



1928, Berlin / 2017, Amiens

SERVICE
EDUCATIF
MCA

OPERA DE QUAT'SOUS

Bertolt Brecht
Kurt Weill
Jean Lacornerie

Dossier pédagogique

PARTIE 1 : Théâtre et représentation

Avant la représentation

1. [Bertolt Brecht, sa vie, son œuvre](#)
2. [L'Opéra de Quat'sous](#)
3. [Ecouter L'Opéra de quat'sous](#)
4. [La distanciation. Was ist das ?](#)

Après la représentation

1. [La scénographie](#)
2. [Le choix des marionnettes](#)
3. [Quand les musiciens entrent en scène](#)
4. [Le clin d'œil au cabaret](#)
5. [Du côté du cinéma : l'expressionisme allemand](#)

PARTIE 2 : Du côté de la Musique

1. [Introduction par Jean Lacornerie](#)
2. [Parodie et artifice](#)
3. [Collaboration entre Weill et Brecht](#)
4. [Approches pédagogiques](#)
5. [Auditions comparées de "Die Moritat Von Mackie Messer"](#)
6. [Danses dans l'Opéra](#)
7. [Les voix à l'opéra / Glossaire](#)

ANNEXES

1. [La création d'un nouveau genre de théâtre musical](#)
2. [Une écriture subversive pour faire bouger L'art culinaire](#)
3. [KURT WEILL , éléments de biographie](#)
4. ["Musique dégénérée" \(Entartete musik\) L'exposition de Düsseldorf de 1938](#)
5. [De François Villon à Weill et Brecht](#)
6. [Les SONGS : importance du chant dans L'Opéra de Quat'sous](#)
7. [Liens vers les Songs de L'Opéra de Quat'sous](#)
8. [Questions à Pascal Huynh, musicologue](#)
9. [Les affiches historiques de l'Opéra de Quat'sous](#)

Pour une consultation optimale du document, choisir dans affichage "Mode plein écran". Cliquez sur le titre de votre choix, puis revenez au **sommaire** en cliquant sur **R** au bas de chaque page consultée.

AVANT LA REPRESENTATION

1/ Bertolt Brecht, sa vie, son œuvre

Lire l'article concernant la biographie de Brecht sur un site qui lui est entièrement consacré :

<http://bertbrecht.be/index.php/brecht-bio>



Puis compléter le QCM suivant :

- 1/ Le père de Brecht est
 maçon
 instituteur
 fabricant de papier
- 2/ Il est inspiré par
 Peter Handke
 Frank Wedekind
 Georg Büchner
- 2/ Il est inspiré par
 Peter Handke
 Frank Wedekind
- 3/ Pendant la première guerre mondiale, il est
 mobilisé au front
 mobilisé comme infirmier
 déserteur
- 4/ Il collabore avec
 Erwin Piscator
 Kurt Weill
 Hélène Weigel
- 5/ Le lendemain de l'incendie du Reichstag, Brecht
 soutient Adolf Hitler
 s'exile (Danemark, Suède, Finlande)
- 6/ Il quitte les Etats-Unis parce qu'
 il en a assez de manger des Hamburgers
 il est suspecté de communisme par les partisans du Maccartysme
- 7/ A son retour à Berlin, il s'installe à
 Berlin-Ouest
 Berlin-Est
- 8/ Avec Hélène Weigel, il fonde
 le Berliner Ensemble
 Unter den Linden
- 9/ Quelle pièce Brecht n'a-t-il pas écrite ?
 Le cercle de craie caucasien
 La vie de Galillée
 La bonne âme du Mékong
 Dans la jungle des villes

Pour aller plus loin, vous pouvez lire l'article consacré à Brecht sur le site de l'encyclopédie Larousse :

http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Bertolt_Brecht/110069

Attention, cependant, la lecture en est quelque peu ardue...

2/ 1' Opéra de quat' sous

La distribution

Mackie le Surineur, bandit notoire, proxénète, agent de corruption

Jonathan Jeremiah Peachum, Celia Peachum, Polly Peachum, membres de la famille bourgeoise régnant sur les mendiants londoniens

Tiger Brown policier corrompu et grand ami de Mackie

Lucy , fille de Tiger, femme de Mackie

Jenny-des-lupanars prostituée, « amie » de Mackie

Filch, Mathias Fausse-Monnaie, Jacob doigts-crochus, Eddy ; Walter toute la clique de Mackie

Mendiants, prostituées, policiers

Résumé

Acte I

1. Dans son " vestiaire à mendiants ", Monsieur Peachum reçoit la visite de Filch, un mendiant rossé la veille parce qu'il officiait sans l'accord de la société Peachum. Filch est engagé par Peachum. Arrive Célia, son épouse : Peachum s'inquiète car sa fille Polly, amoureuse, pourrait échapper à son emprise paternelle. Il comprend que le prétendant de Polly est Mackie le Surineur. Inquiétude : Polly n'est pas rentrée.
2. Dans une écurie, mariage de Polly et Mackie, en présence de la bande de Mackie. Cadeaux, chansons. Arrive le shérif Tiger Brown, ami de Macheath ; celui-ci le présente à ses hommes.
3. Chez Peachum. Polly avise ses parents qu'elle est l'épouse de Macheath. Peachum se désole de la perte de revenus qu'entraîne ce départ. Arrivent cinq mendiants qui se plaignent : Peachum en renvoie deux. Dispute entre Polly et ses parents : ceux-ci annoncent qu'ils vont dénoncer Macheath au shérif.

Acte II

1. Polly apprend à son mari que Brown et Peachum ont décidé de l'arrêter. Macheath doit partir. Il met Polly au courant de ses affaires, l'informe de la liquidation prochaine de sa société et de ses associés. Arrivée de la bande : ils acceptent Polly comme chef. Départ de Macheath : séparation lyrique, il promet de ne pas tromper son épouse. De son côté, Jenny des Lupanars accepte de dénoncer Macheath, pour 10 shillings.
2. Arrivée impromptue de Macheath au bordel de Jenny. Première arrestation de Macheath (par Jenny et le shérif Brown).
3. En prison : Brown se désespère de devoir faire souffrir son ami. Mackie tâche de corrompre son gardien. Lucy, fille de Brown, vient apprendre à Mackie qu'elle est enceinte (de lui). Arrivée de Polly : les deux femmes se disputent. Macheath prend le parti de Lucy et chasse Polly. Puis il s'échappe ; Brown se réjouit de sa fuite. Arrive Peachum qui menace le shérif, et finit par le contraindre à partir à la recherche de Mackie.

Acte III

1. Chez Peachum : Peachum prépare une manifestation des mendiants pendant le couronnement de la reine. Les putains de Jenny viennent réclamer leur dû pour la dénonciation de Macheath. Peachum refuse de les payer, puisque Macheath s'est enfui. Dans la conversation, Jenny indique le lieu où se trouve Mackie. Brown arrive, pour arrêter Peachum et les mendiants. Mais Peachum parvient à intimider le commissaire, qui se résout à partir à la recherche de Macheath.

2. Dans la chambre de Lucy, à la prison d'Old Bailey. Réconciliation avec Polly. La grossesse de Lucy était simulée. Macheath est repris.
3. Vendredi, 5 heures du matin, à la prison. L'exécution doit avoir lieu avant 6 heures. Macheath a besoin d'argent. Visite de deux de ses hommes, Mathias et Jacob, qui partent chercher la somme nécessaire pour le sauver. Visite de Polly, de Brown. L'exécution est imminente. Mais Peachum annonce au public un autre dénouement : arrivée du héraut du roi. Macheath sera relâché et anobli, à l'occasion des fêtes du couronnement.

R

3/ Ecouter l'Opéra de quat' sous

Die Moritat von Mackie Messer	La complainte de Mackie	Acte 1
<p>Und der Haifisch, der hat Zähne Und die trägt er im Gesicht Und der Macheath, der hat ein Messer Doch das Messer sieht man nicht.</p> <p>An'nem schönen blauen Sonntag Liegt ein toter Mann an Strand Und ein Mensch geht um die Ecke Den man Mackie Messer nennt.</p> <p>Und Schmul Meier bleibt verschwunden Und so mancher reiche Mann Und sein Geld hat Mackie Messer Dem man nichts beweisen kann.</p> <p>Jenny Towler ward gefunden Mit 'nem Messer in der Brust Und am Kai geht Mackie Messer Der von allem nichts gewußt.</p> <p>Und das große Feuer in Soho Sieben Kinder und ein Greis, In der Menge Mackie Messer, den Man nichts fragt und der nichts weiß.</p> <p>Und die minderjährige Witwe Deren Namen jeder weiß, Wachte auf und war geschändet- Mackie, welches war dein Preis ? Wachte auf und war geschändet, Mackie, welches war dein Preis ?</p> <p>Version allemande/ Ute Lamper : www.youtube.com/watch?v=SHFXEPYU0FQ</p> <p>Version « Mack the knife », Louis Armstrong : www.youtube.com/watch?v=S-1HrDPjGfQ Ella Fitzgerald : https://www.youtube.com/watch?v=YX2n2EE2h1s Nick Cave//www.youtube.com/watch?v=g5rc1sJ5z08</p>	<p>Le requin, lui, il a des dents, Mais Mackie a un couteau : Le requin montre ses dents, Mackie cache son couteau.</p> <p>Ses nageoires sont rouge-sang Quand le requin est en chasse, Mais Mackie, lui, porte des gants Et ne laisse aucune trace.</p> <p>Sur les bords de la Tamise Des gens s'écroulent tout à coup. Epidémie ? Qu'on se le dise : C'est Mac qui a fait le coup.</p> <p>Un dimanche, en pleine ville, Un homme, un couteau dans le coeur : Cette ombre qui se défile, C'est Mackie-le-Surineur.</p> <p>Schmul Meier, qu'est-il devenu, Et plus d'un autre richard ? Mackie vit de leurs revenus, Ignoré de Scotland Yard.</p> <p>On a trouvé Jenny Trowlen Un poignard entre les seins ; Sur les quais, Mackie se promène, Il n'est au courant de rien.</p> <p>Où est le roulier Alphonse ? Oui, le saura-t-on jamais ? Ne demandez pas la réponse A Mackie, qui n'en peut mais.</p> <p>A Soho, dans l'incendie, Sept enfants y sont restés. Dans la foule on voit Mackie Filer sans être inquiété.</p> <p>Une veuve jeune et sage, Estimée dans son quartier, Subit les derniers outrages...</p>	

<p>Versions françaises : lachansonfrancaise.net/2016/06/15/de-lopera-de- quat-sous-a-armstrong-en-passant-par-boris-vian- la-complainte-de-mackie/</p>	<p>Mackie n'en eut pas pitié.</p>
<p>Seeräuberjenny http://www.lesauterhin.eu/la-jenny-des-pirates/ www.youtube.com/watch?v=22RjQteeG6k</p> <p>Meine Herren, heute sehen Sie mich Gläser abwaschen Und ich mache das Bett für jeden. Und Sie geben mir einen Penny und ich bedanke mich schnell Und Sie sehen meine Lumpen und dies lumpige Hotel Und Sie wissen nicht, mit wem Sie reden. Und Sie wissen nicht, mit wem Sie reden. Aber eines Abends wird ein Geschrei sein am Hafen Und man fragt "Was ist das für ein Geschrei?" Und man wird mich lächeln sehn bei meinen Gläsern Und man sagt "Was lächelt die dabei?"</p> <p>Und ein Schiff mit acht Segeln Und mit fünfzig Kanonen Wird liegen am Kai.</p> <p>Man sagt "Geh, wisch deine Gläser, mein Kind" Und man reicht mir den Penny hin. Und der Penny wird genommen, und das Bett wird gemacht! Es wird keiner mehr drin schlafen in dieser Nacht. Und sie wissen immer noch nicht, wer ich bin. Und sie wissen immer noch nicht, wer ich bin. Aber eines Abends wird ein Getös sein am Hafen Und man frag "Was ist das für ein Getös?" Und man wird mich stehen sehen hinterm Fenster Und man fragt "Was lächelt die so böse?"</p> <p>Und das Schiff mit acht Segeln Und mit fünfzig Kanonen Wird beschossen die Stadt.</p> <p>Meine Herren, da wird ihr Lachen aufhören Denn die Mauern werden fallen hin Und die Stadt wird gemacht dem Erdboden gleich. Nur ein lumpiges Hotel wird verschont von dem Streich Und man fragt "Wer wohnt Besonderer darin?" Und man fragt "Wer wohnt Besonderer darin?" Und in dieser Nacht wird ein Geschrei um das Hotel sein Und man fragt "Warum wird das Hotel verschont?" Und man wird mich sehen treten aus der Tür gehn Morgen Und man sagt "Die hat darin gewohnt?"</p> <p>Und das Schiff mit acht Segeln Und mit fünfzig Kanonen Wird beflaggen den Mast</p> <p>Und es werden kommen hundert gen Mittag an Land Und werden in den Schatten treten Und fangen einen jeglichen aus jeglicher Tür Und legen ihn in Ketten und bringen vor mir Und mich fragen "Welchen sollen wir töten?" Und an diesem Mittag wird es still sein am Hafen Wenn man fragt, wer wohl sterben muss. Und dann werden Sie mich sagen hören "Alle!" Und wenn dann der Kopf fällt, sage ich "Hoppla!"</p> <p>Und das Schiff mit acht Segeln</p>	<p>Jenny des corsaires</p> <p>Oui Messieurs aujourd'hui vous me voyez laver les verres Et pour chacun je vais faire les lits Et vous me donnez un penny et moi je vous remercie Et vous regardez mes loques et cet hôtel loqueteux Et vous ne savez pas à qui vous parlez Mais un soir il y aura un grand cri dans le port Et on demandera : qu'est-ce que c'est que ce cri ? Et on me verra enfin sourire derrière mes verres Et on dira qu'est-ce qu'elle a à sourire elle là- bas ? Et un navire à huit voiles Et cinquante canons S'approchera du quai</p> <p>On me dit allez va nettoie les verres mon enfant Et on m'enrichit d'un seul penny Et le penny est vite pris et le lit est bientôt fait Mais il n'y aura personne pour dormir dedans cette nuit Et vous ne savez toujours pas qui je suis Mais un soir il y aura un grondement dans le port Et on demandera : qu'est-ce que c'est que ce grondement ? Et on me verra debout derrière la fenêtre Et on dira qu'est-ce qu'elle a à sourire si méchamment Et le navire à huit voiles Et cinquante canons Tirera sur la ville</p> <p>Oui Messieurs là vos rires immédiatement s'arrêteront Car les murs un à un tomberont Et la ville bientôt sera réduite en poussière Seul un hôtel loqueteux sera épargné par les tirs Et on demandera : qui donc habite là ? Et cette nuit-là il y aura un grand cri dans l'hôtel Et on demandera pourquoi cet hôtel est-il épargné Et on me verra franchir la porte le matin Et on dira c'est elle qui habitait là Et le navire à huit voiles Et cinquante canons Hissera le drapeau au mât</p> <p>Et cent hommes viendront à midi dans le pays Et ils marcheront dans l'ombre Et ils vous prendront tous et à toutes les portes Vous mettront les menottes et vous présenteront à moi Et demanderont: lequel devons-nous tuer ? Et ce midi-là il fera grand silence sur le port Quand on me demandera qui doit mourir Alors vous m'entendrez dire : tous ! Et à chaque tête qui tombera, je dirai : hop là ! Et le navire à huit voiles Et cinquante canons Partira avec moi</p>

<p>Und mit fünfzig Kanonen Wird entschwinden mit mir.</p>	
<p>Barbarasong</p>	<p>Chanson par laquelle Polly... Acte 2</p>
<p>Einst glaubte ich, als ich noch unschuldig war (Und das war ich einst, grad sowie du) Vielleicht kommt auch zu mir einmal einer, Und dann muß ich wissen, was ich tu. Und wenn er Geld hat, Und wenn er nett ist, Und sein Kragen ist auch werktags rein, Und wenn er weiß, was sich bei einer Dame schickt, Dann sage ich ihm "nein"</p> <p>Da behält man seinen Kopf oben, Und man bleibt ganz allgemein! Sicher scheint der Mond die ganze Nacht, Sicher wird das Boot am Ufer festgemacht, Aber weiter kann nichts sein. Ja, da kann man sich doch nicht bloß hinlegen, Ja, da muß man kalt und herzlos sein. Ja, da könnte so viel geschehen, Aber da gibt's überhaupt nur "nein"</p> <p>Der Erste, der kam, war ein Mann aus Kent, Der war, wie ein Mann sein soll. Der Zweite, der hatte drei Schiffe im Hafen, Und der Dritte war nach mir toll. Und als sie Geld hatten, Und als sie nett waren, Und ihr Kragen war auch werktags rein, Und als sie wußten, was sich bei einer Dame schickt, Da sagte ich ihnen "nein"</p> <p>Da behielt ich meinen Kopf oben, Und ich blieb ganz allgemein! Sicher schien der Mond die ganze Nacht, Sicher ward das Boot am Ufer festgemacht, Aber weiter konnte nichts sein. Ja, da kann man sich doch nicht gleich hinlegen, Ja, da muß man kalt und herzlos sein. Ja, da könnte doch viel geschehen, Ja, da gab's überhaupt nur "nein"</p> <p>Jedoch eines Tags (und der Tag war blau) Kam einer, der mich nicht bat. Und er hängte seinen Hut an den Nagel in meiner Kammer, Und ich wußte nicht mehr, was ich tat. Und als er kein Geld hatte, Und als er nicht nett war, Und sein Kragen war auch am Sonntag nicht rein, Und als er nicht wußte, Was sich bei einer Dame schickt, Zu ihm sagte ich nicht "nein"</p> <p>Da behielt ich meinen Kopf nicht oben, Und ich blieb nicht allgemein! Ach, es schien der Mond die ganze Nacht, Und es ward das Boot am Ufer losgemacht, Und es konnte gar nicht anders sein. Ja, da muß man sich doch einfach hinlegen, Ja, da kann man doch nicht kalt und herzlos sein! Ja, da mußte so viel geschehen,</p>	<p>Il y a longtemps, j'étais encore innocente (Car je l'ai été comme tout le monde) Je me disais : si un homme se présente, Que faudra-t-il que je lui réponde ? Et s'il a de l'argent Et s'il est charmant Et si son col même en semaine est blanc S'il sait plaire aux dames et s'il est galant, Alors je lui dirai : non Je parlerai de choses et d'autres Bien sûr la nuit sera pleine d'étoiles Bien sûr le navire mettra les voiles, Mais il vaut mieux en rester là. On ne peut pas se mettre au lit sans façons. Ne pas perdre la tête : tout est là. Autrement, jusqu'où irait-on ? Je ne connais qu'une réponse : non !</p> <p>Le premier qui était venu était du Nord Il était tout à fait comme il faut. Le deuxième avait trois vaisseaux au port Et le troisième m'avait dans la peau. Et comme ils avaient de l'argent Et qu'ils étaient charmants, Comme leur col même en semaine était blanc, Qu'ils savaient plaire aux dames et qu'ils étaient galants, Je leur ai dit : non. Et j'ai gardé la tête haute, Je parlerai de choses et d'autres Bien sûr la nuit était pleine d'étoiles Bien sûr le bateau mettait les voiles, Mais il fallait en rester là. On ne peut pas se mettre au lit sans façons. Ne pas perdre la tête : tout est là. Autrement, jusqu'où irait-on ? Je ne connais qu'une réponse : non !</p> <p>Un jour, pourtant, par un grand soleil fou, Il en vint un qui ne m'a rien demandé. Il est entré sans un mot, il a accroché son chapeau à un clou, Et je ne savais plus ce que je faisais. Et comme il n'avait pas d'argent Et qu'il n'était pas charmant, Comme son col même le dimanche n'était pas blanc Qu'il ne savait pas plaire aux dames et n'était pas galant, Je ne lui ai pas dit : non. Je n'ai pas gardé la tête haute Je n'ai pas parlé de choses et d'autres. Ah ! la nuit était pleine d'étoiles Mais le bateau n'a pas mis les voiles. On ne pouvait pas en rester là, Il n'y avait plus qu'à se mettre au lit sans façons. Savoir perdre la tête : tout est là. Oui, il fallait en passer par là ; Il n'était pas question de dire non.</p>

<p>Ja, da gab's überhaupt kein Nein.</p> <p>Version Ute Lemper https://www.youtube.com/watch?v=cp_8KzJ9hNs</p>	
<p>Ballade von des sexuellen Hörigkeit www.youtube.com/watch?v=B8z0irwgdyk</p>	<p>Ballade de l'esclavage sexuel</p>
<p>Da ist nun einer schon der Satan selber Der Metzger: er! und alle andern: Kälber! Der frechste Hund! Der schlimmste Hurentreiber! Wer kocht ihn ab, der alle abkocht? Weiber! Das fragt nicht, ob er will – er ist bereit. Das ist die sexuelle Hörigkeit.</p> <p>Der glaubt nicht an die Bibel, nicht ans BGB. Er meint, er ist der größte Egoist. Weiß, daß wer'n Weib sieht, schon verschoben ist. Und läßt kein Weib in seine Näh: Er soll den Tag nicht vor dem Abend loben Denn bevor es Nacht wird, liegt er wieder droben.</p> <p>So mancher Mann sah manchen Mann verrecken Ein großer Geist blieb in 'ner Hure stecken! Und die's mit ansahn, was sie sich auch schwuren – Als sie verreckten, wer brgrub sie? Huren! Das fragt nicht, ob er will – er ist bereit. Das ist die sexuelle Hörigkeit. Der hält sich an die Bibel! Der ans BGB! Er ist ein Christ und der ein Anarchist! Am Mittag zwingt man sich, daß man nicht Sellerie frißt. Nachmittags weiht man sich noch 'ner Idee. Am Abend sagt man: Mit mir geht's nach oben. Doch bevor es Nacht wird, liegt man wieder droben.</p> <p>Da steht nun einer fast schon unterm Galgen Der Kalk ist schon gekauft, ihn einzukalken. Sein Leben hängt an einem brüch'gen Fädchen. Und was hat er im Kopf, der Bursche? Mädchen! Schon unterm Galgen, ist er noch bereit. Das ist die sexuelle Hörigkeit. Er ist schon sowieso verkauft mit Haut und Haar. Bei ihr hat er den Judaslohn gesehn. Und er beginnt nun zu verstehn Daß ihm das Weibes Loch das Grabloch war. Und er mag wüten gegen sich und toben – Doch bevor es Nacht wird, liegt er wieder droben.</p>	<p>En voici un qui est un vrai demon Lui : le boucher. Les autres sont des veaux ! Le plus grand putassier, le plus hardi fripon, L'invincible, qui le vaincra? Une vieille peau Il y passera quoi qu'il en pense C'est ça, l'esclavage des sens Il fait fi de la Bible, et le Code, il s'en fout, Car il se croit le plus malin de tous. Qu'il rencontre une femme et c'esn est fait de lui Il le sait : tout le jour il les fuit, Mais à quoi bon : autant fuir son destin Avant qu'il fasse nuit, il est chez les putains.</p> <p>Plus d'un homme en a vu crever plus d'un autre, Plus d'un grand esprit s'est perdu chez les putains! Et vous qui faites les bons apôtres, Qui vous enterrera? Des putains. A quoi sert votre résistance? C'est ça l'esclavage des sens. On s'accroche à la Bible, on réforme le Code, On se fait anarchiste, ou chrétien, selon la mode, A midi, on se force à ne pas manger d'épices, L'après-midi encore on lute contre le vice? Le soir on sedit : "Tiens, je me sens tout chose" Et avant qu'il soit nuit, on est chez Marie-Rose</p>
<p>Zuhälterballade</p>	<p>La ballade du souteneur Acte II</p>
<p>//www.youtube.com/watch?v=H-ZQosqRlWwg In einer Zeit, die nun vergangen ist lebten wir schon zusammen, sie und ich. Die Zeit liegt fern, wie hinter einem Rauch, Ich schützte sie und sie ernährte mich. Es geht auch anders, doch so geht es auch.</p> <p>Und wenn ein Freier kam kroch ich aus unserm Bett und drückte mich zu meinem Kirsch und war sehr nett Und wenn er blechte, sprach ich zu ihm "Herr, wenn Sie mal wieder wollen - bitte sehr!" So hielten wir's ein gutes halbes Jahr in dem Bordell wo unser Haushalt war.</p> <p>In jener Zeit, die nun vergangen ist war er mein Freund und ich ein junges Ding. Und wenn kein Geld da war, hat er mich angehaucht Da hieß es gleich: "Du, versetz dir deinen Ring! Ein Ring ganz gut, doch ohne geht es auch."</p>	<p>Mac En ce temps-là, il y a bien longtemps, Ensemble nous vivions, elle et moi : De ses cuisses, et de ma tête tout autant. Elle me nourrissait ; son soutien, c'était moi. CA ne va pas plus mal comme ça qu'autrement. Quand venait un client je rampais hors du lit Et j'allais boire un pot, et j'étais très poli Quand il casquait, je lui disais "Monsieur, si le Coeur vous end it, ne vous en privez pas" Nous vécûmes ainsi six grands mois de Bonheur Dans ce bordel où nous tenions notre état.</p> <p>Jenny En ce temps-là, il y a bien longtemps, Il me prouvait sa flame en me rouant de coups. Quand je rentrais bredouille, il devenait méchant, Il me disait : 'Je te mets tes robes au clou.' Mes robes, bon, je savais m'en passer. Mais parfois, je me révoltais, savez-vous !</p>

<p>Da wurde ich aber tückisch, ja na weißte, da fragt' ich ihn manchmal direkt, was er sich erdreiste, da hat er mir aber eins ins Zahnfleisch gelangt, da bin ich manchmal direkt drauf erkrankt. Das war so schön in diesem halben Jahr, in dem Bordell wo unser Haushalt war.</p> <p>In jener Zeit, die nun vergangen ist die aber noch nicht ganz so trüb wie jetzt war, wenn man auch nur bei Tag zusammen lag, da sie ja wie gesagt meist besetzt war. Nachts ist es üblich, doch geht's auch bei Tag.</p> <p>War ich dann auch einmal hops von dir, da machten wir's dann so, ich lag dann unter ihr, weil er das Kind nicht schon im Leib verdrücken wollte, das aber dann doch in die Binsen gehen sollte. Und dann war aus doch bald das halbe Jahr, in dem Bordell wo unser Haushalt war.</p>	<p>Je criais : "Tu veux ma mort! J'en ai assez" Alors il m'allongeait un marron sans douceur Et me laissait souvent dans un piteux état! Nous vécûmes ainsi six grands mois de Bonheur Dans ce bordel où nous tenions notre état.</p> <p>TS E, ce temps-là, il y a bien longtemps Mac Nous étions bien plus heureux qu'aujourd'hui Elle Même si on ne pouvait faire l'amour qu'à mi-temps Lui Puisqu'elle était occupée toutes les nuits (Ca se fait plutôt la nuit, mais aussi bien le jour !) Elle Et puis, voilà qu'un jour, je me retrouvai grosse Lui Il nous fallut inventer d'autres tours Elle Pour éviter en moi d'abîmer trop le gosse Lui Ce qui n'empêcha pas qu'un jour elle avorta C'est ainsi que passèrent les mois et les jours Dans ce bordel où nous tenions notre état.</p>
<p>Salomonsong www.youtube.com/watch?v=cp_8KzJ9hNs</p>	
<p>Ihr Menschenbrüder, die ihr nach uns lebt, Laßt euer Herz nicht gegen uns verhärten, Und lacht nicht, wenn man uns zum Galgen hebt, Ein dummes Lachen hinter euren Bärten. Und flucht auch nicht, and sind wir auch gefallen, Seid nicht auf uns erbost wie das Gericht. Gesetzten Sinnes sind wir alle nicht – Ihr Menschen, lasset allen Leichtsinns fallen, Ihr Brüder, laßt euch uns zur Lehre sein, Und bittet Gott, er möge mir verzeihn.</p> <p>Der Regen wäscht uns ab and wäscht uns rein Und wäscht das Fleisch, das wir zu gut genährt, Und die zuviel gesehn and mehr begehrt, Die Raben hacken eure Augen ein. Und niemals sind wir fest gehängt and wiegen Bald hin, bald her, ganz wie aus Übermut, Zerpickt von einer gier'gen Vögelbrut Wie Pferdeäpfel, die am Wege liegen. Ach, Brüder, laßt euch uns zur Warnung sein, Und bittet Gott, er möge uns verzeihn.</p> <p>Die Mädchen, die die Brüste zeigen, Um leichter Männer zu erwischen, Die Strolche, die nach ihnen äugen, Um ihrer Sünde Lohn zu fischen, Die Lumpen, Huren , Hurentreiber, Die Tagediebe, Vogelfrein, Die Mordgesellen, Abtrittsweiber, Ich bitte sie, mir zu verzeihn.</p> <p>Nicht so die Polizistenhunde, Die jeden Abend, jeden Morgen Nur Rinde ließen meinem Munde,</p>	<p>La ballade de merci, Acte III</p> <p>Frères humains qui après nous vivez, N'ayez le cœur contre nous endurci, Ne riez pas quand nous apercevez Tout décharnés, car tels serez aussi. Ne nous condamnez pas, parce qu'occis Par justice, car justice varie Et tous hommes n'ont pas bon sens rassis. Tirez leçon de nos os tout en poudre: De notre mal, que personne ne se rie, Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre.</p> <p>La pluie nous a ravinés et lavés Et cette chair, par nous trop bien nourrie, Est morte. Les corbeaux ont crevé Ces yeux dont la convoitise est tarie. Nous avons cherché à nous élever : C'est fait. Voyez flotter nos chairs pourries Comme crottins, rebuts jetés à la voirie, Plus becquetés d'oiseaux que dés à coudre. Ne soyez donc de notre confrérie, Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre. À fillettes montrant têtins Pour avoir plus largement hôtes, À voyous coureurs de putains, Vivant grassement de leur faute, À fous et folles, sots et sottes, Pickpockets, tueurs endurcis, Tartuffes et fausses dévotes, Je crie à toutes gens merci.</p> <p>Mais pas aux chiens de la police Qui m'en ont fait assez baver : Pour ces bâtards pleins de malice, Je voudrais les voir tous crever. Mais déjà le bourreau m'appelle,</p>

<p>Auch sonst verursacht Mühn and Sorgen. Ich könnte sie ja letzt verfluchen, Doch heute will ich nicht so sein. Um weitre Händel nicht zu suchen, Bitt ich auch sie, mir zu verzeihn</p> <p><i>Man schlage ihnen ihre Fressen Mit schweren Eisenhämmern ein. Im Übrigen will ich vergessen Und bitte sie, mir zu verzeihn.</i></p>	<p>Ils sont les plus forts, c'est ainsi, Et pour éviter les querelles, À eux aussi, je crie merci. Qu'on leur casse à coups de maillet Leurs sales gueules, sans merci. Le reste, je veux l'oublier, Et crie à toutes gens merci.</p> <p>Kurt Weill et Bertolt Brecht</p> <p>Traduction : Jean-Claude Hemery, 1974</p>
--	--

R

4/ La distanciation. Was ist das ?

A/ Proposer une définition de la distanciation d'après les recherches précédentes et le tableau suivant :

.....
.....
.....

Document A

La forme dramatique du théâtre

- Est action.
- Implique le spectateur dans une action scénique.
- Épuise son activité intellectuelle. lui est occasion de sentiments.
- Expérience affective.
- Le spectateur est plongé dans quelque chose.
- Suggestion.
- Les sentiments sont conservés tels quels.
- Le spectateur est à l'intérieur, il participe.
- L'homme est supposé connu.
- L'homme immuable.
- Intérêt passionné pour le dénouement.
- Une scène pour la suivante.
- Croissance organique.
- Déroulement linéaire.
- Évolution continue.
- L'homme comme donnée fixe.
- La pensée détermine l'être.
- Sentiment.

La forme épique du théâtre

- Est narration.
- Fait du spectateur un observateur.
- Éveille son activité intellectuelle l'oblige à des décisions.
- Vision du monde.
- Le spectateur est placé devant quelque chose.
- Argumentation.
- Les sentiments sont poussés jusqu'à devenir des connaissances.
- Le spectateur est placé devant, il étudie.
- L'homme est l'objet de l'enquête.
- L'homme qui se transforme et transforme.
- Intérêt passionné pour le déroulement.
- Chaque scène pour soi.
- Montage.
- Déroulement sinueux.
- Bonds.
- L'homme comme procès.
- L'être social détermine la pensée.
- Raison.**

B/ Les procédés de la distanciation

Réfléchir à des moyens scénographiques et dramatiques de créer une distance entre le spectateur et ce qu'il voit sur scène...

R

APRES LA REPRESENTATION

Objectifs : étudier la mise en scène de Jean Lacornerie ; rechercher ce qui peut être aujourd'hui la traduction de la théorie brechtienne...

1/La scénographie



Pistes pour une exploitation :

- identifier la scène jouée : s'aider notamment des costumes...
- décrire le décor : où se situe l'action ?
- expliquer l'emploi des accessoires : tables ; cartons, plates-formes et étagères...
- expliquer le rôle du carton présent au premier plan.
- comment cette photographie illustre-t-elle le ton satirique de cette scène ?

R

2/ Le choix des marionnettes

Pistes pour une exploitation :

- se remémorer les scènes évoquées par les photographies.
- identifier les personnages campés par les marionnettes.
- expliquer les effets produits par cet emploi (distanciation, aspect caricatural, humour noir).



R

3/ Quand les musiciens entrent en scène

Inspiré de *L'Opéra des gueux* de John Gay, l'opéra de Brecht et Weill s'appuie sur une formation musicale ici composée de saxophone, trompette, trombone, contrebasse, guitare, percussin, piano et accordéon. Si très souvent, les orchestres sont cachés dans le noir profond de la fosse ; ici le parti pris de Lacornerie est, au contraire, de mettre les musiciens en lumière et de les faire jouer dans tous les sens du terme.

Se remémorer les différents rôles tenus par les musiciens dans la pièce, notamment en s'aidant de cette photographie :



R

4/ Le clin d'œil au cabaret

Petit rappel historique

« La **Première Guerre mondiale**, qui se répand tel un incendie en raison d'obligations d'alliance, engendre la mort de 17 millions de personnes dans le monde (...) Étant donné que les combats traînent en longueur, l'Allemagne se voit obligée de réorganiser son système économique jusqu'alors libéral, en plan économique de guerre. Berlin subit de forts goulots d'étranglement en termes de ravitaillement des aliments de base en raison de la baisse de la productivité agricole à partir de 1915. La lassitude de la guerre, l'éclat des structures familiales et sociales existantes, la pauvreté et la faim ne font qu'augmenter l'indignation du peuple. Sous le leitmotiv « Paix et pain », plus de 400 000 personnes participent aux manifestations de la Ligue spartakiste contre la guerre au printemps 1918 à Berlin. Leur protestation atteint son point culminant lors de la **révolution** de 1918 lorsque Philipp Scheidemann (SPD) proclame la république le 9 novembre du haut du balcon du Reichstag.

La république de Weimar : soulèvement spartakiste

La guerre est perdue, l'empereur a abdiqué et la **jeune république** cherche la stabilité. À la poursuite d'une république socialiste des conseils ouvriers, le nouveau parti communiste allemand (KPD), fondé par Rosa Luxemburg, Karl Liebknecht et Wilhelm Pieck, n'arrive pas à s'imposer. Le soulèvement spartakiste du 5 au 12 janvier 1919 qu'ils initient dans certaines parties du centre de Berlin ainsi que dans le quartier de la presse est anéanti de manière sanglante par les unités des corps francs fidèles au régime. Le SPD s'affirme en tant que groupe parlementaire le plus fort lors des élections de l'assemblée nationale le 19 janvier. Friedrich Ebert est élu président du Reich, et Luxemburg comme Liebknecht sont assassinés dans le parc du Tiergarten par des soldats des corps francs de la division de protection de la cavalerie de garde. (...)

Berlin, métropole (culturelle)

Grâce à la « Loi formant le Grand-Berlin » du 1er octobre 1920, Berlin devient une des plus grandes villes industrielles d'Europe. Les droits fondamentaux et libertés personnelles instaurés par la **Constitution de Weimar** permettent l'ascension de la ville sur la Spree au rang de métropole culturelle des années 20. L'Art et la Culture connaissent alors un essor jusqu'ici impossible. Les artistes les plus importants de l'époque se rencontrent au **Romanischen Café** sur le Kurfürstendamm (Bertolt Brecht, Otto Dix, Max Liebermann, Erich Kästner, Joachim Ringelnatz, Billy Wilder, entre autres) et Josephine Baker introduit le Charleston en Allemagne – avec sa représentation en 1926 au théâtre Nelson sur le Kurfürstendamm. En 1928, le « **Dreigroschenoper** » fait sa première au théâtre sur le Schiffbauerdamm et devient un succès mondial. »

<http://www.visitberlin.de/fr/article/fin-du-reich-imperial-allemand-1918-et-les-annees-folles-annees-1920>

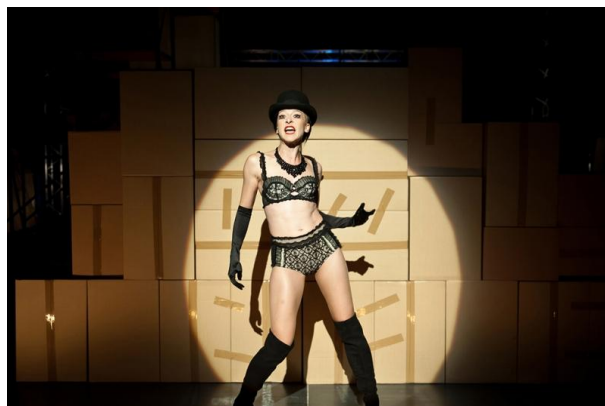


Otto Dix, die Grostadt, 1927-1928, peinture sur bois

Esthétique du cabaret

A partir des trois photographies :

- identifier l'éclairage choisi (poursuite) et indiquer l'effet recherché
- détailler le costume et les accessoires (gants, chapeau)
- comparer avec Marlène Dietrich dans *L'Ange bleu* de Sternberg, 1930



5 / Du côté du cinéma : l'expressionisme allemand



L'esthétique du cabaret peut être l'occasion de se renseigner un peu plus sur l'expressionisme, à la fois courant littéraire, pictural et cinématographique...

Pour cela, on pourra consulter le site du ciné-club de Caen, riche en référence : <https://www.cineclubdecaen.com/analyse/histoire04expressionnisme.htm>

ou encore un travail dirigé vers de grands peintres expressionnistes : <http://www.histoiredelart.net/courants/l-expressionnisme-10.html>

et dans une perspective plus complète : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/expressionnisme/50657>

Partie 2 : Du côté de la Musique ...

Introduction par Jean Lacornerie

Ce qui intéresse Jean Lacornerie¹ chez Kurt Weill dont il a déjà monté plusieurs œuvres, c'est comment ce compositeur a utilisé la musique dans le théâtre, une musique assez sophistiquée qui apporte un arrière-plan, une émotion bien particulière. Et aussi son parcours, ce qu'il a apporté au théâtre, la comédie musicale, le théâtre avec musique...

"Revenir au texte..."

Jean Lacornerie a demandé une nouvelle traduction à René Fix pour revenir au texte original de Brecht qui avait beaucoup remanié son texte. C'est donc le texte de 1928, pour savoir ce qui a fait l'effet d'une bombe à cette époque et provoqué le succès de l'œuvre, sans les ajouts ultérieurs et donc sensiblement différent de la version de 1955, par exemple sans le monologue de Mackie sur les multinationales (qui vient de *Happy End* qui n'avait pas eu de succès et que Brecht a repris pour l'ajouter à *L'opéra de 4 sous*).



Affiche de la première représentation
de l'Opéra de Quat'sous
Berlin Theater am Schiffbauerdamm
31 août 1928

Kurt Weill, s'est directement inspiré de *L'Opéra des Gueux*, un opéra satyrique de John Gay, en 1728, qui se moquait des opéras bien vus en Cour, et donc dans *L'opéra de 4 sous*, il y a de nombreux pastiches: on reconnaît toujours les œuvres ou compositeurs qu'il pastiche (Mozart, Wagner, Malher, ...) mais il ajoute toujours une note personnelle qui fait que c'est du Weill.

Il emprunte aussi au genre populaire (*Complainte de Mackie*).

1928...C'est une époque où l'on se cherche, où l'on sort du Romantisme, on est en plein *post-romantisme* avec Richard Strauss, avec des mastodontes de l'opérette comme Franz Léhar. C'est aussi l'essor de la chanson réaliste.

Des composantes techniques viennent s'ajouter : le disque, le cinéma parlant qui entraînent des divertissements nouveaux et des styles musicaux nouveaux. Kurt Weill en pleine inflation et difficultés économiques est amené à faire du piano-bar, du cabaret et à rencontrer chanteurs et chanteuses de chansons populaires.

On observe un choc dans *L'Opéra 4'sous* entre la dureté du texte et la légèreté de la musique.

R

¹ Extrait de l'émission de France Musique, *42e rue*, présenté par par Laurent Valière le 30 octobre 2016, au studio 106 de la Maison de la Radio. Avec Gilles Bugeaud, Pauline Gardel, Vincent Heden, Nolwenn Korbell, Amélie Munier, Florence Pelly, Jean Sclavis, Jacques Verzier.

« Le monde ne vaut pas un clou ! »

La misère sociale, la corruption, le banditisme, la prostitution, sont les thèmes privilégiés de l'œuvre. Aucun personnage n'y résiste. Il n'est pas un mariage sans une arrestation, pas un baiser sans un coup de poignard. Pourtant, si chacun participe à peindre ce monde de damnés, aucun des personnages de *L'Opéra de quat'sous* n'est vrai. Ils ne sont que les personnifications temporaires et artificielles des idées que la bourgeoisie se fait des prostituées, des gangsters ou encore des mendiants.

Parodie et artifice

C'est par l'utilisation des codes propres à l'opéra traditionnel que Brecht et Weill entreprennent de bouleverser et de dépasser ce modèle.

Ainsi, l'*air de fureur*, le *duo de La jalousie*, l'*alternance* ensembles et airs, l'usage de *finales*, jusqu'au *Deus ex-machina*, sont autant d'éléments dont usent les auteurs pour mieux **abolir un système avec son propre arsenal**.

Cherchant surtout à rompre avec l'emphase opératique traditionnelle, les auteurs se sont alors nourris du monde populaire, que ce soit dramatiquement comme musicalement.

Ainsi, pour accompagner les anti-héros de cette fable acerbe, un «jazzband» se substitue à l'orchestre traditionnel. La **famille des cordes**, souveraine à l'opéra, n'est représentée que par un **violoncelle** et une **contrebasse**. De nombreux instruments originaux, tels que le **banjo**, la **guitare hawaïenne** ou encore le **bandonéon** (sorte d'accordéon caractéristique du tango) prennent ainsi place dans cet **orchestre aux sonorités inhabituelles**.

C'est ainsi que la musique de *L'Opéra de Quat'Sous*, au langage simplifié, peut être chantée par des acteurs et non forcément des interprètes lyriques professionnels.

Enfin, la présence de l'orchestre sur la scène et non en fosse parachevait la démarche des auteurs qui, exhibant les artifices théâtraux, renvoyait alors le spectateur à chercher SA vérité.

Si ce sont bien les éléments récurrents du drame musical que l'on convoque ici, leur emploi mais surtout leur portée est radicalement autre.

Car si Brecht et Weill usent des codes de l'opéra traditionnel, ce n'est pas pour se mettre au service du beau, de l'agréable, du consensuel, encore moins du compassionnel, mais bien en vue d'une dénonciation sociale qui du même coup ne refuse ni le laid, ni le sordide, ni le dérangeant.



Collaboration entre Kurt Weill et Bertolt Brecht

Ces auteurs ont particulièrement marqué leur époque. Leurs fortes différences avec l'art alors traditionnel (théâtre classique et musique traditionnelle) les a rendus **précurseurs** de l'art contemporain. S'ajoutent à cela leur commune préoccupation pour les événements historiques et les critiques de la société, cherchant l'activisme intellectuel du public. Leur fructueuse collaboration débute en 1927. Pour Weill et Brecht, **l'opéra doit transmettre un message**. Écrire une œuvre didactique dénonçant sous couvert d'une fable les injustices de la société, démonter

les mécanismes du capitalisme, mettre en lumière les compromissions et l'hypocrisie de la bourgeoisie, tel est le sens de leur collaboration et les raisons pour lesquelles ils ont réalisé le très célèbre *Opéra de quat'sous*.

Créé le 31 août à Berlin, cet opéra devient en quelques jours et contre toute attente le succès à la mode non seulement à Berlin mais aussi dans toute l'Europe, de Munich à Riga, de Leipzig à Prague. Depuis lors, cette œuvre est devenue un « classique » aux refrains légendaires. Pourtant, cette parodie d'opérette s'avère d'une véhémence effrayante. L'action de L'Opéra de quat' sous en transpose l'action dans la Londres du XIXe siècle, avec des visées plus politiques : c'est en fait la corruption de la république de Weimar qui est accusée. À travers l'histoire de Mackie le surineur, ami du chef de la police et truand sans foi ni loi, il n'est question que d'injustice et de guerre sociale, d'opposition sans merci entre les riches et les pauvres, d'exploitation de l'homme par l'homme, de la misère des uns confrontée à l'arrogance des autres dans un monde où « chacun voudrait être bon » sans qu'un tel souhait puisse trouver un commencement de réalité... Les répliques résonnent avec une acuité et une actualité plus fortes que jamais :

« *Qu'est-ce qu'un passe-partout, comparé à une action de société anonyme ? Qu'est-ce que le cambriolage d'une banque, comparé à la fondation d'une banque ? Qu'est-ce que tuer un homme, comparé au fait de lui donner un travail rétribué ?* ».

Ou encore : « *Si les puissants de la terre sont capables de provoquer la misère, ils sont incapables d'en supporter la vue* ». De même, la musique de Kurt Weill se propose non pas d'abuser des dissonances, mais de détruire l'harmonie mensongère de l'idylle au fur et à mesure qu'elle la restitue. C'est donc un très grand succès pour cette œuvre, qui pour la première fois allie théâtre d'art et théâtre populaire dans une critique totale de la société, toujours d'actualité.

R

Approches pédagogiques

SOCLE COMMUN ET ÉDUCATION MUSICALE		
DOMAINE 1		
Les langages pour penser et communiquer		
PERCEVOIR : expliciter sa perception, ses sensations et sa compréhension à la réception des œuvres.		
COMPÉTENCES DU PROGRAMME	PERCEVOIR	ÉCHANGER PARTAGER ARGUMENTER
	<ul style="list-style-type: none"> - Analyser une œuvre musicale en utilisant un vocabulaire précis - Identifier, décrire, commenter une organisation musicale complexe - Mobiliser sa mémoire sur des objets musicaux longs et complexes 	<ul style="list-style-type: none"> - Présenter, expliquer, argumenter des choix d'interprétation ou de création d'un projet musical - Argumenter une critique adossée à une analyse objective - Problématiser l'écoute - S'auto évaluer à chaque étape d'un travail
SITUATIONS D'APPRENTISSAGE	Phases de dialogue interactif professeur - classe dans le cadre des pratiques d'écoute : <i>l'élève est sollicité individuellement pour construire dans un cadre collectif une analyse des phénomènes musicaux (successifs, simultanés, formels...) étudiés.</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Phases d'échange dans le cadre d'écoute : veiller à la qualité de la langue orale, exiger des phrases complètes,
MODALITÉS D'ÉVALUATION	<ul style="list-style-type: none"> - Les apprentissages mis en œuvre ont toujours une dimension formative : reformulation, correction progressive des erreurs commises - La multiplication des œuvres complémentaires, support privilégié de cette évaluation formative 	<ul style="list-style-type: none"> - A l'oral et dans une perspective formatrice, le professeur reformule et fait reformuler l'élève, complète et enrichit ses propos... - Un commentaire de quelques lignes peut être évalué à l'écrit (dont qualité de l'argumentation)

Activité proposée : Auditions comparées du song emblématique de L'Opéra de Quat'sous, "La complainte de Mackie"

(recherche, débat, constitution d'une trace écrite).

Compétences : ECOUter, COMPAREr, CONSTRUIRE UNE CULTURE MUSICALE COMMUNE

- Analyser des œuvres musicales en utilisant un vocabulaire précis.
- Identifier par comparaison les différences et ressemblances dans l'interprétation d'une œuvre donnée.
- Situer et comparer des musiques de styles proches ou éloignés dans l'espace et/ou dans le temps pour construire des repères techniques et culturels.

Activité vocale préalable

- "La complainte de Mackie" dans sa [version en français](#)

L'OPÉRA DE QUATRE SOUS
Adaptation française de N. Steinhof et André Mauprey
Texte chanté de **ANDRÉ MAUPREY** Musique de **KURT WEILL**

Œ 1 COMPLAINTE DE MACKIE
Blues - Tempo (♩ = 66)

Sombre est la nuit, Un éclair luit, Un hom.
me fuit, La mort suit, Un corps tom.be Dans la
tom.be, Hé.ca.tom.be, Sans un bruit,
Fil.le fol.le Que l'on vo.le, Que l'on
vio.le Et qui orie. Meurtre in.fâ.me
D'u.no fem.me Qui rend l'â.me: C'est Mac.
kie! U.no hou.le, Dans la fou.le,
Copyright 1928 by Universal Edition Wien
Copyright 1930 by Editions Max Eschig, Paris
Pour les pays de langue française:
EDITIONS MAX ESCHIG, 45 rue de Rome, Paris
Pour tous les autres pays
Universal-Edition Wien, Leipzig

imp. BILLARD
UNIVERSAL-EDITION

- [version instrumentale \(paroles en anglais\)](#)
- [accompagnement "standard du jazz"](#) pour jouer ou chanter la ligne mélodique.

On observe un contraste important dans *L'Opéra 4'sous* entre la dureté du texte et la légèreté de la musique ; exemple dans *La Complainte de Mackie*, véritable tueur en série qui s'amuse de tous les crimes qu'il commet.

Au lieu de choisir une musique sombre qui épouse le ressenti du spectateur face à cette violence, Kurt Weill choisit une musique en accord avec la psychologie du personnage, donc gaie et légère, renforçant la cruauté du texte.



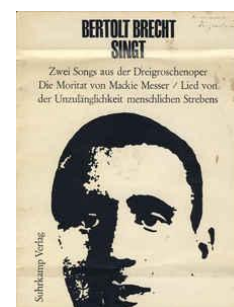
Carnaval dans l'Opéra : dans *L'opéra de quat'sous*, Mackie incarne parfaitement le *roi de carnaval*, roi du monde à l'envers qu'est l'univers de la pègre. Une société qui reproduit, en les caricaturant, les règles de la société ordinaire. Dans la pièce, Mackie est souvent présenté comme roi, comme héros, comme « gentleman » ; le shérif Brown parle de lui comme d'« un grand homme ». Mackie est une sorte de héros à l'envers. Cette démystification de l'héroïsme, est caractéristique du théâtre de Brecht.

R

Auditions comparées de *Die Moritat Von Mackie Messer*

Audition 1² : *La Complainte de Mackie (Die Moritat Von Mackie Messer)*

[Version originale chantée par Bertolt Brecht](#) avec accompagnement d'harmonium (qui faisait partie intégrante du décor lors de la création).



Audition 2 : *La Complainte de Mackie (Die Moritat Von Mackie Messer)*

[Version originale chantée par Lotte Lenya](#) avec accompagnement d'harmonium (orgue qui faisait partie intégrante du décor lors de la création), mais aussi d'autres instruments, dont le **banjo**.



Audition 3 : *La Complainte de Mackie (Die Moritat Von Mackie Messer)*

[Version jazz chantée par Ella Fitzgerald](#) avec accompagnement de piano.



² <http://www.threepennyopera.org/mediaMackKnife.php>

Audition 4 : La Complainte de Mackie (*Die Moritat Von Mackie Messer*)



[Dee Snider](#) interprète Mack the Knife. 2012

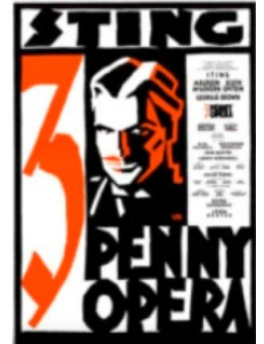
Commenter la mise en scène du montage vidéo (quelle place pour le public ?)

Quelle instrumentation ; quelle influence stylistique ?

Audition 5 : La Complainte de Mackie (*Die Moritat Von Mackie Messer*)

[Version jazz chantée par Sting](#) (1989)

Instrumentation (rôle des cuivres); à comparer avec la version originale.



Audition 6 : La Complainte de Mackie (*Die Moritat Von Mackie Messer*)

Stockholm, 20 septembre 1968

[The Doors](#) - album Apocalypse Now

Rythmique, instrumentation, style vocal très différente des versions précédentes.



Audition 7 : La Complainte de Mackie (*Die Moritat Von Mackie Messer*)

[Dinah Shore & Pearl Bailey](#) 1960 "The Ballad of Mack the Knife"

Original NBC color tape of "The Dinah Shore Chevy Show"

English lyrics (Marc Blitzstein)

Influence jazz très marquée, duo de deux femmes solistes

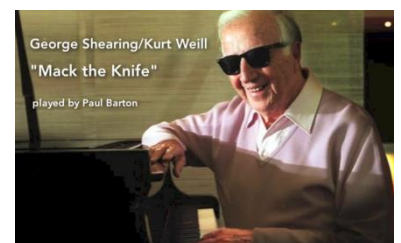


Audition 8 : La Complainte de Mackie (*Die Moritat Von Mackie Messer*)

[George Shearing/Kurt Weill](#) "Mack the Knife"

PIANO SOLO - P. Barton FEURICH

[score](#)



instrumentation minimale, tempo, style...

Instrumentation

Die Moritat vom Mackie Messer. C'est une ballade de rue composée au tout dernier moment, succès absolu de l'œuvre. Elle est composée d'un motif repris à la manière d'une rengaine. Aucun développement musical au cours de ces strophes innombrables. Écoutez et, en indiquant par des croix dans le tableau les éléments présents dans chaque strophe, dégagez de quelle manière évolue l'instrumentation très soignée.

	Strophe 1	Strophe 2	Strophe 3	Strophe 4	Strophe 5	Strophe 6
Le chanteur de complainte						
Mackie						
Chœur						
Cuivres (saxophone/trompette)						
Harmonium/bandonéon						
Banjo						
Piano						
Percussions						

3

[Die Moritat vom Mackie Messer](#)

R

L'Opéra de Quat'sous et la danse :

- [tango du souteneur](#)
- [fox-trot de Kanonen Song](#)
- [valse \(avec Boston tempo\) pour Liebes Lied](#)
- [Zuhälterballade](#)

Rythmes

Le travail rythmique des *songs* est un des aspects de leur modernité : il est influencé par des danses ou des styles de musique contemporains de leur composition. On cherchera à quelle danse ou quel style musical se rattachent les *songs* suivants.

Die Moritat vom Mackie Messer (2^e min) ■ ■ Tango

Liebeslied (35^e min) ■ ■ Fox-trot

Zuhälterballade (65^e min) ■ ■ Valse

Ballade von Angenehmen Leben (75^e min) ■ ■ Blues

R

Les voix à l'Opéra

Une voix pour un personnage

Les différents registres de la voix humaine s'adaptent par leur extension, leur timbre, leur caractère et leurs capacités techniques à différents genres de personnages.

Le choix que fait le compositeur est donc très important pour que le rôle incarné par le chanteur soit crédible.

VOIX DE FEMMES

Soprano

C'est la voix la plus aiguë chez les femmes.

Il existe plusieurs caractères de voix :

La soprano « colorature » : capable de faire des vocalises rapides et de monter dans les extrêmes aigus du registre. Ce sont généralement des rôles de magiciennes, de poupées, de personnages enchantés en lien avec le surnaturel et le monde des dieux.

La soprano « lyrique » : une voix claire et expressive qui s'adapte aux personnages des amoureuses, des jeunes filles.

La soprano « dramatique » : elle a une couleur obscure, veloutée idéale pour incarner des personnages plutôt graves comme les reines, les femmes fières ou d'âge mûr.

Personnage de soprano très connu : la Reine de la Nuit (*La Flûte enchantée*).

Mezzo soprano

C'est la voix moyenne chez les femmes.

La voix de mezzo s'adapte aux personnages de jeunes garçons, de femmes séduisantes ou à des personnages au caractère tragique.

Personnage célèbre de mezzo très connu : Carmen (*Carmen*)

Alto

C'est une des voix féminines les plus graves.

C'est une voix souvent utilisée pour personnifier des nourrices, des vieilles dames ou des guerriers.

Il existe une voix encore plus grave, c'est celle de contre-alto.

VOIX D'HOMMES

Ténor

C'est une des voix les plus aiguës chez les hommes (on trouve également une voix encore plus aiguë : celle de contre-ténor).

Selon la couleur et le caractère de la voix, on distingue le ténor « léger », « lyrique » ou « dramatique ». C'est souvent la voix du ténor qui incarne les héros à l'opéra.

Ténors célèbres : Luciano Pavarotti, Plácido Domingo

Baryton

C'est la voix moyenne chez les hommes.

Les rôles attribués au baryton sont par exemple : Comte Almaviva (*Les Noces de Figaro*), Barbe bleue, Falstaff, Pelléas.

Barytons célèbres : Dietrich Fischer Diskau, José Van Dam

Basse

C'est la voix plus grave chez les hommes.

Souvent la voix de basse incarne des personnages terribles comme des démons, des hommes méchants, parfois aussi la basse représente la voix de Dieu.

Glossaire

Art lyrique

Dans l'art lyrique, interviennent la musique et le chant. L'opéra est l'un des aspects de ce théâtre musical.

Compositeur

Musicien créant une œuvre musicale en la couchant sur une partition.

Dramaturgie

La dramaturgie est l'art de la composition dramatique au théâtre ou à l'opéra, c'est à dire la manière dont est composée ou racontée l'histoire. Le genre peut être une comédie, un drame, une tragédie...

Opéra sérieux

L'opera seria ou opera sérieux. C'est l'opéra noble, « sérieux » et « tragique » qui s'oppose à l'opéra-bouffe, plus comique. On parle aussi de grand opéra pour qualifier les opéras tragiques du XVIII^e siècle.

Orchestre symphonique

Ensemble musical composé par les quatre familles d'instruments : Il s'agit pour faire simple des cordes, des bois, des cuivres et des percussions. Le nombre de musiciens peut varier.

Scénographe

Il conçoit l'aménagement des décors sur scène pour accompagner l'œuvre lyrique. Il travaille en collaboration avec le décorateur qui réalise les décors. Il peut également endosser les deux fonctions.

Annexe 1

Kurt Weill, *L'Opéra de quat'sous* : la création d'un nouveau genre de théâtre musical

"Il faut écrire une musique susceptible d'être chantée par des acteurs, donc des musiciens amateurs. Mais ce qui apparaît d'abord comme une limitation s'avère au cours du travail un enrichissement considérable. C'est la réalisation d'une mélodie compréhensible et évidente qui rend possible ce qui est réussi dans *L'Opéra de quat'sous* : la création d'un nouveau genre de théâtre musical."

La lettre de Kurt Weill à Anbruch, datée du mois de janvier 1929, constitue l'un de ses textes les plus importants sur l'esthétique du théâtre musical, avec l'entretien avec Fischer sur *Der Jasager* et l'essai *Sur Le caractère gestuel de La musique* de 1929. La voici, dans sa quasi intégralité.

« [...] Dans votre lettre, vous renvoyez à la signification sociologique de *L'Opéra de quat'sous*. Le succès de notre pièce démontre en effet que la création et la réalisation de ce nouveau genre ne venaient pas seulement au bon moment par rapport à la situation de l'art mais que le public aussi semblait attendre un renouvellement de son genre théâtral préféré. J'ignore si notre genre va maintenant prendre la place de l'opérette. Après que Gæthe lui-même soit réapparu sur terre par le truchement d'un ténor d'opérette², pourquoi une autre série de personnalités historiques ou au moins princières ne lancerait-elle pas non plus son hurlement tragique à la fin du second acte ? La réponse vient d'elle-même et je ne crois sincèrement pas qu'il y ait là une perspective qui vaille la peine d'être exploitée. Il est plus important pour nous tous d'avoir pour la première fois réussi à ouvrir une brèche dans une industrie de consommation jusque-là réservée à un tout autre type de musiciens et d'écrivains.

Avec *L'Opéra de quat'sous*, nous touchons un public qui ne nous connaissait pas du tout ou ne nous pensait pas capables de toucher un cercle d'auditeurs dépassant de loin le cadre du public des concerts et de l'opéra.

Considéré sous cet angle, *L'Opéra de quat'sous* s'inscrit dans un mouvement qui intéresse aujourd'hui presque tous les jeunes musiciens. Le renoncement à la position de l'art pour l'art, l'abandon du principe artistique individualiste, l'idée du film musical, le rattachement au mouvement musical pour la jeunesse, la simplification des moyens d'expression musicaux liée à toutes les tendances nous font progresser dans la même direction. Seul l'opéra demeure encore dans son "splendide isolement". Son public se compose toujours d'un groupe fermé de gens qui se place apparemment au-dessus du grand public de théâtre.

L'"opéra" et le "théâtre" sont toujours traités comme deux concepts totalement séparés. Le type de dramaturgie, la langue, les arguments traités dans les nouveaux opéras ne seraient pas transposables dans le théâtre de notre époque. Et l'on devrait s'entendre répéter: "Cela marche peut-être au théâtre mais pas à l'opéra !" Ce dernier fut établi comme forme aristocratique, et tout ce que l'on nomme "tradition de l'opéra" n'est que rappel du caractère fondamentalement mondain du genre.

Mais aujourd'hui, dans le monde, il n'existe plus de forme d'art au caractère mondain si prononcé, et le théâtre, en particulier, s'est tourné avec détermination vers une direction que l'on peut caractériser comme la promotion de l'esprit social. Si donc l'opéra ne supporte pas un tel rapprochement avec le théâtre contemporain, alors ce cadre doit exploser. C'est seulement ainsi que l'on peut comprendre que la tendance fondamentale de presque tous les essais d'opéras vraiment importants de ces dernières années ait été purement destructrice.

Dans *L'Opéra de quat'sous*, la reconstruction était devenue possible: on pouvait reprendre à zéro. Ce que nous voulions retrouver était la forme originelle de l'opéra.³ À chaque fois que l'on écrit une œuvre musicale dramatique, on retrouve la même question : comment la musique et, surtout, le chant au théâtre sont-ils tout simplement possibles? Cette question a été résolue ici de la manière la plus primitive. J'avais une action réaliste, la musique devait donc s'y opposer, puisque telle n'est pas sa nature. Ainsi, l'action était interrompue pour laisser place à la musique, ou bien elle était consciemment conduite vers un point où le chant devait simplement apparaître.

Cette pièce nous offrit en outre la possibilité d'installer le concept d'"opéra" comme thème d'une soirée de théâtre. Au tout début de la pièce, le spectateur est instruit: "Vous allez voir ce soir un opéra pour mendiants". C'est parce que cet opéra a été conçu de manière si fastueuse que seuls des mendiants puissent en rêver, et parce qu'il devait être si bon marché que des mendiants puissent se le payer, qu'il s'appelle *L'Opéra de quat'sous*. Pour cela aussi, le dernier "Finale de quat'sous" n'est en aucun cas une parodie ; le concept d'"opéra" fut élevé ici directement au dénouement d'un conflit, en tant qu'élément constitutif de l'action : il devait donc être formulé sous sa forme la plus pure et la plus originelle. Ce retour à une forme primitive d'opéra impliquait une grande simplification du langage musical. Il fallait écrire une musique susceptible d'être chantée par des acteurs, donc des musiciens amateurs.

Mais ce qui apparut d'abord comme une limitation s'avéra, au cours du travail, un enrichissement considérable. C'est la réalisation d'une mélodie compréhensible et évidente qui rendit possible ce qui est réussi dans *L'Opéra de quat'sous* : la création d'un nouveau genre de théâtre musical.»

Annexe 2

Une écriture subversive pour faire bouger l'art *culinaire*

L'*Opéra de quat'sous* de Brecht et la partition de Kurt Weill étaient une attaque dirigée non seulement contre la société, mais contre le théâtre lui-même, et l'opéra en particulier. "**Ainsi fut créé un genre nouveau**", écrit Weill. Nous l'avons vu, l'œuvre littéraire de Brecht avait toujours été liée à la musique, d'une façon ou d'une autre. En matière de musique, ses goûts étaient brechtiens : c'est-à-dire extrêmes, partiels, bizarres même. Il accompagnait ses poèmes et ses chansons à la guitare, sur des arrangements inventés par lui. Cette veine "populaire" qu'il portait en lui ne devait jamais le quitter. Mais il avait des idées originales sur les rapports de la musique et du texte, et ces idées imprégnèrent les compositeurs avec lesquels il travailla, quels que fussent leur formation et leurs antécédents. Le fait qu'il ait pu attirer à lui des gens aussi doués que Kurt Weill, Hanns Eisler, Paul Hindemith, Paul Dessau, et que dans la plupart des cas il ait trouvé avec eux un terrain d'entente, des intentions et des objectifs communs, en dit beaucoup sur le caractère concret et persuasif de ses théories et de ses convictions esthétiques. Car ses collaborateurs appartenaient, pour la plupart, aux écoles les plus modernes.

La vie musicale des années 20 était ouverte aux impulsions et aux tendances nouvelles, et l'on peut dire qu'à cet égard aussi cette décennie-là allait être la plus créatrice et la plus stimulante pour l'esprit du siècle tout entier. Dans ce domaine comme dans d'autres, l'Amérique joua un rôle essentiel avec son jazz, ses negro spirituals et ses réalisations techniques. Brecht n'avait pas d'affinités avec certains compositeurs comme Schoenberg et son *Pierrot Lunaire* ou Alban Berg et son *Wozzeck*. Mais il était accessible aux influences musicales américaines et il se sentait plus proche des compositeurs qui avaient absorbé l'idiome américain. La voie était déjà ouverte par les Français : Cocteau écrivait des livrets dans le style américain. Milhaud composait un ballet sur du "jazz nègre", *La création du monde*. Le russe Igor Stravinsky se servait du jazz, dès 1918, pour son *Histoire du soldat* ; et l'Autrichien Ernst Krenek faisait de même en 1927 dans son *Jonny spielt auf*. La *Rhapsody in Blue* de George Gershwin, (1924), captivait toute l'Europe.

Sous l'influence de Paul Hindemith et d'Heinrich Burkard, des festivals de musique nouvelle furent créés à Donaueschingen en 1921 ; des compositeurs allemands et étrangers y participaient. Les mêmes influences s'exercèrent ensuite à Baden-Baden, qui succéda à Donaueschingen. C'est là que la première œuvre commune de Brecht et de Weill, le "Singspiel" *Mahagonny* - connu sous le nom de *Das Kleine Mahagonny* (*Le Petit Mahagonny*) - fut jouée en 1927.

Frédéric Ewen, *Le don des Langues*, Le Seuil 1973

Annexe 3

KURT WEILL , éléments de biographie⁴



Compositeur américain d'origine allemande (Dessau, 2 Mars 1900 ; New-York, 3 Avril 1950).

Elève particulier d'Albert Bing à Dessau (1915- 18), il étudie à la Hochschule für Musik de Berlin avec Humperdinck (composition), Friedrich Koch (contrepoint) et Krasselt (direction d'orchestre) (1918-19). Il est ensuite engagé comme répétiteur d'opéra à Dessau et comme chef d'orchestre de théâtre à Lüdenscheid. En 1920, il s'installe à Berlin et travaille avec Busoni à l'Académie prussienne des arts (1920-23) ; il y est également l'élève de Ph. Jarnach (1921-23).

Sa première œuvre majeure, la *Symphonie n° 1 "Berliner Sinfonie"*, composée en 1921, ne sera jamais jouée de son vivant. Son manuscrit ne sera retrouvé qu'en 1955 et elle sera finalement créée par l'Orchestre symphonique du NDR de Hambourg en 1958.

Sous l'impact des tendances nouvelles du théâtre musical, Weill se met à écrire de courts opéras satiriques dans un style moderniste aigu : *Der Protagonist* (1924-25) et *Royal Palace* (1925-26), suivis d'un "songspiel" marquant (terme hybride composé de mots anglais et allemand), *Mahagonny*, sur un livret de Bertolt Brecht, satire sauvage de la primauté de l'argent aux Etats-Unis (1927). Il est ensuite remodelé et présenté sous la forme d'un opéra en trois actes sous le titre *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* ("*Grandeur et décadence de La Ville de Mahagonny*" 1929).

Weill remporte son plus grand succès dans le genre avec une version moderniste de *The Beggar's Opéra* de John Gay, sur un livret mordant de Brecht intitulé *Die Dreigroschenoper* ("*L'Opéra de quat'sous*"; 1928). Il est représenté dans toute l'Allemagne et produit dans toute l'Europe dans diverses traductions. Marc Blitzstein écrira ensuite un nouveau livret pour cet opéra, versifié en style américain moderne, qui sera créé sous le titre *The Three-penny Opera*, traduction exacte du titre allemand. Son meilleur numéro, *Mack the Knife*, connaîtra un immense succès.

Après la prise du pouvoir par les nazis en Allemagne, Weill et sa femme, l'actrice et chanteuse Lotte Lenya, qui s'est produite dans un grand nombre de ses comédies musicales, partent pour Paris en 1934. Ils s'installent aux Etats- Unis en 1935 et Weill adopte la nationalité américaine en 1943. Il assimile rapidement les us et coutumes de la musique de variétés américaine et recrée avec une facilité et une félicité surprenantes la forme et le contenu types des comédies musicales américaines. Dans chansons traditionnelles et les rythmes de jazz américain, ce qui facilite cette transition stylistique. Sa faculté d'assimilation extrêmement développée lui permet de mêler ce langage américanisé aux techniques avancées de la musique moderne (atonalité, polytonalité, polyrythmie) et de présenter le résultat d'une manière agréable mais sophistiquée et exigeante. Mais malgré le succès de sa production américaine, la grande majorité de ses œuvres européennes n'a été présentée aux Etats-Unis qu'à titre posthume.

R

⁴ Théodore Baker - Nicolas Slonimsky - Ed. Robert Laffont

Annexe 4

Entartete musik⁵

C'est ainsi que les Nazis, entre 1933 et 1945, appelaient toute musique qui ne correspondait pas aux normes de l'art officiel. Ils appelaient donc « musique dégénérée » la musique des années trente, qui allait de la musique atonale au jazz.

Quelles sont les musiques dégénérées ?

- Toute la musique non allemande – au sens très étroit que le régime donne à la notion de « musique allemande » – ce qui signifie : toute la musique de musiciens aux origines juives ; le jazz conçu comme une musique afro-américaine ; ou encore toute la musique prolétarienne : laquelle emprunte au jazz nombre de ses procédés.
- Toute la musique qui ne se prête pas à la récupération politique ou mieux : à la propagande – toute la musique qui ne pourra être mise à contribution comme moyen de domination – toute la musique aux capacités critiques – toute la musique vivante – ce qui signifie : toute la musique atonale, le jazz, là encore, toute la musique prolétarienne.

Au nom de ses critères, au nom de ses critères politiques – critères où l'idéologique se mêle à l'esthétique, l'esthétique à l'idéologique, le régime nazi a réécrit l'histoire de la musique allemande – comme il a réécrit l'histoire de toutes les Allemagnes.

Dès 1928, des affiches du parti nazi appellent à manifester contre « l'opéra-jazz", traité d'« insolente salissure judéo-nègre » (*Jonny spielt auf* d'Ernst Krenek). En 1938, l'exposition « *Entartete Musik* » (« Musique dégénérée »), à Düsseldorf, dénonce le jazz comme une musique à la fois « juive, bolchevique et nègre » (!).

A Munich en 1937, Hitler inaugure le *Grosse Deutsche Kunstausstellung* 1937, (la grande exposition de l'art 1937). L'art Allemand accepté montrait des toiles qui soulignaient l'héroïsme, la patrie, le devoir familial, le travail aux champs et autres choses semblables. Avec plus de trois millions de visiteurs, ce fut la grande exposition de notre temps.

Hitler dans le discours d'inauguration déclara :

« Avant que le Nazionalsozialismus ne prenne le pouvoir, il n'y avait en Allemagne que le soi-disant 'art moderne' : chaque année un autre art moderne. Nous, nous voulons un art Allemand d'une valeur éternelle. (...) L'art n'est pas fondé sur le temps, une époque, un style, une année, mais uniquement sur un peuple. (...) Et tant qu'un peuple existe, l'art est un jalon, le point stable dans les apparences fugitives. C'est l'existence et la durable prestation d'un peuple, et pour cela l'art est l'expression de l'essentiel de l'existence, un monument éternel, en soi-même l'existence et la performance (...)". "Le Cubisme, le Dadaïsme, l'Impressionnisme, l'Expressionnisme, tout cela est complètement sans valeur pour le peuple Allemand".

Donc dès 1933 commence le diktat de la valise ou la mort pour les musiciens et les chefs clairement "dégénérés" pour les nazis, qui n'ont eu d'autres "choix" que l'exil ou les camps de concentration. Vers 1933 les termes "Juif" et "Bolchevique" étaient devenus synonymes pour tout art moderne.

⁵ Gil Pressnitzer , *esprits nomades* ; Du Closel, Amaury, *Voix étouffées du IIIe Reich* (Arles, Actes Sud) ; Coadou, François, *Le concert de philo : 5 exercices en introduction à une philosophie de la musique*

Les origines du concept nazi de musique dégénérée

Le romantisme allemand

La musique romantique, donc la musique romantique allemande, est conçue comme essence de toute la musique.

La musique est conçue comme langue de toutes les émotions – comme langue supérieure à la raison.

La musique est conçue comme effusion ou comme fusion...

Le romantisme a pris naissance en Allemagne, à la fin du XVIIIe siècle, en réaction au rationalisme. Au primat de la raison, il oppose, afin de la connaître, un primat de l'imagination, des choses invisibles - l'imagination entendue comme le médium où se révèle cette vérité supra-rationnelle. Le romantisme réclame ici une musique miraculeuse : une musique qui élève l'âme à la vérité ; une musique qui, don de Dieu, élève l'âme à la contemplation de Dieu. Mais le romantisme réclame aussi une musique nationale : une musique née du peuple ; plus encore : une musique destinée au peuple - non pas destinée aux gens de qualité.

Cela vient pêle-mêle de :

- la montée de l'obscur, la mythologie du Moyen Âge, le développement du moi
- le romantisme et les mythes populaires, contes et notion du sang et de la race glanés dans la mythologie du Nord avec la « pureté » du fol, de l'innocent, face aux intrigues de l'intellectuel
- le surhomme face au reste du monde
- le pouvoir prométhéen de la musique
- l'impérialisme de l'orchestre qui écrase les autres formes de musique
- Wagner autant philosophe que musicien : le wagnérisme « *Nacht und Nebel* » tiré de l'or du Rhin, qui ensuite est devenu le nom de code d'un ordre célèbre organisant les premières déportations. Dès le 7 décembre 1941, Hitler avait publié le décret *Nacht und Nebel*. Il y a un mélange qui associe, au sein du wagnérisme, la pensée hellénique à la pensée romantique et qui prépare aussi le terrain au nazisme : le thème de la dégénérescence, y tient une place si essentielle, l'anéantissement voulu, le héros pur, la ploutocratie de l'or.
- la philosophie allemande : la théorie du déclin ; l'appel du gouffre ; le surhomme ; la fascination du bûcher final ; Schopenhauer ; Nietzsche...

La musique cristallise, dès le milieu du XIXe siècle avec Wagner, deux aspects essentiels de l'idéologie allemande, le nationalisme et l'antisémitisme.

La pensée musicale nazie

- la culture musicale de Hitler : elle est celle d'un artiste raté vivant à Vienne. Aussi il connaît un peu et admire beaucoup Mahler 1906, et les valse viennoises ; mais ses goûts iront vers Bruckner et Wagner pour alibi, mais en fait les opérettes seront son jardin secret.
- l'inculture de Goering et Goebbels qui donc mépriseront toute pensée artistique.
- l'ordre moral nazi : les 3 K, Kirche, Küche, Kindern, (cuisine, église, enfants) qui formateront l'asservissement du peuple.
- malgré l'homosexualité latente du nazisme (les Sections d'Assaut, les SA, mais aussi les SS), on se raccroche aux valeurs conservatrices et profitant des provocations modernistes (Hindemith, Schoenberg,...) ou populistes (Weill, Dessau) on rassure le peuple vaincu et déçu par Weimar, par des retours aux vieilles valeurs rassurantes.

La théorisation de l'art dégénéré:

- la réaction politique contre « quatorze ans de république des juifs », alliant la haine de la république de Weimar à la recherche de coupables.
- la suite logique des lois raciales de Nuremberg (races inférieures, donc musique inférieure noire et juive) : « Les juifs sont incapables de manier la musique et le verbe et empoisonnent le beau ».
- le mauvais goût nazi : on a peur du moderne, on veut rejoindre l'ordre grec mais en démesure (défilé, architecture) les arcs de triomphe remplacent les lauriers, l'art doit accompagner la cérémonie (voir la musique et le christianisme) donc être édifiant et monumental.
- le vecteur de Wagner et de Bayreuth : par la main mise sur les théories délirantes de Wagner et sa musique qui les porte en elle, par l'ouverture de Bayreuth à Hitler qui en fera quasiment sa villégiature.

En fait l'idéologie est celle de la dictature nazie et la musique un prétexte et une arme de propagande, d'une prise de pouvoir.

La prise de contrôle de l'Art – l'Art conçu comme un aspect essentiel de la vie culturelle – cette prise de contrôle représente un aspect lui-même essentiel de la prise de contrôle de toute la vie culturelle – prise de contrôle elle-même nécessaire à la domination totalitaire. Hitler a énoncé la nécessité de cette mise sous tutelle de l'Art. Le paragraphe 23 du programme de 1920 propose, en ce sens, la réunion de toutes les bonnes volontés face à la prétendue décadence qui règne, en Allemagne, au niveau de l'Art. Aux yeux de Hitler, la décadence qui règne au niveau de l'Art annonce, pire encore, elle prépare la décadence qui touchera bientôt la nation tout entière – elle prépare la décadence qui la détruira.

Aussi tout est boursoufflé et marqué par une forme de confusion mentale : donc pêle-mêle on met dans le même sac le sérialisme et Mendelssohn.

L'exposition de Düsseldorf de 1938

Tout était donc en place pour cette exposition. L'extermination des ennemis passait aussi par l'extermination de la culture. Ses ennemis étaient tous les créateurs car la création est par essence subversive... « un régime comme celui de l'Allemagne Nationale-Socialiste ne peut supporter que l'ordre établi risque d'être remis en cause »

Sus donc à la " juiverie internationale et bolchevique " qui avait élevé au rang d'œuvres d'art les productions bâtardes de véritables " malades mentaux " - (d'où l'appellation " arts dégénérés ").

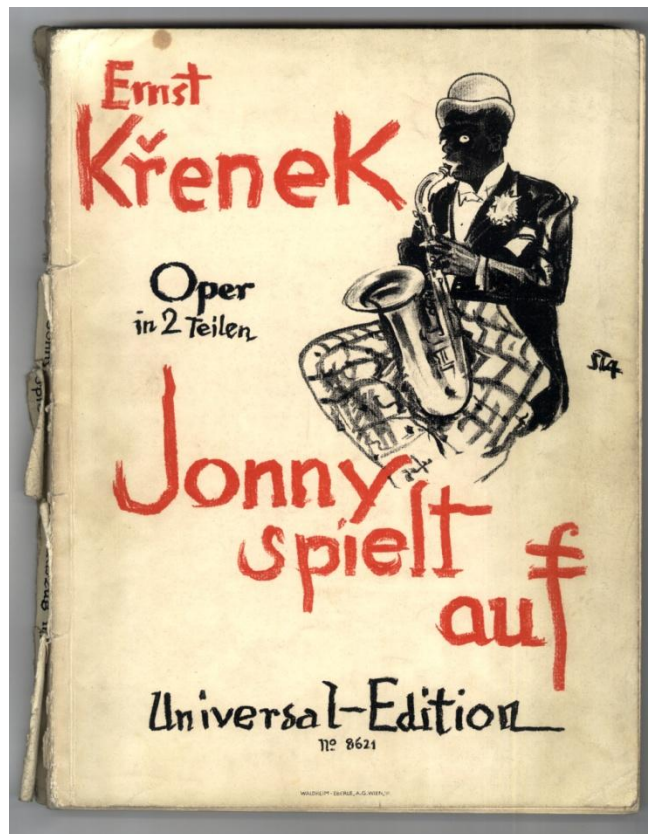
« Bolchevisme culturel ! Arrogante impudence juive ! » C'est dans ces termes que Goebbels stigmatise les œuvres de Schönberg, Weill, Hindemith, Krenek et tant d'autres, lors de l'inauguration de l'exposition diffamatoire intitulée « Musique dégénérée », ouverte à Düsseldorf, le 22 mai 1938, date anniversaire des cent cinquante ans de la naissance de Richard Wagner. Elle fait suite à celle dite de l'« Art dégénéré » qui s'est tenue à Munich, un an plus tôt.

Sur la brochure de l'exposition de Düsseldorf figure un saxophoniste noir porteur de l'étoile jaune. Sous-titrée « Un règlement de comptes », la manifestation qui fut un échec, crache sa haine à tout va. Dans les deux cas, à DÜSSELDORF comme à MUNICH, en musique comme en peinture, on présente toutes ces œuvres comme œuvres folles ou comme œuvres criminelles – on les présente comme l'œuvre de tarés : comme l'œuvre de dégénérés. À cette fin, on en souligne, tantôt, le manque de sens, la prétendue incohérence ; tantôt, encore, on en souligne le manque de fini, la réalisation défailante, les prétendues fautes de composition. Dans les deux cas, en musique comme en peinture, le rôle de l'exposition consiste, non sans démagogie, à prendre le peuple à témoin de la prétendue décadence où a sombré l'Allemagne – jusqu'au niveau de la peinture ou même de la musique. Ou encore : à rendre le peuple sensible à la tâche salutaire, à la tâche quasi sanitaire de purification que mène le régime nazi. Dans les deux cas, la dénonciation véhémement précède la liquidation – la liquidation définitive. Bientôt, on brûlera nombre de ces tableaux. Déjà, on a commencé à faire taire tous ces musiciens.

À Düsseldorf, l'exposition est placée sous la tutelle de responsables nazis. On y trouve sous la catégorie de musique dégénérée : la musique atonale de la Nouvelle École de Vienne, le jazz, la musique prolétarienne, bref, l'ensemble de la nouvelle musique apparue ou répandue en Allemagne depuis environ trente ans : toute la nouvelle musique que rejette le régime nazi. Mais toute cette musique, ou mieux : toutes ces musiques, toutes ces œuvres, cette exposition ne les expose pas : au contraire, elle les exhibe, pêle-mêle – toutes ces œuvres, elle les accompagne des commentaires les plus corrosifs, des commentaires les plus agressifs, afin de les rendre ridicules, afin de mieux les mettre en accusation, afin de mieux les mettre au pilori. Une liste noire est établie et tout orchestre se voit interdit de jouer ces œuvres.

Ces musiques sont pour les nazis des musiques d'aliénés, c'est l'art des juifs et des fous. Il fallait prouver que les artistes de l'avant-garde – les expressionnistes, les Dadaïstes, les membres du Bauhaus, étaient des gens dégénérés, séniles, dérangés, fous ou schizophréniques et en plus juifs ou communistes !

Était donc considérée comme musique dégénérée celle émanant des races inférieures, qu'elles soient "juives" ou "nègres", et l'on oublie trop souvent « tziganes ». Sait-on d'ailleurs que l'improvisation caractéristique du jazz était interdite en musique, et que le jazz considéré comme une musique à la fois « juive, bolchevique et nègre » conduit Goebbels à créer un jazz nazi. « Charlie and his orchestra ». Les paroles devenaient de la propagande nazie.



l'opéra jazz d'Ernst Krenek, *Jonny spielt auf*, grand succès des années 1920



L'affiche "musique dégénérée" (*Entartete Musik*), détournée de manière abjecte de la précédente, Exposition de 1938

C'est une recension de la « musique dégénérée », où l'anathème était jeté sur la modernité du début du XXe siècle et sur la musique « juive ». La couverture de la brochure de l'exposition représentait un Noir jouant du saxophone avec l'étoile de David au revers de son veston, détournement abject de l'opéra jazz d'Ernst Krenek, *Jonny spielt auf*, grand succès des années 1920. À l'occasion de l'exposition étaient présentées les théories sur « musique et race », qui aboutirent à la publication, en 1940, d'un Dictionnaire des juifs dans la musique.

La notion même de "musique dégénérée" (*Entartete Musik*), objet de l'exposition de Düsseldorf, ne fait pourtant que démontrer la diversité des styles concernés et le caractère éminemment racial et politique des critères retenus.

C'est ainsi que de très nombreux compositeurs et interprètes, taxés de judaïsme, de dégénérescence ou de bolchevisme, ont perdu, et ce dès 1933, tout moyen d'expression et de subsistance, car impur et non conforme au national-socialisme.

Toutes ces musiques, toutes ces œuvres, cette exposition ne les expose pas : au contraire, elle les exhibe, pêle-mêle – toutes ces œuvres, elle les accompagne des commentaires les plus corrosifs, des commentaires les plus agressifs, afin de les rendre ridicules, afin de mieux les mettre en accusation, afin de mieux les mettre au pilori.

Schönberg, surnommé « le charlatan sans racines », est visé. « Quiconque en mange, en meurt », fulmine Goebbels.

Les grandes figures de la musique atonale, ces « faiseurs de bruits », subissent le même sort. Schönberg, Berg et Webern. Korngold, Weigl, Rathaus, Glanzberg et Zemlinsky, beau-frère de Schönberg font partie du pilori.

Sont tout particulièrement visés la « musique nègre », autrement dit le jazz, et les compositeurs juifs, dont certains, comme Schoenberg, sont les représentants d'une avant-garde pour laquelle les nazis n'ont que haine et mépris. Ainsi, la musique atonale - dont un critique de l'époque considère qu'elle détruit « cet élément très évidemment allemand qu'est l'accord parfait » - est pour les nazis le produit par excellence de « l'esprit juif ».

Les nazis lui opposent Wagner, non sans quelque absurdité, si l'on garde à l'esprit ce que lui doit la musique moderne et Mahler et Schönberg en particulier. Wagner, auteur d'un pamphlet antisémite, *Le judaïsme en musique*, incarne, aux yeux des idéologues du régime, une musique censée régénérer l'âme allemande, sur laquelle les Juifs sont accusés d'avoir exercé leur influence néfaste.

Interdits de concert, chassés des orchestres et des conservatoires, privés de toute possibilité de gagner leur vie au pays de Bach et de Beethoven, nombreux sont les compositeurs et interprètes, juifs ou non, qui choisissent de s'exiler, notamment aux Etats-Unis. C'est le cas, de Kurt Weill, d'Hindemith ou de Schoenberg.

Mais beaucoup d'autres, malgré la qualité de leur œuvre, et quel qu'ait été leur destin, sont tombés dans l'oubli. Ils commencent à peine d'en sortir.

Annexe 5

De François Villon à Weill et Brecht

<p>Frères humains qui après nous vivez N'ayez les cœurs contre nous endurcis, Car, se pitié de nous pauvres avez, Dieu en aura plus tost de vous merciz. Vous nous voyez cy attachez cinq, six Quant de la chair, que trop avons nourrie, Elle est pièce devoree et pourrie, Et nous les os, devenons cendre et pouldre. De nostre mal personne ne s'en rie : Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre</p> <p>Se frères vous clamons, pas n'en devez Avoir desdain, quoy que fusmes occiz Par justice. Toutesfois, vous savez Que tous hommes n'ont pas bon sens rassiz; Excusez nous, puis que sommes transis, Envers le filz de la Vierge Marie, Que sa grâce ne soit pour nous tarie, Nous préservant de l'infernale fouldre. Nous sommes mors, ame ne nous harie ; Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre</p> <p>La pluye nous a débuez et lavez, Et le soleil desséchez et noirciz: Pies, corbeaulx nous ont les yeulx cavez Et arraché la barbe et les sourciz. Jamais nul temps nous ne sommes assis; Puis ça, puis la, comme le vent varie, A son plaisir sans cesser nous charie, Plus becquetez d'oiseaulx que dez à couldre. Ne soyez donc de nostre confrarie ; Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre</p> <p>Prince Jhesus, qui sur tous a maistrie, Garde qu'Enfer n'ait de nous seigneurie : A luy n'avons que faire ne que souldre. Hommes, icy n'a point de mocquerie; Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre</p> <p>François Villon, <i>La Ballade des pendus - Épitaphe en forme de ballade</i>, transcription, Lagarde et Michard. Interprétée par Serge reggiani</p>	<p>Frères humains qui après nous vivez, N'ayez le cœur contre nous endurci, Ne riez pas quand nous apercevez T out décharnés, car tels serez aussi. Ne nous condamnez pas, parce qu'occis Par justice, car justice varie Et tous hommes n'ont pas bon sens rassis. Tirez leçon de nos os tout en poudre : De notre mal, que personne ne se rie, Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre.</p> <p>La pluie nous a ravinés et lavés Et cette chair, par nous trop bien nourrie, Est morte. Les corbeaux ont crevé Ces yeux dont la convoitise est tarie. Nous avons cherché à nous élever: C'est fait. Voyez flotter nos chairs pourries Comme crottins, rebuts jetés à la voirie, Plus becquetés d'oiseaux que dés à coudre. Ne soyez donc de notre confrérie, Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre.</p> <p>À fillettes montrant têtins Pour avoir plus largement hôtes, À voyous coureurs de putains, Vivant grassement de leur faute, À fous et folles, sots et sottés, Pickpockets, tueurs endurcis, Tartuffes et fausses dévotes, Je crie à toutes gens merci.</p> <p>Mais pas aux chiens de la police Qui m'en ont fait assez baver: Pour ces bâtards pleins de malice, Je voudrais les voir tous crever. Mais déjà le bourreau m'appelle, Ils sont les plus forts, c'est ainsi, Et pour éviter les querelles, À eux aussi, je crie merci.</p> <p>Qu'on leur casse à coups de maillet Leurs sales gueules, sans merci. Le reste, je veux l'oublier, Et crie à toutes gens merci.</p> <p>Kurt Weill et Bertolt Brecht, <i>Ballade de merci</i>, texte français de Jean-Claude Hémerly, © L'Arche. Interprétée à la maison de la musique de Nanterre</p>
---	--

Textes et interprétations, à comparer.

Annexe 6

Song et distanciation brechtienne Distanciation brechtienne (*Verfremdung effekt*)

Le **principe** des procédés de distanciation consiste à faire percevoir un objet, un personnage, un processus, et en même temps à le rendre insolite. Suite au traitement qui lui est appliqué, l'objet devient étrange, il est « *étrangéifié* ». L'**objectif** recherché est d'inciter le spectateur à prendre ses distances par rapport à la réalité qui lui est montrée, de solliciter son esprit critique, d'aviver la conscience. Lorsqu'elle est efficace, la distanciation a un effet *politique* de désaliénation (non pas dans la mesure où des réponses seraient apportées, mais plutôt par le fait qu'elle met en évidence les caractères essentiels des discours orchestrés par le spectacle). La distanciation peut être rapprochée de la « dénudation du procédé » des formalistes russes, auxquels Brecht a également emprunté le concept d'*ostranenie*. Il s'agit de *défaire l'illusion* en soulignant le caractère construit (non naturel) de la réalité représentée. Procédés : la contradiction (au cœur d'un même personnage, par exemple entre les actes et les paroles d'un même personnage, entre son comportement et la situation dans laquelle il se trouve, entre le texte parlé et le texte chanté), l'intervention de *songs*, l'intervention d'un narrateur (chaque personnage est susceptible de devenir narrateur et donc de s'adresser au public, parfois de parler de lui-même à la troisième personne), l'utilisation de panneaux et cartons, un éclairage inattendu de la salle, l'utilisation ostentatoire de la machinerie, etc. Il s'agit, par une série de décalages, « d'amener le spectateur à considérer les événements d'un œil investigateur et critique » et de défaire les fausses représentations que l'homme se fait de lui-même et de la société.

Lexique: *Song*

Solution trouvée par Weill pour confier à la musique les principales idées véhiculées par la pièce. C'est une sorte de ballade moderne apparentée à la chanson de cabaret et au jazz, martelée à la manière des chants de propagande.

Le *song* d'ouverture de *L'Opéra de quat'sous*, *La Complainte de Mackie* est devenue un standard de jazz grâce notamment à sa reprise par Louis Armstrong et par Ella Fitzgerald sous le titre *Mack the Knife*. *Alabama Song* acquiert également une grande popularité dans le monde du rock lorsqu'elle est reprise par le groupe The Doors. Elle est tirée de *Grandeur et décadence de La ville de Mahagony* (Bertolt Brecht et Kurt Weill).

Dans l'œuvre, les « éclats de vérité » sont souvent là où on les attend le moins, et notamment au moments des *songs* – ces fameux *songs* que Brecht qualifiait de « didactiques ». Les personnages semblent y atteindre à une vérité plus noble, plus haute, plus belle. Ainsi Polly, la jeune femme déçue par sa fête de mariage, de se transformer en figure révolutionnaire quasi mythique (*Jenny-des-Corsaires*); Madame Peachum de convoquer la Bible et le Code (*La Ballade de l'esclavage des sens*) et de livrer un constat édifiant sur la nature de l'homme ; Monsieur Peachum de rêver un monde meilleur, où règneraient – si « les circonstances » s'y prêtaient – le droit, l'honnêteté, la reconnaissance (*Sur l'instabilité des choses humaines*).

Entre les lignes de ces *songs* tout à la fois drôles et divertissants, on voit de hautes aspirations se dessiner.

De même lors du finale, dont Weill rappelle qu'il n'est « en aucun cas une parodie », où Mack, in extremis, est sauvé de la pendaison: « Afin que vous voyiez, à l'opéra du moins /La pitié l'emporter sur le droit.» Cela ne dit pas que ce n'est qu'à l'opéra, que sur les planches, donc, que les fins les plus heureuses peuvent advenir – ce qui serait un constat plutôt amer. Cela dit que le théâtre est le lieu où l'on peut transformer les fins les plus pitoyables, les injustices les plus dures – ici une mise à mort. Que **le théâtre est le lieu, donc, où peuvent s'inventer, se préparer, se construire, les conditions d'une vie plus juste.** Dans la vie, les Héraults du roi « accourent très rarement quand les opprimés essaient de rendre coup pour coup.» Aux spectateurs de faire en sorte que cela advienne, *en vérité.*

R

Importance du Chant dans l'Opéra de Quat'sous⁶

Brecht donne la parole, une parole chantée, aux bannis du mouvement du monde. Ce chant pilonne les certitudes, dégage de l'espace de pensée, de conscience et, comme le dit Olivier Py, reconstruit la totalité :

Pour moi, Le chant, c'est Le Legato. Ce n'est pas chanter une note après l'autre. C'est qu'il y ait, dans Le mouvement du chant, quelque chose qui est vu à travers, au-delà de La matière. Donc quand je dis Legato, au fond, c'est Le continuum. C'est L'idée que tout est rassemblé, que tout a une place. Y compris moi, qui suis ce que je suis, coupable, brisé, douloureux: j'ai une place dans La totalité. Par La puissance du chant, non seulement je me redonne cette place, mais en plus je reconstruis La totalité, pour un instant. Olivier Py



Brecht, en définitive, fait de la place à ceux qui n'en trouvent plus. Nous travaillons avec conviction sur une idée utopique: on peut renverser les hiérarchies du monde **par la puissance d'un chant.**

Dans les *Quat'sous*, les *songs* sont un délice à écouter, certains sont devenus de grands standards de jazz, chantés par des interprètes immenses (Armstrong, Sinatra, Nina Simone, etc.). Le chant, pour les personnages de *L'Opéra de quat'sous*, est un moyen de se soustraire au drame quotidien, de se soustraire aux jugements, aux règles, à la morale, mais surtout de se « définir », voire de dévoiler qui ils sont vraiment. Par ailleurs, chaque fin d'acte agit comme une mise au point par le chant sur la vraie nature du spectacle. Il y a une part de déraison induite par le chant. Qui contamine celui qui écoute. Quand la jeune Polly chante l'histoire de la petite serveuse qui fera, un beau jour, trancher toutes les têtes de la ville – le *song* de « Jenny-des-corsaires » – on a de la sympathie, de l'empathie pour elle, alors même qu'elle est en train de glorifier une révolution sanglante et meurtrière. Cette empathie suscitée par le chant vient probablement d'un moment où la musique se rassemble, de cet instant d'exception que nous recherchons pendant les répétitions. Cet instant-là, Olivier Py en parle très bien : « Pour

⁶ Joan Mompert

moi, le chant, c'est le legato. Ce n'est pas chanter une note après l'autre [...] c'est le continuum. C'est l'idée que tout est rassemblé, que tout a une place. Y compris moi, qui suis ce que je suis, coupable, brisé, douloureux: j'ai une place dans la totalité. Par la puissance

du chant, non seulement je me redonne cette place, mais en plus je reconstruis la totalité, pour un instant»¹. Pour les personnages en marge de la société qui peuplent *L'Opéra de quat'sous*, le chant est une façon de retrouver une place, de mettre à mal les hiérarchies sociales, en reconstituant une totalité.

Le message que transmet l'Opéra de Quat'sous

S'il y a un sens à tout cela, c'est probablement parce que les personnages qui sont joués sur le plateau représentent la couche des laissés-pour-compte. Des exclus. Je crois que quand on parle d'exclusion, on parle aussi de ce qu'on tâche d'exclure dans notre for intérieur quand on est en rapport avec les déshérités. Ce qu'on tâche d'exclure en nous pourrait à mon sens s'apparenter à de la « **compassion** ». La compassion est ce qui nous porte à percevoir ou ressentir la souffrance d'autrui et nous **pousse à y remédier**. Dans compassion – qu'on entend à tort aujourd'hui comme un terme lié à la religion –, il y a action. Pour en revenir à Brecht, si par l'artifice du spectacle on arrive à dialoguer avec l'intime du spectateur et à questionner la part de compassion, d'envie d'agir et de refuser « l'exploitation de l'homme par l'homme » qui résiste en chacun de nous, le spectacle prendra du sens.

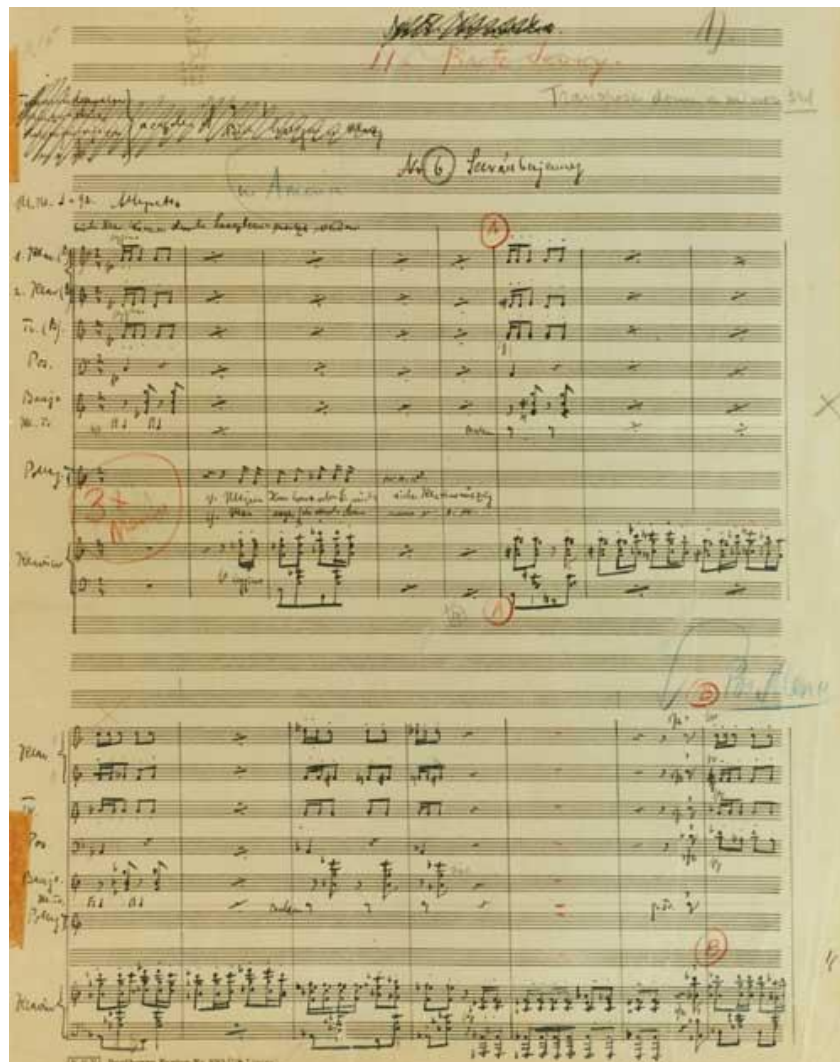
Annexe 7

L'opéra de quat'sous, les songs

Edition allemande (Suhrkamp)	Edition française (L'Arche)	Interprété par (personnages)	Ecouter le song (en allemand) *
Nr. 1. Ouverture (p. 9)	–	Instrumental	W. Brückner-Ruggeberg
Nr. 2. Die Moritat von Mackie Messer (p. 10)	La complainte de Mackie le Surineur (p.7)	Un chanteur de complainte	W. Brückner-Ruggeberg
Nr. 3. Morgenchoral des Peachum (p. 11)	Choral matinal de Peachum (p.9)	Mr. Peachum	W. Brückner-Ruggeberg
Nr. 4. Anstatt daß-Song (p. 19)	Song d'”Au lieu de” (p.15)	Mr. et Mme Peachum	W. Brückner-Ruggeberg
Nr. 5. Hochzeitslied Für Ärmere Leute (p. 22-29)	Epithalame des pauvres (p.19-24)	La bande de Mackie	W. Brückner-Ruggeberg
Nr. 6. Seeräuberjenny (p. 30)	Jenny des Corsaires (p.25)	Polly Peachum	W. Brückner-Ruggeberg
Nr. 7. Kanonensong (p. 34)	Chant des canons (p.28)	Mackie, Tiger Brown	W. Brückner-Ruggeberg
Nr. 8. Liebeslied (p. 37)	***** (p.31)	Mackie, Polly	W. Brückner-Ruggeberg
Nr. 9. Barbarasong (p. 38)	***** (p. 32)	Polly	W. Brückner-Ruggeberg
Nr. 10. Erstes Dreigroschenfinale (p. 45)	Premier finale de quat'sous (p. 38)	La famille Peachum	W. Brückner-Ruggeberg
Nr. 11a. Melodram (p. 51)	***** (p. 45) : “Ah, Mac, ne m'arrache pas...”	Mackie	W. Brückner-Ruggeberg
*Pollys Lied		Polly	
*Ballade von der sexuellen Hörigkeit	Ballade de l'esclavage des sens (p.46)	Mme. Peachum	W. Brückner-Ruggeberg
Nr. 12. Zuhälterballade (p. 55)	Ballade du souteneur (p.50)	Mackie, Jenny	W. Brückner-Ruggeberg
Nr. 13. Ballade vom angenehmen Leben (p. 59)	Ballade de bonne vie (p. 53)	Mackie	W. Brückner-Ruggeberg
Nr. 14. Eifersuchtsduett (p. 62)	Duo de la jalousie (p. 56)	Lucy, Polly	W. Brückner-Ruggeberg
Nr. 15. Zweites Dreigroschenfinale (p. 66)	Deuxième finale de quat'sous (p. 62)	Mackie, Mme. Peachum	W. Brückner-Ruggeberg
*Arie der Lucy		Lucy	W. Brückner-Ruggeberg
Nr. 16. Lied von der	Le chant de la vanité de	Mr. Peachum	W. Brückner-

Unzulänglichkeit menschlichen Strebens (p. 73-75)	l'effort humain (p.69-71)		Ruggeberg
Nr. 17. Salomonsong (p. 76)	Song de Salomon (p.71)	Jenny	W. Brückner-Ruggeberg
Nr. 18. Ruf aus der Gruft (p. 79-81)	***** (p.78-80) : « Ayez pitié, ayez pitié de moi. »,	Mackie	W. Brückner-Ruggeberg
Nr. 19. Grabschrift (p. 85)	Ballade de merci (p.84)	Mackie	W. Brückner-Ruggeberg
Nr. 20. Drittes Dreigroschenfinale (p. 87)	Troisième finale de quat'sous (p.86)	Le chœur, Mackie, Brown, la famille Peachum	W. Brückner-Ruggeberg

* (Kurt Weill - Lotte Lenya - Sender Freies Berlin, Direction Wilhelm Brückner-Rüggeberg, 1982).



Partition manuscrite de *Seeräuberjenny*

<http://www.threepennyopera.org/mediaPosters.php>



Questions à Pascal Huynh, musicologue⁷

«Deux personnalités exceptionnelles»

Qu'est-ce qui explique le prodigieux succès de L'Opéra de quat'sous lors de sa création en 1928?

Le succès est d'abord lié à la rencontre de deux personnalités exceptionnelles, leaders dans leur discipline, qui vont insuffler un vent nouveau à la création lyrique. En imaginant une forme scénique mixte, à mi-chemin entre l'opéra et le théâtre, et inspirée de Mozart et de Stravinski, Weill et Brecht balaient la pompe et les boursoufflures de l'opéra post-romantique et du drame wagnérien.

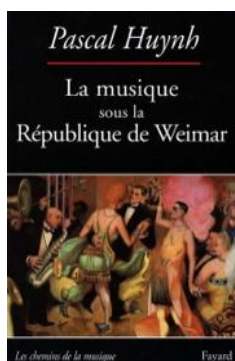
Ils imaginent une forme mixte qui recueille des éléments apparemment hétéroclites (air d'opéra, ballade de revue, chanson de cabaret, rythmes de danse) destinés à forger une nouvelle unité dramaturgique fondée sur la séparation des éléments: drame et musique sont deux éléments distincts. Et enfin, il y a le lien avec l'actualité : l'adaptation du *Beggar's Opera* de Peppusch et Gay dans le Berlin des années 1920 et des mélodies faciles à chanter que tout le monde peut reprendre. Ceci explique donc la fulgurante carrière de l'oeuvre.

Comment se sont faites la rencontre, puis la collaboration de L'homme de Lettres Bertold Brecht et de L'homme de musique Kurt Weill ?

Ils se rencontrent en 1927, auréolés de succès respectifs qui les propulsent sur les devants de la scène, et collaborent immédiatement à un projet d'opéra de chambre, *Mahagonny Songspiel*, pour le festival de Baden-Baden. Chacun insuffle sa propre théorie de l'opéra en devenir qui doit crever l'abcès de l'opéra postromantique. Les deux hommes étaient toutefois trop entiers pour se laisser dépasser par les prétentions esthétiques de leur partenaire, ce qui explique les tensions croissantes qui éclateront au grand jour lors de la genèse de l'opéra *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*. Weill estime que c'est lui qui a mis à bien sa réforme de l'opéra car c'est le compositeur qui domine la création ; Brecht critique toujours plus Weill, le considérant finalement comme réactionnaire.

Kurt Weill et le modèle du Singspiel ont-ils « fait école»? Quel musicien ou homme de théâtre vous paraît aujourd'hui pouvoir revendiquer une filiation avec le style de L'Opéra de quat'sous ?

Weill et Brecht se sont inspirés de Stravinski. Britten et Menotti se sont engouffrés dans la brèche. Aujourd'hui, le successeur de Weill serait peut-être à trouver du côté anglais, Knussen et autres, la dimension pédagogique et sociale étant très forte en Angleterre. Celle du théâtre radiophonique est par contre une tradition en Allemagne.



Pascal Huynh est commissaire d'expositions à la Cité de la musique, rédacteur en chef des programmes et de la revue *Cité musiques*.

Il est l'auteur de *La Musique sous la république de Weimar* (Fayard, 1998), *Kurt Weill ou la conquête des masses* (Actes Sud, 2000) et *Le IIIe Reich et la Musique* (Fayard, 2004).

⁷ Pascal HUYNH interviendra dans la formation d'enseignants le 17 janvier 2017 à la MCA (DAAC Rectorat d'Amiens)

Annexe 9

Opéra de quat'sous : Affiches historiques⁸



David Stone Martin, New York, Théâtre de Lys 1954

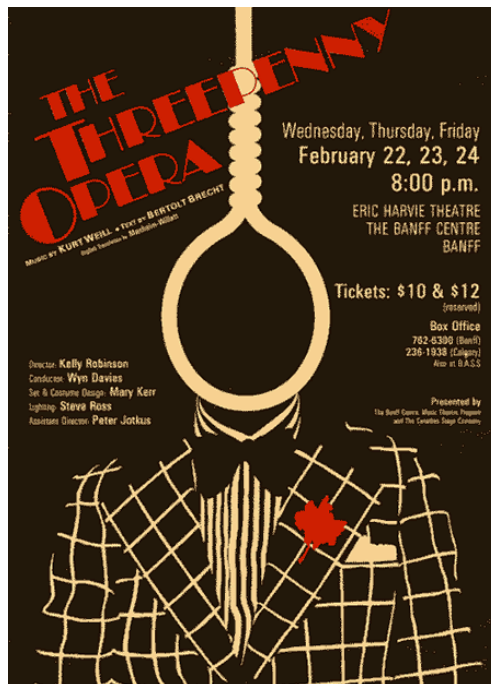


Paul Davis, New York Shakespeare Festival, 1976

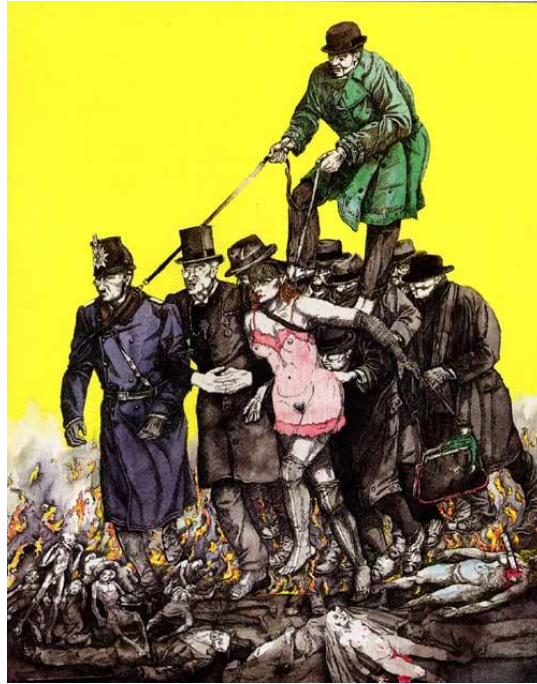
⁸ <http://www.threepennyopera.org/mediaPosters.php>



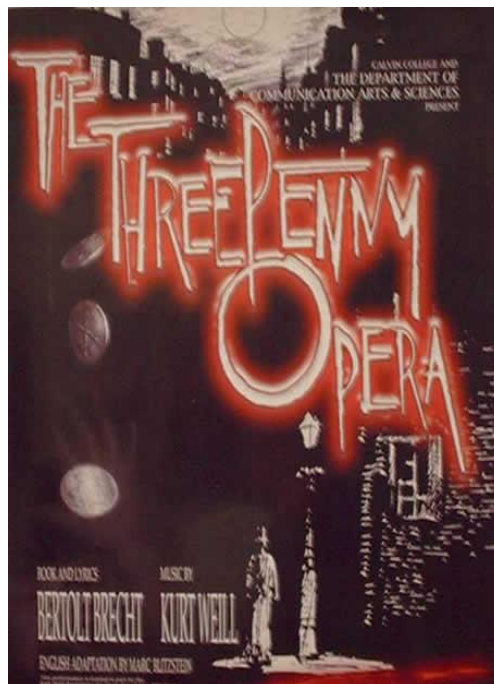
R. Van Nutt, New York, Lunt-Fontanne Theater 1989



Banff Centre, 1989



CF. Wick, Berlin, Theater des Westens, 1987



Grand Rapids, Calvin College, 1999



Kai Fatheuer, Dessau, Anhaltisches Theater, 1998



Istanbul, Devlet Tiyatrosu, 1988



H.US, Theater Nordhausen, 1996



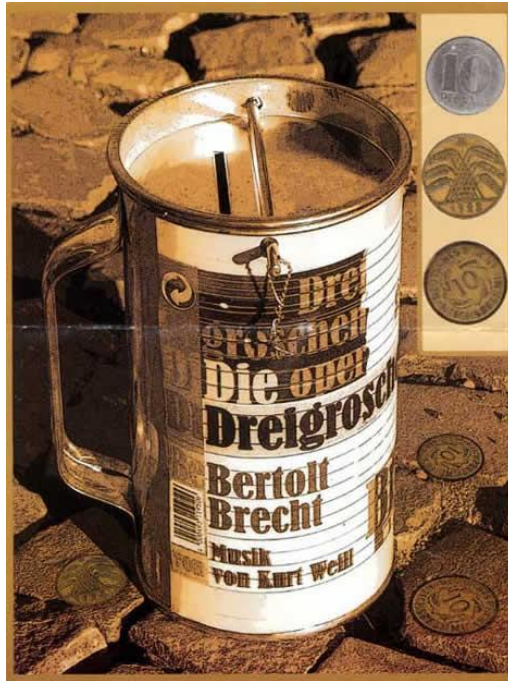
Daniel Chompre (oeuvre de Otto Dix), Paris, Théâtre de L'Europe 1986



Villingen, Theater am Turm 1998



Iris A. Brown, Williamstown Theatre festival 2003



Annett C. Pester, Wittenberg, Mitteldeutsches Landestheater 1998



Thomas Vetter / Maya Leutert, Zurich, 1995

Dossier réalisé par **Delphine Petit et Jean Courtin**
pour un usage pédagogique en résonance avec la représentation de
l'Opéra de Quat'sous

Service éducatif

Jean Courtin
jean.courtin@ac-amiens.fr

Delphine Petit
Delphine.petit@ac-amiens.fr

Le Service éducatif est missionné par la DAAC du Rectorat d'Amiens
Permanence le **vendredi** après-midi de 14h à 18h
Tél. 03 22 97 79 79

en dehors de ces horaires, vous pouvez contacter
Claire-Emmanuelle Bouvier
Relations publiques / secteur scolaire
Tél.: 03 22 97 79 55
ce.bouvier@mca-amiens.com



Maison de la Culture d'Amiens / Centre de création et de production
Direction **Gilbert Fillinger**
Place Léon Gontier - CS 60631 - 80006 Amiens cedex 1 - Tél. 03 22 97 79 79
**La Maison de la Culture d'Amiens est un Etablissement Public de
Coopération Culturelle**, subventionné par le Ministère de la Culture et de
la Communication, DRAC Picardie, Amiens Métropole, le Conseil général de
la Somme.

R