jenny (avec beaucoup de sentiment) : Où est le téléphone ?
Fatty, Bill, Moses : Oh.	Fatty, Bill, Moïse : Oh !
Begbick : Is here no telephone?	Begbick (avec insistance) : Il n'y a pas de téléphone ?
Moses : O Sir, God damm me, no.	Moïse : Hélas, que je sois maudit, non...
Fatty, Toby, Bill : Oh.	Fatty, Toby, Bill : Oh !
Alle : Let's go, let's go to Benares, to Benares, where the sun is shining.	Tous : Allons, allons à Bénarès Où le soleil brille.

Let's go, let's go to Benares, to Benares, Johnny let us go.	Allons, allons à Bénarès, Johnny, allons-y.
Jenny : There is not much fun on this star.	Jenny : C'est pas très drôle sur cette planète.
Begbick : There is no door that is ajar.	Begbick : Pas de porte entrouverte.
Fatty, Bill, Moses : Oh !	Fatty, Bill et Moïse : Oh !
Jenny : Where is the telephone?	Jenny : Où est le téléphone ?
Fatty, Bill, Moses : Oh !	Fatty, Bill et Moïse : Oh !
Begbick : Is here no telephone?	Begbick : Il n'y a pas de téléphone ?
Moses : Oh Sir, God damm me, no.	Moïse : Hélas, que je sois maudit, non...
Fatty, Tobby, Bill : Oh !	Fatty, Tobby, Bill : Oh !
Alle : Worst of all, Benares is said to have been perished by an earthquake, Oh my good Benares, Oh where shall we go ?	Tous : Pire que tout, On dit que Bénarès a été détruite Par un tremblement de terre. Oh ! Ma belle Bénarès ! Où irons-nous ?
Jenny : Where shall we go ?	Jenny : Où irons nous ?
Begbick : Where shall we go ?	Begbick : Où irons nous ?

VOCABULAIRE

Allegro : indication de mouvement rapide (gaiement, allègrement).

Aristotélien : schéma dramatique dans lequel le spectateur est amené à s'identifier aux passions du personnage à travers le jeu du comédien. L'expérience affective et le sentiment priment sur l'éveil du sens critique et sur la raison.

Bandonéon : accordéon chromatique de forme hexagonale. Cet instrument est devenu très populaire en Argentine.

Banjo : instrument à cordes pincées originaire d'Afrique occidentale. Sa caisse de résonance est circulaire, et elle est construite à la manière d'un tambour.

Choral : chant d'assemblée monodique des églises protestantes de langue allemande. Egalement, composition caractérisée par la verticalité de l'écriture.

Chromatique : Qualifie un intervalle ou une gamme qui procède par demi-tons.

Cithare : instrument de musique à cordes pincées et de forme trapézoïdale. L'instrument se joue avec les mains ou avec un plectre.

Contrebasson : instrument à vent et à anche double. Il est plus grave d'une octave que le basson ordinaire.

Contre-chant : ligne mélodique secondaire opposée ou associée à la ligne mélodique principale.

Crescendo : indication de nuance selon laquelle il convient d'augmenter progressivement l'intensité du son.

Culinaire : terme appliqué par Brecht à l'opéra traditionnel, simple bien de consommation selon lui.

Decrescendo : indication de nuance selon laquelle il convient de diminuer progressivement l'intensité du son.

Distanciation : effet recherché par l'auteur et le metteur en scène afin de maintenir l'auditoire séparé de ce qui se passe sur scène, étranger à l'action, détaché d'elle.

Épique : le théâtre épique s'intéresse avant tout au comportement des hommes les uns envers les autres, là où ce comportement représente une signification historico-sociale.

Finale : morceau qui termine une œuvre musicale ou un acte d'un opéra.

Harmonium : instrument à anches libres, à soufflerie et à clavier.

Pizzicato : Procédé qui consiste à pincer les cordes d'un instrument à archet.

Song : sorte de ballade moderne, chantée par des musiciens ambulants. Cette ballade est soutenue par des accents syncopés et par un orchestre issu du jazz.

Soprano : Voix de femme la plus aiguë.

Tempo : C'est la vitesse dans laquelle se joue un morceau. Par exemple, *Moderato* indique qu'il faut jouer le morceau dans un tempo modéré.

Ténor : Voix d'homme aiguë.

QUELQUES PISTES PÉDAGOGIQUES

Musique :

- . A travers *Alabama song* et ses différentes interprétations, étude de l'influence de Kurt Weill sur d'autres auteurs compositeurs plus contemporains du rock ou de la variété (The Doors, David Bowie, Arthur H, Catherine Sauvage, Dalida, Marilyn Manson, Nina Hagen...)
- . Études des courants musicaux du début du XXe siècle et, plus particulièrement, la découverte du jazz en Europe qui permit aux compositeurs de renouveler leur langage : *Golliwog's cake-walk* de Debussy (cake-walk), *Parade* de Satie (ragtime), *Piano rag music* de Stravinsky (ragtime), *Adieu New York* d'Auric (fox-trot), *Sonate pour violon et piano* de Ravel (blues).
- . Pour le fox-trot et la référence aux langues étrangères, on peut écouter chez Ravel, *La Thèière et la tasse chinoise* de *l'Enfant et les Sortilèges*.
- . On pourra également étudier la comédie musicale *Chicago*

Français / Littérature :

- . Réflexion sur le thème de La cité idéale (autres exemples littéraires)
- . La critique de la société dans *Mahagonny*
- . Les techniques théâtrales : la distanciation brechtienne

Allemand :

- . Lecture d'extraits du livret en allemand
- . Le contexte historique en Allemagne au moment de la création de l'opéra / nazisme, exil de Weill...
- . Le théâtre allemand

Anglais :

- . Écoute et traduction des airs chantés en anglais dans l'œuvre : *Alabama Song* et *Benares song*

Histoire /Géographie :

- . Les années 1930 en Allemagne, aux États-Unis

RÉFÉRENCES

Bibliographie :

- Mahagonny*, l'Avant-Scène Opéra, n° 166, septembre-octobre 1995, 162 p.
Riding, Alain, Dunton-Downer, Leslie, *L'Opéra*, Paris, Ed. Gründ, 432 p.

CD :

- Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny)*, direction Jan Latham-König, Kölner Rundfunkorchester, Pro musica Vokal Ensemble, Ed. Capriccio WDR, 1988

DVD :

- Rise and Fall of the City of Mahagonny*. Interprètes : Audra McDonald, Donnie Ray Albert, John Easterlin, Steven Humes. Chef d'orchestre : James Conlon, Ed. Euroarts LAOPERA.

Partition :

- Weill, Kurt, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, Universal Edition, n° 9851.

MAHAGONNY À L'OPÉRA DE LILLE

Direction musicale **Pascal Verrot**
Mise en scène **Patrice Caurier** et **Moshe Leiser**
Décor **Christian Fenouillat**
Costumes **Agostino Cavalca**
Lumière **Christophe Forey**

avec



Nuala Willis
Léocadia Begbick



Andrew Rees
Jim Mahoney



Beau Palmer,
Fatty, le « Fondé de pouvoir »



Eric Huchet
Jack O'Brien / Toby Higgins



Nicholas Folwell
Moïse la Trinité



Randall Jakobsh
Bill, surnommé Billy Tiroir-caisse



Elzbieta Szmytka
Jenny Hill



Frédéric Caton
Joe, surnommé Joe le Loup d'Alaska

Chœur d'Angers Nantes Opéra Direction **Xavier Ribes**
Orchestre de Picardie
Fanfare de la 9e Brigade Légère Blindée de Marine de Nantes Direction **Philippe Hardy**

À propos de la musique de Kurt Weill

Entretien avec Pascal Verrot par Matthieu Rietzler

Propos recueillis à Amiens en septembre 2008.

Matthieu Rietzler – *Vous dirigez à Nantes/Angers et à Lille cet opéra atypique de Kurt Weill. Est-ce un répertoire que vous abordez souvent ?*

Pascal Verrot – C'est pour moi une vraie découverte. Je vais diriger une œuvre de Kurt Weill pour la première fois, encore qu'il y ait autour de moi des compositeurs comme Martinu ou Darius Milhaud que j'interprète plus régulièrement et qui ont, avec lui, une véritable parenté musicale.

Cette période de l'entre-deux guerres (*Mahagonny* a été créé en 1930 ndlr) fait le trait d'union entre un répertoire que j'ai récemment eu l'occasion de travailler – les comédies des années 20/30 – et les années Broadway avec Bernstein par exemple.

Cet univers musical me passionne, avec ses influences jazz de Gershwin à Darius Milhaud, et les compositeurs extrêmement brillants qui, pour certains, se sont exprimés à Hollywood.

La deuxième série de représentations de *Mahagonny* a été donnée sous la direction de Maurice Abravanel que j'ai eu la chance de connaître ! Si je l'avais su, j'aurais davantage encore pris conscience de la dimension de ce personnage. Français de culture, il a fait une carrière impressionnante en dirigeant souvent la musique de son temps. Diriger *Mahagonny* à cette époque était un acte musical et politique très fort.

Enfin, pour rapprocher encore Kurt Weill de mon « arbre généalogique », il fut l'élève de Busoni. Je suis l'un des rares chefs à diriger quelques œuvres de Busoni, qui a écrit des partitions absolument exceptionnelles.

MR – *Quelle est, selon vous, la place de Kurt Weill dans ces compositeurs du XXe siècle ?*

PV – Je pense qu'il faut la placer dans son contexte historique. En peinture, le courant *le nouveau réalisme* a succédé au cubisme. Ces peintres, dont les peintres allemands interdits par les nazis comme Edvard Munch ou George Grosz, ont participé à rapprocher l'art du comportement humain. L'un des tableaux d'Otto Dix par exemple représente une chanteuse de cabaret. En regardant simplement ce tableau, on comprend mieux cette période.

Il s'agit d'un contexte de vie très riche qui fait renaître les formes artistiques et tend à les dégager de leur image intellectuelle (Kandinsky, Picasso) pour les amener vers davantage de réalisme. Il en est de même avec Kurt Weill. Il a écrit une musique en symbiose avec son temps tout en absorbant le passé. À l'inverse, d'autres – comme Schoenberg – ont essayé de faire table rase du passé.

Cette époque est aussi celles de compositeurs comme Bernard Hermann (*Citizen Kane*, 1941), Erich Korngold (*Les aventures de Robin des Bois*, 1938), Max Steiner (*Gone with the wind*, 1939), Miklós Rózsa (*Madame Bovary*, 1949)... On redécouvre actuellement les œuvres magnifiques de ces compositeurs chassés par l'Europe. Ces artistes qui travaillaient à Hollywood étaient alors les meilleurs. C'est aussi pour cette raison que la formule cinéma-concerts est extraordinaire quand elle reprend les films de cette époque.

MR – *Kurt Weill et Bertolt Brecht ont eu une collaboration très fructueuse ? Est-ce comparable à Cocteau – Stravinsky, à une époque proche ?*

PV – Oui, il faut absolument faire un rapprochement. Je crois qu'en 1936, il y eut un festival d'œuvres de Kurt Weill à Paris et étaient présents Stravinsky, Cocteau et Milhaud. Ils avaient le même souci d'écrire de la musique « accessible ». Pas forcément facile, mais qui ne nie pas l'héritage. Je pense d'ailleurs que le musicien le plus *en cousinage* avec Kurt Weill est Darius Milhaud. *La création du monde* (ou *Le bœuf sur le toit*) renferme des passages qui auraient pu être écrits par Weill ou Martinu.

MR – *Mahagonny est-elle l'œuvre de Kurt Weill la plus opératique ?*

PV – Il y a des passages très lyriques qui, pour certains, me font même penser à *La Flûte enchantée* ! Le ténor qui interprète *Jim* réalise une vraie prouesse.

Mais Weill coupe ces élans opératiques avec des passages davantage *cabaret*. Il y a aussi quelques *tubes* plus *jazzy*, dont *Alabama song* repris par David Bowie. Nous sommes alors proches d'un cabaret dans le théâtre, c'est très séduisant.

MR – *Comment définir cette musique ?*

PV – C'est très compliqué car on y retrouve de multiples influences : musique très colorée, instrumentation riche (banjo, piano, guitare, bandonéon...), musique de scène, etc. tout en s'appuyant sur l'héritage du passé. L'accompagnement d'*Alabama song* par exemple est assuré par un saxophone et non une clarinette avec d'autant plus de *swing*. L'ensemble est très touchant ; à l'opéra, on aurait davantage pu s'attendre à un violoncelle. Parmi toutes ces influences musicales, que mettez-vous particulièrement en valeur dans votre lecture de l'œuvre ? Je vais essayer de cristalliser les timbres. Je ne veux pas que les caractères soient gommés mais au contraire, très en relief pour mettre en valeur les orchestrations qui dégagent ainsi davantage de force. Je voudrais que la texture musicale soit la plus transparente possible. J'assumerai donc parfaitement les influences *jazzy*, même « *Broadway* ». Quoiqu'il en soit, je ne vois pas comment il serait possible de ne pas l'assumer !

MR – *Pouvez-vous nous parler du texte, de la prosodie de cette œuvre ?*

PV – Il y a une parfaite symbiose entre musique et texte, fruit d'un travail exceptionnel fait d'allers-retours entre le compositeur et le librettiste, deux artistes hors normes. On sent une forte volonté que musique et texte soient en adéquation autour d'une problématique à laquelle deux auteurs de génie ont réfléchi. C'est une collaboration exemplaire qui, dans l'histoire de l'opéra, rappelle celle de Mozart et Da Ponte. Les textes parlés se rapprochent parfois du mélodrame en vogue à cette époque mais sont aussi beaucoup plus théâtraux. Kurt Weill fait parler sur la musique. Ce n'est pas nouveau, c'est une continuité.

MR – *Mahagonny a-t-il quelque chose de cinématographique ?*

PV – On est en effet proche du film muet. Le temps n'est pas linéaire : on s'arrête et on reprend six mois plus tard. Les indications très précises des auteurs orientent les productions vers une succession très cinématographique des tableaux. Ce sera aussi le cas, je crois, dans notre production mise en scène par Patrice Caurier et Moshe Leiser.

MR – *Cela vous convient-il ?*

PV – Tout à fait, d'autant qu'un tableau est souvent proche de l'immobilité dans son cadre. La mise en scène laisse alors la place à la musique. On retrouve de nouveau cette notion de cabaret : *Mahagonny*, comme un spectacle des *Folies Bergères*, est écrit par numéro !

MR – *Pour les musiciens d'Orchestre, que signifie « jouer cette musique » ? Est-ce une respiration, une appréhension ?*

PV – Ils ne l'appréhendent pas, mais il est vrai qu'il s'agit d'une œuvre atypique, avec une nomenclature particulière. Le plaisir des musiciens est justement de découvrir et de s'adapter. Ce n'est pas plus délicat, plus difficile que d'autres œuvres qu'ils jouent plus souvent, c'est complètement différent. Les instrumentistes sont certes souvent à découvert dans *Mahagonny*, mais c'est une musique où ils sont à l'aise ! C'est tonique, vivant, musclé. Il y a un élan permanent et les musiciens s'y lancent avec énergie.

MR – *Y a-t-il un message politique dans cette œuvre ? Est-ce un acte engagé que de jouer Mahagonny aujourd'hui ?*

PV – Je travaille vraiment la partition depuis un mois et demi et il me faut d'abord entrer dans le texte. À ce stade de mon travail, je dirais que *Mahagonny* met en scène les rapports de la société avec l'argent, le pouvoir, les plaisirs, la prostitution, l'immortalité. Je voudrais simplement rappeler que cette musique était jugée comme décadente mais le genre de l'opéra était lui aussi jugé décadent. La société était jugée décadente. Brecht et Weill dénoncent tout cela, mais il est aussi fugacement question d'un monde meilleur car les personnages restent attachants. On sent poindre Rousseau et « l'Homme naturellement bon ».

Pascal VERROT *Direction musicale*



Pascal Verrot est directeur musical de l'Orchestre de Picardie depuis janvier 2003.

Premier Prix de direction d'orchestre du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et diplômé de la Sorbonne, Pascal Verrot a ensuite étudié auprès de Franco Ferrara à l'Académie Musicale Chigiana de Sienne en Italie. Lauréat du Concours International de Direction d'Orchestre de Tokyo en 1985, il est alors remarqué par Seiji Ozawa dont il devient l'assistant à l'Orchestre Symphonique de Boston de septembre 1986 à juin 1990.

De 1991 à fin 1997 alors qu'il était directeur musical de l'Orchestre Symphonique de Québec, il a été invité par les orchestres symphoniques de Boston, de San Antonio, de l'Utah, de Montréal et de Toronto...

Au Japon, il a tout d'abord été chef principal du Shinsei Nihon Orchestra de Tokyo puis à partir de 2001, chef invité principal du Tokyo Philharmonique. Depuis avril 2006, il est chef principal de l'Orchestre Philharmonique de Sendai.

Outre sa carrière en France et au Japon, il est régulièrement invité aux États-Unis et entretient une relation privilégiée avec le Texas Festival Institute.

Dans le domaine discographique, il a enregistré des œuvres de Roussel, Ropartz, Saint-Saëns, Brahms, Beethoven ainsi que des airs d'opéra italien pour Erato, Fnac Music, Arion, MFA et Auvidis.

Avec l'Orchestre de Picardie, chez Calliope, il a enregistré *Trouble in Tahiti*, opéra de Leonard Bernstein, qui, entre autres récompenses, a reçu en 2007 un Orphée d'Or de l'Académie du disque lyrique puis avec Abdel Rahman El Bacha, les *concertos pour piano n°1 et 2* de Saint-Saëns qui sont sortis en 2008 et très récemment un enregistrement en hommage à Bohuslav Martinů avec la pianiste Claire Désert.

Pascal Verrot a également assuré la direction musicale de nombreux opéras dont plus récemment de nouvelles productions des *Noces de Figaro*, *Don Giovanni* et *Così fan tutte* au New National Theatre de Tokyo. En Chine, il a dirigé le *Faust* de Gounod pour l'inauguration du nouvel Opéra de Shanghai en 1998. En mai 2006, on l'a vu à l'Opéra national de Bordeaux pour le *Werther* de Massenet.

Avec l'Orchestre de Picardie, à l'invitation de l'Opéra de Lille, en 2004 il a dirigé *Don Giovanni* puis *Madama Butterfly* avant d'en assurer la reprise à l'Opéra de Nantes et à Nancy. En mars 2006, ce fut *La Flûte enchantée* repris ensuite au Théâtre de Caen. En novembre 2007, toujours avec l'Orchestre de Picardie, il a présenté *L'Italienne à Alger* de Rossini dans une mise en scène de Sandrine Anglade.

Ses projets d'opéra incluent une production de l'Unité scénique de la Fondation Royaumont pour *le Médecin malgré lui* de Gounod, toujours avec Sandrine Anglade ainsi que *Mahagonny* de Kurt Weill à Nantes et Angers puis à l'Opéra de Lille.

Patrice CAURIER, Moshe LEISER *Mise en scène*



En 1983, Patrice Caurier et Moshe Leiser réalisent leur première mise en scène *le Songe d'une nuit d'été* (Britten) à l'Opéra de Lyon. En 1984, ils sont à La Comédie Française pour *Rue de la Folie-Courteline*. Très rapidement, ils sont invités partout dans le monde, on les retrouve aux Festivals de Spoleto et de Lyon, au Théâtre des Champs-Élysées, au Welsh National Opera de Cardiff ou encore à Genève, Tel Aviv, Charleston, au Covent Garden de Londres, Lausanne, Lyon, Glasgow... Parmi leurs nombreuses productions, citons : *le Couronnement de Poppée* (Monteverdi), *Rusalka* (Dvorak), *Salomé* (Strauss), *les Troyens* (Berlioz), *Benvenuto Cellini* (Berlioz), *Dialogues des carmélites* (Poulenc), *l'Enfant et les sortilèges* (Ravel) dont la réalisation cinématographique leur vaut le FIPA d'Or à Cannes en 1994, *Iphigénie en Tauride* (Gluck), *Armide* (Lully), *Jenufa* (Janacek), *Ariane et Barbe-bleue* (Dukas), *la Belle Hélène* (Offenbach), *Alceste* (Glück), *la Chauve-Souris* (Strauss), *la Clémence de Titus* et *la Flûte enchantée* (Mozart), *Léonore et Fidelio* (Beethoven), *Carmen* (Bizet), *la Cenerentola* (Rossini)... Au Grand Théâtre de Genève, ils mettent en scène successivement, *Wozzeck* (Berg), *Hamlet* (Thomas), *les Fiançailles au couvent* (Prokofiev), *le Chevalier à la rose* (Strauss), *le Ring* (Wagner), *Pelléas et Mélisande* (Debussy), *Don Carlo* (Verdi). Plus récemment, Patrice Caurier et Moshe Leiser ont mis en scène *la Traviata* (Verdi) à Lausanne et à Cardiff, *Madame Butterfly* (Puccini) au Covent

Garden de Londres, *Hamlet* (Thomas) au Covent Garden et Barcelone (enregistrement DVD), *Lucia di Lammermoor* (Donizetti) à l'Opéra national de Lyon et au Théâtre du Châtelet, *Eugène Onéguine* (Tchaïkovsky) au Théâtre Mariinsky à Saint-Petersbourg, au Châtelet et à Marseille, *l'Aiglon* (Honegger / Ibert) à Marseille, *la Veuve joyeuse* (Lehar) au Welsh National Opera de Cardiff en octobre 2005 et *le Barbier de Séville* (Rossini) au Covent Garden en décembre 2005.

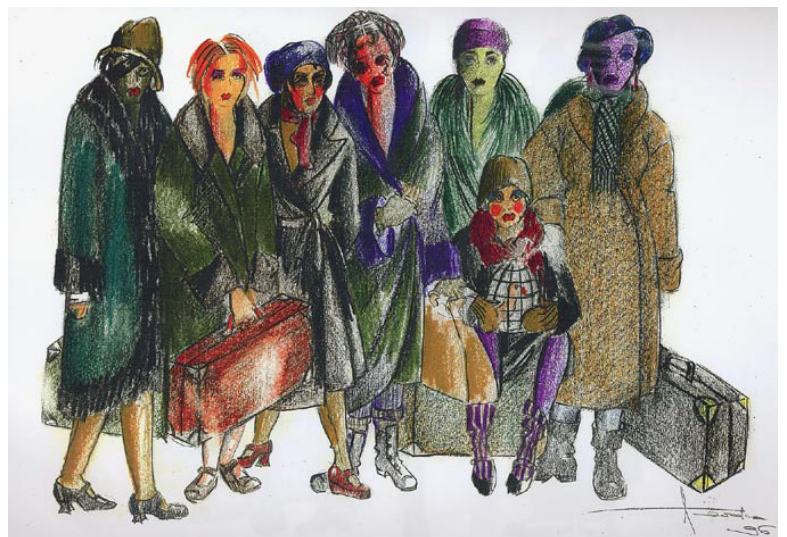
Récemment, ils ont mis en scène *Mazeppa* (Tchaïkovski) au Welsh National Opera de Cardiff, *l'Amour des trois oranges* (Prokofiev) au Théâtre de Bâle, *Mahagonny* (Weill) au Festival de Spoleto / USA 2007, *Clary* (Halevy) à Zurich, *Hansel et Gretel* (Humperdinck) au Covent Garden de Londres et *Eugène Onéguine* (Tchaïkovski) à Cagliari.

A Nantes et Angers, ils ont signé les mises en scène du *Nez* (Chostakovitch) en décembre 2004, de *la Flûte enchantée* (Mozart) en janvier et février 2006, *l'Enfant et les sortilèges* (Ravel) ainsi que *Jenufa* (Janacek) en février 2007, production récompensée par le Prix Claude Rostand 2007 décerné par le Syndicat professionnel de la critique et celles du *Château de Barbe Bleue* (Bartok) en septembre / octobre 2007 et de *Tosca* (Puccini) en septembre / octobre 2008.

LES COSTUMES DESSINS D'AGOSTINO CAVALCA



Fatty, le Fondé de pouvoir - Léocadia Begbick - Moïse la Trinité



Jenny arrive en ville avec six filles en quête d'hommes et de dollars...



Jack, Bill, Joe et Jim Mahoney...

POUR ALLER PLUS LOIN

LA VOIX À L'OPÉRA

Chaque voix est unique, la classification vocale est donc artificielle.

On a cependant éprouvé le besoin de définir les voix en prenant compte différents facteurs : l'étendue dans laquelle elle peut se mouvoir (sa tessiture), son timbre, sa puissance, le type de répertoire abordé (le baryton Verdi par exemple).

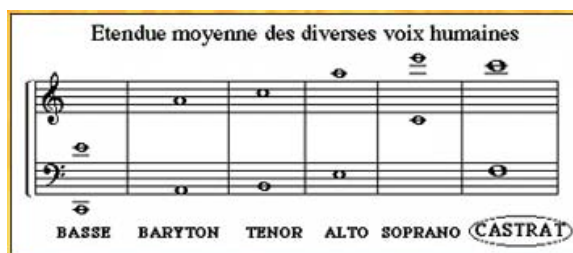
À l'opéra, chaque voix correspond à un type de personnage.

La classification des voix :

On distingue généralement trois types de voix pour les femmes et trois pour les hommes :

+ grave									+ aigu
femme				Contralto	Mezzo-Soprano	Soprano			
homme	Basse	Baryton	Ténor	Contre-ténor					

La soprano est la voix féminine la plus élevée, la basse est la voix masculine la plus grave.



La **tessiture** est l'étendue ordinaire des notes qu'une voix peut couvrir sans difficulté.

Le timbre de la voix :

C'est la couleur de la voix, ce qui permet de l'identifier. Ce timbre est lié aux harmoniques émises par le chanteur, qui sont liés à sa morphologie et à sa technique : le corps agit comme une caisse de résonance et les résonateurs peuvent être modifiés lors de l'émission du son.

Le chœur :

C'est un ensemble de chanteurs qui interviennent à certains moments dans un opéra. Un chœur mixte est généralement formé de soprani, d'alti, de ténors et de basses.

La puissance de la voix :

Elle définit le maximum d'intensité qu'atteint la voix dans ses extrêmes :

- voix d'opéra : 120 dB
 - voix d'opéra-comique 100 à 110 dB
 - voix d'opérette : 90 à 100 dB
 - voix ordinaire : au dessous de 80 dB
- (voix des chanteurs de variété ou de comédie musicale)

QUI FAIT QUOI À L'OPÉRA ?

Associez le métier à la description de son travail et, en vous référant à l'équipe artistique de cette production, mettez des noms en dessous de chaque métier.

- | | | |
|-----------------------------|----------------------------------|--|
| Le compositeur | <input type="radio"/> | <input checked="" type="radio"/> Il/Elle écrit l'histoire, les textes qui seront chantés dans l'opéra. |
| Le costumier | <input type="radio"/> | <input checked="" type="radio"/> Il/Elle est responsable de ce qui se passe sur scène. Il/Elle conçoit, avec son équipe, la scénographie et dirige le jeu des chanteurs (les mouvements...). |
| Le musicien | <input type="radio"/> | <input checked="" type="radio"/> Il/Elle interprète un personnage de l'opéra. |
| Le chanteur | <input type="radio"/> | <input checked="" type="radio"/> Il/Elle invente la musique d'après un thème ou une histoire (le livret) et écrit la partition. |
| Le librettiste | <input type="radio"/> | <input checked="" type="radio"/> Il/Elle crée les décors du spectacle. |
| Le metteur en scène | <input type="radio"/> | <input checked="" type="radio"/> Il/Elle dessine et conçoit les costumes. |
| Le scénographe (décorateur) | <input checked="" type="radio"/> | <input checked="" type="radio"/> Il/Elle joue d'un instrument, interprète la musique du compositeur. Il/Elle fait partie de l'orchestre. |

L'OPÉRA DE LILLE, UN LIEU, UNE HISTOIRE

HISTORIQUE

Après l'incendie, en 1903, de l'ancien théâtre construit en 1788 au cœur de la ville, la municipalité lance en 1907 un concours pour la construction d'un nouvel édifice. Le règlement met alors l'accent sur la prévention de l'incendie et recommande notamment de porter attention à la largeur et à la commodité des dégagements et des escaliers à tous les étages.

Le projet lauréat de l'architecte **Louis-Marie Cordonnier (1854-1940)** a respecté cette consigne qui permet au bâtiment de bénéficier aujourd'hui de volumes exceptionnellement vastes dans tous ses espaces publics (zones d'accueil, foyer, déambulateurs,...). Le gros-œuvre du chantier s'est achevé en 1914, mais les travaux de finition n'ont pu être menés à leur terme à cause de la guerre. Les Allemands ont d'ailleurs très vite investi le lieu qu'ils ont meublé et équipé avec les sièges et le matériel d'un autre théâtre lillois, Le Sébastopol. En près de quatre années d'occupation, une centaine de spectacles et de concerts y ont été présentés en faisant la part belle à Wagner, Mozart, Strauss, Beethoven. Après cette occupation germanique et une période de remise en état, le « Grand Théâtre » comme on l'appelait à l'époque a pu donner sa « première française » en 1923.

En 1998, la Ville de Lille se trouve dans l'obligation de fermer l'opéra pour des raisons de sécurité. Un chantier de rénovation est mené par les architectes Patrice Neirinck et Pierre Louis Carlier de 2000 à 2003. L'Opéra de Lille a ouvert à nouveaux ses portes au public en décembre 2003 à l'occasion de Lille 2004 Capitale européenne de la culture.

LA FAÇADE



Précédée d'un vaste perron et d'une volée de marches en pierre de Soignies, la façade est un symbole de l'identité lilloise. De composition néoclassique, elle fait preuve d'éclectisme en termes d'éléments architectoniques et décoratifs. Elle adopte le parti de composition du Palais Garnier, mais avec une morphologie générale différente. En pierre calcaire, très lumineuse, cette façade déploie trois strates architecturales (travées), qui correspondent à trois styles de parements. Le premier étage, étage noble, est rythmé par trois larges baies cintrées, conçues pour inonder de lumière le grand foyer. Ces baies participent pleinement à l'allure néoclassique et à l'élégance de l'édifice.

Louis-Marie Cordonnier fournit l'intégralité des plans et dessins nécessaires à l'ornementation de la façade. Il accorda la réalisation (et non la conception) du motif du fronton, illustrant la Glorification des Arts, à un artiste de la région lilloise : Hippolyte-Jules Lefebvre. Se détachant de la rigueur générale du bâtiment, le groupe sculpté s'articule autour d'Apollon, le Dieu des Oracles, des Arts et de la Lumière. Neufs muses l'accompagnent, réunissant ainsi autour de l'allégorie du vent Zéphir, la poésie, la musique, la comédie, la tragédie et d'autres arts lyriques ou scientifiques.

Les deux reliefs allégoriques de l'étage noble (dessins de Cordonnier là encore), se répondent. À gauche, du sculpteur Alphonse-Amédée Cordonnier, une jeune femme tenant une lyre, représente La Musique. Des bambins jouent du tambourin et de la guitare. À droite, le sculpteur Hector Lemaire, a symbolisé La Tragédie. Les putti représentent des masques de théâtre et l'allégorie féminine, dramatique et animée, brandit une épée, environnée de serpents et d'éclairs.

LE HALL D'HONNEUR

L'entrée est rythmée par les marches d'escalier du perron depuis la place du théâtre et s'effectue par trois sas largement dimensionnés. Le visiteur pénètre dans le vestibule qui lui offre immédiatement une vue sur l'escalier d'honneur menant au parterre et aux galeries des étages. Introduction progressive au lyrisme du lieu, le vestibule met en scène deux statues réalisées en stuc de pierre. À droite, « L'Idylle », de Jules Dechin, et en écho, « La Poésie » du sculpteur Charles Caby.

LES GRANDS ESCALIERS

Avec un programme d'aménagement et de décoration très riche, les escaliers instaurent un détachement volontaire avec l'environnement urbain et le lexique architectural encore réservé au vestibule. Propices à une « représentation sociale » (défilé des classes sociales du début du XX^e siècle par exemple), les grands escaliers sont une cellule à valeur indicative, qui annonce le faste du lieu. Afin d'augmenter la capacité d'accueil de la salle, Cordonnier a privilégié une volée axiale droite, puis deux montées symétriques divergentes. Une voûte à caissons remarquables, d'inspiration renaissance italienne, repose sur une série de colonnes en marbre cipolin. L'architecte chargea le sculpteur-stucateur André Laoust du décor des baies qui surplombent les escaliers et ferment l'espace entre le grand foyer et les galeries. Louis Allard est quant à lui auteur, d'après les esquisses de Cordonnier, des deux vases monumentaux (plâtre peint et doré), disposés sur les paliers d'arrivée (et initialement prévus pour le grand foyer).

LE GRAND FOYER

Le grand foyer a été voulu par Louis-Marie Cordonnier comme un véritable vaisseau, qui s'allonge sur toute la façade de l'Opéra. L'espace, très élégant, fait preuve de dimensions exceptionnelles, au regard de celles rencontrées dans d'autres lieux théâtraux. Les volumes intérieurs, particulièrement vastes, sont le cadre d'une effervescence et de la déambulation du public lors des entractes, et continue à émerveiller le public par sa richesse ornementale. L'espace est éclairé par cinq grandes baies dont trois jumelées du côté de la place. Le décor du plafond et les deux tableaux ovales représentant La Musique et La Danse sont l'œuvre du peintre Georges Picard. En parallèle, les quatre grands groupes sculptés ont été réalisés par Georges-Armand Vézé, et forment un ensemble cohérent avec le programme d'ornementation, qui développe le thème des arts.

Chaque mercredi à 18H, des concerts d'une heure sont organisés dans le Foyer. Récitals, concerts jeune public, musique du monde... au tarif de 8 et 5 €.

LA GRANDE SALLE



Si les plans aquarellés de Cordonnier privilégiaient la couleur bleue, la volonté de reproduire une salle à l'italienne (un des derniers exemples construits en France) a fait opter l'ensemble des acteurs du chantier de l'époque pour le rouge et or, plus conventionnel. La salle est couverte d'une coupole.

Elle comprend six loges d'avant scène, une fosse d'orchestre, un large parterre et quatre balcons (quatre galeries).

Le décor est particulièrement abondant. Les écoinçons comportent plusieurs groupes sculptés : La Danse, la Musique, la Tragédie et la Comédie.

De part et d'autre des loges d'avant-scène, quatre cariatides portent les galeries supérieures. Elles représentent les quatre saisons. Un groupe sculpté, au thème similaire de celui de la façade, est dédié à la Glorification des Arts, et affiche sa devise en latin : « Ad alta per artes ». Huit médaillons peints alternent avec des figures mythologiques (éphèbes sculptés). C'est Edgar Boutry qui réalisa l'ensemble de ce décor sculpté tandis que Georges Dilly et Victor Lhomme furent chargés conjointement de la réalisation des huit médaillons de la coupole. Ces peintures marouflées (toile de lin appliquée aux plâtres) ne présentent qu'un camaïeu de brun avec quelques rehauts de bleu.

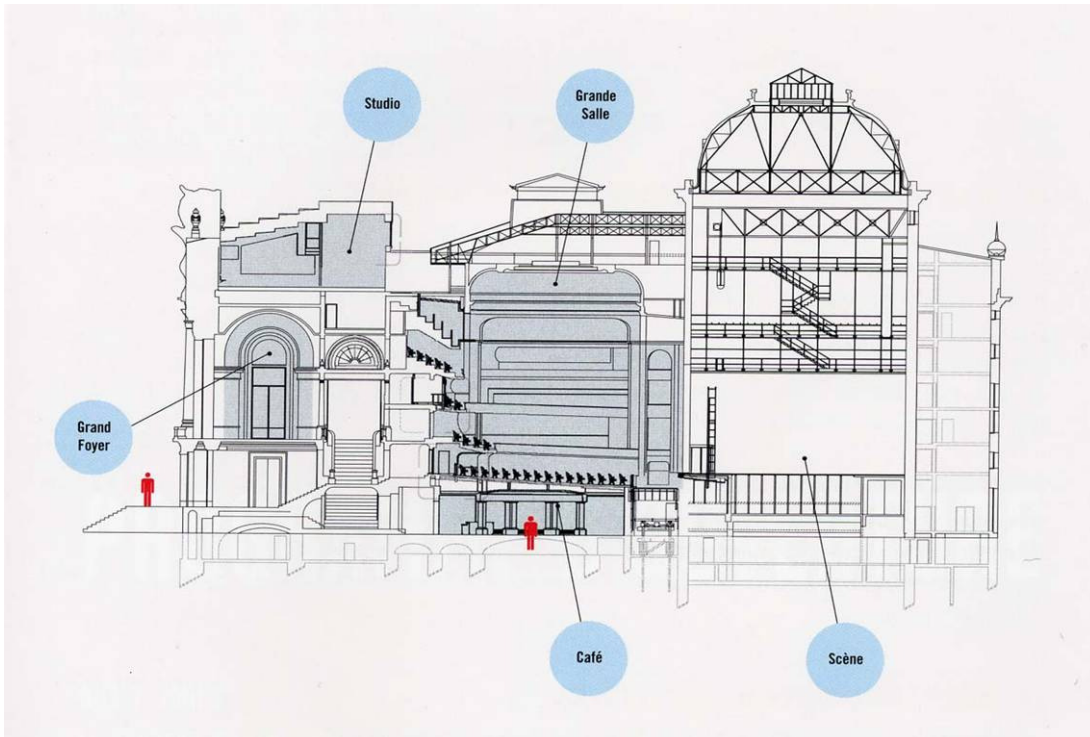
Les travaux de rénovation et la construction de nouveaux espaces (2000 à 2003)

En mai 1998, la Ville de Lille se trouve dans l'obligation de fermer l'Opéra et de mettre un terme à la saison en cours. Cette fermeture est provoquée par l'analyse des dispositifs de sécurité du bâtiment qui se révèlent être défectueux ; une mise en conformité de l'édifice face au feu apparaît alors nécessaire, tant au niveau de la scène que de la salle et de l'architecture alvéolaire qui l'entoure.

Les acteurs du chantier définissent alors trois objectifs majeurs pour les travaux de modernisation et de mise en conformité de l'Opéra de Lille. Le premier est d'aboutir, en respectant évidemment l'édifice, à une mise aux normes satisfaisante et répondant aux réglementations existantes, en particulier dans le domaine de la sécurité des personnes. Le deuxième vise à améliorer les conditions d'accueil des productions lyriques, chorégraphiques et des concerts dans le cadre d'un théâtre à l'italienne tout en préservant l'œuvre de Louis-Marie Cordonnier dont la configuration, les contraintes et l'histoire induisent une organisation spatiale classique. Il s'agit enfin de valoriser l'Opéra de Lille comme lieu de production et d'accueil de grands spectacles lyriques et chorégraphiques en métropole lilloise, en France et en Europe.

Les travaux de rénovation menés par les architectes Patrice Neirinck et Pierre-Louis Carlier ont été l'occasion de construire, au dernier étage du bâtiment, une nouvelle **salle de répétition**. Le toit de l'Opéra a été surélevé pour offrir un grand volume à cet espace de travail qui est également accessible au public. Cette salle dont les dimensions sont environ de 15x14 mètres peut en effet accueillir 100 personnes à l'occasion de répétitions publiques ou de présentations de spectacles et de concerts.

L'Opéra, un lieu, un bâtiment et un vocabulaire



Le hall d'honneur = l'entrée principale

Les grands escaliers mènent les spectateurs à la salle

La grande salle = là où se passe le spectacle

Le grand foyer = là où les spectateurs se retrouvent après le spectacle et à l'entracte

Les coulisses = là où les artistes se préparent (se maquillent, mettent leurs costumes, se concentrent)

Les studios de répétition = là où les artistes répètent, travaillent, s'échauffent avant le spectacle

La régie = là où les techniciens règlent la lumière, le son... diffusés sur la scène

Côté salle (Dans la grande salle, il y a d'un côté, les spectateurs) :

- Les fauteuils des spectateurs sont répartis sur le parterre (ou Orchestre) et les 4 galeries (ou balcons), 1138 places au total
- La quatrième galerie s'appelle « le Paradis » (parce que la plus proche du ciel) ou encore « le Poulailler » (parce que c'est l'endroit où se trouvait à l'époque le « peuple » qui était perché et caquetait comme des poules)
- Les loges (celles du Parterre étant appelé aussi baignoires)
- La loge retardataire (située en fond de Parterre)
- La régie (située en 2e galerie)

Côté scène (De l'autre côté, les artistes) :

- La fosse d'orchestre (là où sont placés les musiciens pendant les opéras, en dessous de la scène ; seul le chef d'orchestre voit la scène et il dirige les chanteurs)
- L'avant-scène ou proscenium (la partie de la scène la plus proche du public)
- La scène ou le plateau (là où les artistes jouent, chantent et dansent)
- (le lointain - l'avant-scène ou face / Jardin - Cour)
- Les coulisses
- le rideau de fer et le rideau de scène séparent la scène et la salle. Le rideau de fer sert de coupe feu.

L'orchestre de *Mahagonny*

L'orchestre de fosse comprend : 6 violons, 4 altos, 3 violoncelles, 2 contrebasses, 2 flûtes, 1 hautbois, 1 clarinette, 2 bassons, 3 saxophones, 2 cors, 3 trompettes, 2 trombones, 1 tuba, timbales, percussions, un piano, un banjo, une guitare basse, un bandonéon.



Alabama Song

(From "THE RISE AND FALL OF THE CITY OF MAHAGONNY")

Written by BERT BRECHT
and KURT WEILL

Moderato assai ($\text{♩} = 60$)

1, 2. Oh show us the way to the

next (2.) {whis-ky bar-} {lit-tle dol-lar} Oh don't ask why, oh don't ask

why For we must find the next {whis-ky bar-} {lit-tle dol-lar,} for if

The musical score consists of three systems. Each system has a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The tempo is Moderato assai with a quarter note equal to 60 beats per minute. The first system shows the vocal line starting with a rest, followed by the lyrics '1, 2. Oh show us the way to the'. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The second system continues the vocal line with lyrics 'next (2.) {whis-ky bar-} {lit-tle dol-lar} Oh don't ask why, oh don't ask'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The third system concludes the vocal line with lyrics 'why For we must find the next {whis-ky bar-} {lit-tle dol-lar,} for if'. The piano accompaniment provides harmonic support throughout.

© 1928 UNIVERSAL EDITION
Copyright renewed and assigned to WEILL-BRECHT-HARMS CO., INC.
All Rights Reserved Used By Permission

we don't find the next ^{whis - ky} bar, I tell you we must die!

lit - tle dol - lar,

tell you we must die! I tell you, I tell you, I tell you we must

die!

Oh! Moon

of A - la - ba - ma we now

— must say good - bye. We've lost

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The vocal line contains the lyrics "must say good - bye. We've lost" with a long note at the end of the phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

— our good old mam - ma and must have

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics "our good old mam - ma and must have". The piano accompaniment maintains the same rhythmic structure as the first system, with a steady eighth-note accompaniment in the right hand.

{ whis - ky } oh you know why. Oh! Moon

{ dol - lars }

The third system of the score includes the lyrics "{ whis - ky } oh you know why. Oh! Moon" and "{ dol - lars }". The piano accompaniment includes dynamic markings: a piano (*p*) marking in the second measure and a pianissimo (*pp*) marking in the fourth measure. The piano part features a more active right hand with sixteenth-note patterns.

— of A - la - ba - ma we now

The fourth system concludes the page with the lyrics "of A - la - ba - ma we now". The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic accompaniment, ending with a sustained chord in the final measure.

— must say good - bye. ————— We've lost

our good old ma - ma and must have

whis - ky, oh you know why. and must have

(D.C.) 2

dol - lars oh you know why.

pp *sempre*