



Kurt Weill

# Mahagonny

Ein Songspiel

Texte von Bertolt Brecht

Englische Übersetzung von Michael Feingold

nach dem Text der Kurt Weill Edition (Ser. I, Vol. 3)

(herausgegeben von Giselher Schubert)

# Inhalt / Contents

Vorwort .....	VII
Preface .....	X
1 I. Mahagonny-Song .....	3
Kleiner Marsch .....	12
2 Alabama-Song .....	14
Marsch .....	23
Vivace .....	24
3 II. Mahagonny-Song .....	26
Vivace assai .....	42
4 Benares-Song .....	44
Sostenuto (Choral) .....	59
5 III. Mahagonny-Song .....	60
Vivace assai .....	76
6 Finale .....	77
Appendix: Erste Fassung des Finales (First Version of Finale) .....	89

## Vorwort

Der Komponist „wendet sich bereits an ein Publikum, das im Theater naiv seinen Spaß verlangt“. Als Weill diesen Satz für ein Programmheft verfasste, das zur Uraufführung seines Songspiels *Mahagonny* erschien, wollte er offenbar ein ganz anderes Publikum provozieren. Die Besucher des anspruchsvollen Festivals „Deutsche Kammermusik“, die im Juli 1927 in die mondäne Kurstadt Baden-Baden strömten, waren alles andere als naiv und verlangten wohl auch nicht nach derartigem Spaß. Mit der für ihn typischen Ironie wollte Weill jedoch auf eine wachsende Kluft hinweisen: Nach dem Ersten Weltkrieg hatte die musikalische Avantgarde zwar konservative Vorstellungen einer überkommenen, aristokratisch geprägten Kultur attackiert und einen wahren Sturm an Kreativität entfesselt, der musikalische Freiheiten schaffte, doch nun, 1927, lief die sogenannte „Neue Musik“ Gefahr, in ständiger Selbstreflexion zu erstarren. In Weills Augen konnte dieses fortgesetzte Experimentieren nur im Rahmen von kleinen Festivals ein Dasein fristen, wo es von einem elitären Fachpublikum kritisch beäugt wurde – also nicht eben das, was er sich für die Rolle zeitgenössischer Musik in der neuen, demokratischen Gesellschaft erhoffte.

Als er im März 1927 von den Organisatoren des Festivals einen Kompositionsauftrag erhielt, reagierte er zunächst verhalten und wollte das Angebot ablehnen. Die Situation änderte sich jedoch, als ihm ein Gedichtband in die Hände fiel: Bertolt Brechts *Hauspostille*, die im April 1927 in den Handel gekommen war. Sie enthielt eine Abteilung „Mahagonnygesänge“ mit fünf Gedichten, die Weills Phantasie anregten. Am 2. Mai informierte Weill seinen Verleger, die Universal Edition in Wien: „in Eile die Mitteilung, dass ich meine Absichten bez. Baden-Baden geändert habe. Ich habe plötzlich einen sehr schönen Einfall gehabt, an dessen Ausführung ich jetzt arbeite. Titel: ‚Mahagonny‘ ein Song-Spiel nach Texten von Brecht. Ich denke, das kleine Stück bis Mitte Mai zu vollenden. [...] Sie werden übrigens auch außerhalb Baden-Badens Verwendung dafür haben.“ So begann, was eine der einflussreichsten künstlerischen Zusammenarbeiten des 20. Jahrhunderts werden sollte.

Weill kontaktierte den Dramatiker bzw. Dichter umgehend und bat ihn um einen weiteren Text, der als Finale für das kleine Bühnenwerk dienen könnte. Brecht kam dem Wunsch nach, indem er ein älteres Gedicht („Wenn der Whisky verraucht ist“) überarbeitete. Zwei der fünf Gedichte aus der *Hauspostille* waren in englischer Sprache verfasst – offensichtlich von Brechts Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann – und trugen die Titel „Alabama-Song“ und „Benares-Song“. Vermutlich hat das englische Wort „song“ Weill zu der Neuschöpfung „Songspiel“ (in Anlehnung an das altherwürdige Singspiel) angeregt, die ihm als Gattungsbezeichnung für sein neuartiges Werk geeignet schien. Nach einer Umstellung ihrer Reihenfolge formte er aus den *Hauspostille*-Gedichten ein kleines musikalisches Drama, indem er die einzelnen Verse zwischen sechs Sängern aufteilte (zwei Tenöre, zwei Bässe, zwei Soubretten) und ein Ensemble von zehn Instrumenten hinzufügte. Obwohl jeder Gesangsstimme ein amerikanisierter Namen zugeordnet ist (Charlie, Billy, Bobby, Jimmy, Jessie, Bessie), werden diese charakterlich nicht individualisiert. Weill verknüpfte die sechs Songs mit instrumentalen Zwischenspielen und schloss seine Arbeiten an der Partitur am 26. Mai 1927 ab.

Die Komposition des Songspiels war noch nicht vollendet, als Weill und Brecht damit begannen, zwei weitreichende Pläne zu schmieden. Einerseits wollten sie das Songspiel zu einer ausgewachsenen Oper erweitern; andererseits sollte Brecht das Stück in Baden-Baden inszenieren (Premierendatum: 17. Juli), unterstützt von seinem langjährigen Freund und Mitarbeiter, dem Maler und Bühnenbildner Caspar Neher. Das Trio

bzw. Quartett (denn Elisabeth Hauptmann blieb maßgeblich involviert) wird dann seine Zusammenarbeit durch eine Reihe von legendären Bühnenwerken erweitern: durch die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, die „Stücke mit Musik“ *Die Dreigroschenoper* und *Happy End* sowie das Ballett mit Gesang *Die sieben Todsünden*.

*Mahagonny* in Baden-Baden geriet zum Skandalerfolg. Die Inszenierung begann mit einem Pistolenschuss, abgefeuert von einem der Sänger. Der Bühnenaufbau bestand aus einer einfachen Holzplattform, die mit Seilen umspannt wurde, damit die Sänger nicht herunterfallen konnten (so ergab sich für manche der Eindruck eines Boxrings bzw. Schiffsdecks). Hinter der Plattform ragte eine riesige Leinwand in die Höhe, auf die Neher zum Teil verstörende Bühnenbilder projiziert wurden. Die Musiker saßen seitlich neben der Plattform auf der Bühne. Die Sänger, auch wenn sie nicht an einem Song beteiligt waren, konnten von den Zuschauern jederzeit gesehen werden (u.a. bei Kostümwechseln), ebenso wie der Inspizient und die Beleuchter. In schroffem Gegensatz zu den herkömmlichen Inszenierungen der anderen aufgeführten Einakter (Ernst Toch's *Die Prinzessin auf der Erbse*, Darius Milhauds *Die Entführung der Europa* und Paul Hindemiths *Hin und zurück*) legte *Mahagonny* die Illusionsmaschinerie des Opernhauses bloß und rief damit einen Eindruck hervor, der als „Verfremdungseffekt“ bekannt werden sollte.

Die avantgardistische Provokation der in Baden-Baden versammelten musikalischen Avantgarde verfehlte nicht ihr Ziel. Teile des Publikums bekundeten ihr Missfallen durch Pfiffe, während andere das Werk mit stürmischem Applaus begrüßten. Die Reaktionen in der Presse fielen ähnlich geteilt aus, aber alle stimmten darin überein, dass Weills Musik gänzlich neuartig und elektrisierend sei, unter anderem durch eine täuschend einfache Musiksprache, die Verwendung von Elementen aus der zeitgenössischen Populärmusik – insbesondere des Foxtrotts – und einer Instrumentation, die an Jazz- bzw. Tanzkapellen der 1920er Jahre erinnerte. Weills Sinn für Ironie tritt in der Partitur verschiedentlich zutage, etwa wenn seine Vertonung von „Schöner grüner Mond von Mahagonny“ Erinnerungen an den Chor der Brautjungfern in Webers *Freischütz* („Schöner grüner Jungfernkranz“) aufkommen lässt, oder wenn er eine Passage aus der Arbeiter-Hymne *Die Internationale* im letzten instrumentalen Zwischenspiel „Aufruhr in Mahagonny“ zitiert: Die Trompeten intonieren die Passage zunächst normal, doch dann folgt die Anweisung „Dämpfer auf“ und fortissimo – ein weiterer Fall von Verfremdung.

Eine Nummer stach besonders hervor: Weills Vertonung des „Alabama-Song“ erwies sich als derart zündend, dass die Universal Edition sie als Einzelausgabe veröffentlichte (in einer vereinfachten Fassung für eine Singstimme mit Klavierbegleitung). Weills Frau, Lotte Lenya, die in Baden-Baden die Partie der Jessie gesungen hatte – möglicherweise war sie dort in letzter Minute eingesprungen (die übrigen fünf Rollen waren mit ausgebildeten Opernsängern besetzt) –, nahm die Nummer nicht weniger als dreimal zwischen 1930 und 1932 auf. Der Song gelangte zu weltweiter Verbreitung, als er auf dem Debütalbum *The Doors* (1966) der gleichnamigen Band erschien, und der Bekanntheitsgrad wuchs weiter, als David Bowie ihn Ende der 1970er Jahre in sein Repertoire aufnahm.

Das Songspiel selbst blieb zu Weills Lebzeiten unveröffentlicht, da Weill und sein Verleger zunächst für eine Verbreitung der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* sorgen wollten, die 1930 ihre Uraufführung erlebte. Erst im Anschluss wollte man sich um das Songspiel kümmern (das Weill nun als „Stilstudie“ für die Oper bezeichnete),

doch alle Planungen kollabierten nach der Machtübernahme der Nazis, die Weills Musik verboten bzw. beschlagnahmten und ihn ins Exil trieben. Der Initiative des britischen Musikschriftstellers und Weill-Forschers David Drew ist es zu verdanken, dass 1963 neues Aufführungsmaterial erstellt wurde und die Universal Edition einen Klavierauszug veröffentlichte (UE 12 889).

#### Zu dieser Ausgabe

Der vorliegende Klavierauszug folgt dem Text der kritischen Ausgabe, erschienen im Rahmen der Kurt Weill Edition (Series I, Volume 3), herausgegeben von Giselher Schubert; der Klaviersatz basiert auf einem Auszug von Weills Partitur, den ein unbekannter Mitarbeiter der UE im Juni 1927 erstellte. Hauptunterschiede im Vergleich zu der alten Ausgabe liegen in der Wiederholung von zehn Takten des Kleinen Marsches nach dem „Alabama-Song“, im Wegfall eines möglichen Überspringens der zweiten Strophe und des zweiten Refrains des „Alabama-Song“ und im klar getrennten Wechsel von Bessies gesprochenen Zeilen mit den musikalischen Einwüfen im Finale. (Aufgrund der Änderungen des Verlaufs sind die Studierziffern der alten Ausgabe nicht deckungsgleich mit denen der neuen Ausgabe.) Die von Drew vorgenommene redaktionelle Einteilung des Werks in drei Abschnitte fällt weg. Im Anhang findet sich alternativ der Schluss der alten Ausgabe, aber mit dem Zusatz einer verzierten Violinpassage, deren Einsatz Weill erwog. Zahlreiche Fehler hinsichtlich Tonhöhe, Rhythmus, Taktvorgaben, Tempobezeichnungen und Gesangstext sind korrigiert.

Bei einer Aufführung stellen sich dennoch einige Fragen. Obwohl als Bühnenwerk komponiert, hat sich das Songspiel auch als sehr wirkungsvolles Konzertstück erwiesen. Wie bei allen Weill-Werken, in denen Sänger involviert sind – ungeachtet, ob diese im Theater oder im Konzertsaal erklingen – ist die Textverständlichkeit von größter Bedeutung. Diese zu erreichen kann mitunter schwierig sein, wie etwa im „II. Mahagonny-Song“, wo die Solopassagen von Charlie (T. 26–31), Bobby (T. 57–62) und Jimmy (T. 88–93) kein allzu schnelles Tempo vertragen (das Allegro molto mag hier Gegenteiliges nahelegen), da die Sänger sonst nicht alle Wörter verständlich unterbringen können; ein Ritardando kann hier zusätzlich helfen. Weill selbst hat diese Probleme erkannt, als er im Klavierauszug der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* für die korrespondierenden Passagen Metronomzahlen hinzufügte (in der vorliegenden Ausgabe sind diese in Fußnoten wiedergegeben). Sänger werden beobachten, dass die Melodiephrasen der Singstimmen häufig auf langen Notenwerten enden (z.B. „Alabama-Song“ T. 58f. und 117f.). Hier muss man jeweils entscheiden, ob diese Notenwerte, die Weill möglicherweise aus Gründen der Bequemlichkeit notiert hat, auszusingen sind oder ob man, dem natürlichen Sprachduktus des Wortes oder der Silbe folgend, die Töne verkürzt.

Wer sich für die Geschichte des Songspiels interessiert oder Näheres über die verwendeten Quellen und editorischen Entscheidungen für die neue Ausgabe erfahren will, dem sei nachdrücklich Giselher Schuberts kritische Ausgabe der Partitur (mit einem ausführlichen einleitenden Essay) sowie der als separater Band gedruckte kritische Bericht zum Studium empfohlen.

# Preface

x

The composer 'addresses an audience that naively demands its fun in the theater.' When Weill penned this line for a program note for the premiere of his *Songspiel Mahagonny*, it seems safe to say that he wanted to provoke a very different sort of audience. The patrons of the highbrow music festival, 'Deutsche Kammermusik', who had descended in July 1927 on the fashionable spa town of Baden-Baden, were far from naive and unlikely to be looking for fun. Tongue-in-cheek, Weill wanted to point out what he perceived as a growing disconnect: after World War I, the musical avant-garde had attacked the conservative tastes of an obsolete aristocratic culture by unleashing a storm of creativity that sought to gain musical freedom, but now, in 1927, the so-called New Music seemed in danger of paralysis caused by navel-gazing. As Weill saw it, such self-absorbed experimentation could exist only in the sphere of specialized festivals attended by a small, elitist audience – not exactly how he pictured the role of contemporary music in a new, democratic society.

Not surprisingly, when he received a commission from the festival organizers in March 1927 for a small stage work, his reaction was lukewarm and he considered declining it. Things changed, however, when a poetry collection fell into his hands. Bertolt Brecht's *Hauspostille* (domestic breviary), published in April 1927, contained five poems under the heading 'Mahagonnygesänge' that sparked Weill's imagination. On 2 May, he informed his publisher, Universal Edition: 'In haste, let me say that I've changed my mind regarding Baden-Baden. I've suddenly had a very nice idea and am now at work on its elaboration. The title: "Mahagonny", a Song-Spiel on texts by Brecht. I think the little piece will be finished by the middle of May. [...] Incidentally, you'll probably also find use for it beyond Baden-Baden.' Thus began what would become one of the most influential artistic partnerships of the twentieth century.

Weill contacted the poet-playwright immediately and requested an additional text to serve as a finale of the little stage work. Brecht obliged by reworking an older poem of his ('Wenn der Whisky verraucht ist'). Two of the five original poems were in English (apparently authored by Brecht's collaborator Elisabeth Hauptmann) and titled 'Alabama-Song' and 'Benares-Song'. The English word 'song' may have prompted Weill to come up with the neologism 'Songspiel' – a pun on the time-honored German *Singspiel* – to describe the new genre he set out to create. Rearranging the sequence of the *Hauspostille* poems, Weill composed them into a musical mini-drama by apportioning the verse-lines among six singers (two tenors, two basses, two soubrettes), with an ensemble of ten instruments. Although each singer received an Americanized role name (Charlie, Billy, Bobby, Jimmy, Jessie, Bessie), these do not represent individualized characters. Weill connected each song to the next with an instrumental interlude (five altogether) and finished the last section of the full score on 26 May 1927.

The compositional process was not yet complete when Weill and Brecht began to discuss two important ideas. On the one hand they wanted to turn the *Songspiel* into a full-blown opera; on the other they decided that Brecht would stage the work in Baden-Baden (date of premiere: 17 July), supported by his trusted friend and collaborator, the painter and set designer Caspar Neher. The trio, or actually quartet because of Hauptmann's continuing and essential participation, would eventually expand its collaboration to create a series of legendary stage works: the opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, the plays with music *Die Dreigroschenoper* and *Happy End*, and the sung ballet *Die sieben Todsünden*.

*Mahagonny* in Baden-Baden enjoyed a succès de scandale. The staging began with one of the singers firing a pistol shot. The scenery consisted of a crude wooden platform with ropes around it to prevent the singers from falling off (thus creating the effect of a boxing ring or the deck of a ship). Looming large behind the platform was a suspended screen, onto which Neher's occasionally gruesome designs were projected. The instrumentalists sat onstage next to the platform. The vocalists, even when not participating in a musical number, were in full view at all times (occasionally changing costumes), as were the stage manager and the lighting crew. In sharp contrast to the conventional staging of the three other little one-act operas on the program (Ernst Toch's *Die Prinzessin auf der Erbse*, Darius Milhaud's *Die Entführung der Europa*, and Paul Hindemith's *Hin und zurück*), *Mahagonny* exposed the illusionist apparatus of the opera house and caused a disorienting sensation that would become known as 'Verfremdungseffekt'.

The 'avant-gardist' provocation of the assembled musical avant-garde did not miss its target. Parts of the audience booed, while others greeted the work with thunderous applause. Press reaction was similarly divided, but everybody agreed that Weill's score was novel and electrifying in its deceptively simple musical language, its use of contemporary popular idioms – the foxtrot in particular – and an instrumentation reminiscent of 1920s dance bands. A sense of irony becomes palpable at various points of Weill's score, as when his setting of 'Schöner grüner Mond von Mahagonny' evokes the bridesmaids' chorus ('Schöner grüner Jungfernkranz') in Carl Maria von Weber's *Freischütz*, or when he quotes a brief passage from the workers' anthem *Die Internationale* during the instrumental interlude 'Aufruhr in Mahagonny' leading up to the Finale: the trumpets begin by playing the music straight, but then Weill instructs the players to insert mutes and play fortissimo – perhaps another instance of 'Verfremdung'.

One number in particular stood out: Weill's setting of the 'Alabama-Song' proved to be so infectious that Universal Edition decided to publish it as sheet music (in a simplified arrangement for solo voice with piano accompaniment). Weill's wife, Lotte Lenya, who had sung the role of Jessie in Baden-Baden – possibly as a last-minute replacement (the other five singers were legitimate opera voices) – recorded the number three times between 1930 and 1932. The song would achieve worldwide popularity when it appeared on *The Doors* (1966), the debut album of the eponymous band, and it became even more popular when David Bowie added it to his repertoire in the late 1970s.

The Songspiel itself remained unpublished during Weill's lifetime, largely in deference to his opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, first performed in 1930. Weill and his publisher wanted to establish the opera before making any effort to promote the Songspiel, but this strategy collapsed when the Nazis came to power, banning and confiscating Weill's music and driving him into exile. Thanks to the initiative of the British music critic and Weill scholar David Drew, new performing materials for the Songspiel were created in 1963, when Universal Edition printed and sold a piano-vocal score (UE 12 889).

#### About this edition

This piano-vocal score follows the text of the critical edition, as published in the Kurt Weill Edition (Series I, Volume 3), edited by Gisela Schubert; the piano part is based on a piano-reduction of Weill's full score, created on UE's behalf by an unknown person in

June 1927. Principal structural differences from the old published score involve a repeat of ten measures of the 'Kleiner Marsch' after the 'Alabama-Song', the removal of an optional cut of the second stanza and refrain of the 'Alabama-Song', and the dove-tailing of Bessie's spoken lines with the musical interjections in the Finale. (Because of the structural changes, the rehearsal markers of the old edition are incompatible with the new ones.) Drews editorial subdivision of the work into three parts is omitted. An appendix offers the previously published ending, but with a florid violin passage that Weill considered adding. Numerous errors in pitch, rhythm, time signatures, tempo marks, and sung text have been corrected.

Performers will still have to consider a number of issues. Although a stage work, the Songspiel has also proven very effective as a concert piece. As with all of Weill's works involving singers, regardless of whether performed in the theater or in the concert hall, the sung text needs to be clearly intelligible. This can be tricky at times, as in the 'II. Mahagonny-Song', where the solo passages for Charlie (mm. 26–31), Bobby (mm. 57–62) and Jimmy (mm. 88–93) require a not-too-fast pacing (the *Allegro molto* might suggest otherwise), so that the singers can articulate all the words cleanly, perhaps aided by a judicious *ritardando* near the end of each passage. Weill himself addressed the issue, when he provided metronome marks for the corresponding passages in the piano-vocal score for his opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (these are provided in footnotes throughout the present score). Singers will observe that in the vocal parts the songs' melodic phrases often end with long note values (e.g., 'Alabama-Song' mm. 58f. and 117f.). However, one should carefully assess whether such note values, apparently written by Weill as a matter of convenience, should be sustained or cut off following the word's (or syllable's) natural declamation.

Anyone interested in the Songspiel's history, or in the sources consulted and editorial decisions made for this new edition, is encouraged to explore Giselher Schubert's critical edition of the full score (which includes a magisterial introductory essay) along with the critical report (printed as a small separate volume).

Elmar Juchem  
October 2016

Kurt Weill

Mahagonny

# Blocking key

- Ⓝ Jessie (Clark Frewes)
- Ⓝ Bessie (Caroline Carter)
- Ⓝ Charlie (Carlos Ahrens)
- Ⓝ Billy (Levi Carlesius)
- Ⓝ Bobby (Donghoon Kang)
- Ⓝ Jimmy (Andrew Hallam)
- Ⓝ God (Andrew Hallam)

- At - enter
- Xt - exit
- X - cross
- SL - stage left
- SR - stage right
- S - sit down
- ↓ - stand up
- DS - Down Stage
- US - up Stage
- K↓ - kneel
- Ⓞ - spiral staircase

- CS - Center Stage
- DSC - Down Stage Center
- DSL - Down Stage Left
- DSR - Down Stage Right
- USL - up Stage Left
- USR - up Stage Right
- VSC - up Stage center
- BS - Back Stage
- ~ - stairs

- V/ - with
- V/O - with out
- N/O - hand off
- L<sub>y</sub> - Low down
- P1 - Portal 1
- P2 - Portal 2
- P3 - Portal 3
- P4 - Portal 4
- P5 - Portal 5
- P6 - Portal 6
- P7 - Portal 7

## Personen

Charlie (Tenor)

Billy (Tenor)

Bobby (Bass)

Jimmy (Bass)

Jessie (Soubrette)

Bessie (Soubrette)



Alle 6 Personen in uniformen smokingartigen Anzügen, mit breiten Schultern, weiten Hosen und kleinen steifen Hüten.

Auf einem Podium oder einer Bühne sitzen seitlich die Musiker. Daneben ist eine Estrade gebaut, hinten durch eine sehr große Leinwand abgeschlossen, auf die zu jedem Song ein passendes Bild projiziert wird. Zwischen den Songs erscheinen auf der Leinwand verbindende Texte; dazu spielt die Musik kleine Zwischenstücke.

Die Songs werden gesungen, gespielt, getanzt.

## Instrumentale Besetzung

2 Violinen

2 Klarinetten in B (2. auch Bassklarinette in B)

2 Trompeten in C

Altsaxophon in Es

Posaune

Schlagzeug (2 Spieler): 3 Glocken (c', d', g'), Pauken,

Triangel, Becken, Tam-Tam, Holztrommel, kleine Trommel,

Jazztrommel<sup>1</sup>, große Trommel

Klavier

Dauer: ca. 25 min

<sup>1</sup> In anderen Werken verwendete Weill die Begriffe „Jazztrommel“ und „Tomtom“ synonym. In other works, Weill appears to have used the terms 'Jazztrommel' and 'Tomtom' interchangeably.

MAESTRO

SPOT

LX

SD

Sign

BSL/BSR

X = standby

Ⓞ = visual cue



Afternoon	Evening	What	Who
12:30p	6:30p	Get Radio	House Management
1:00p	7:00p	15 till Intimacy/Fight Call Onstage	Paging, God Mic, Comms
1:10p	7:10p	Cast Onstage for Intimacy/Fight call	Paging
1:15p	7:15p	15 till House Open	Paging, God Mic, Comms
1:25p	7:25p	LX 3, SD 0- GO, Check-In	Sound, Lighting, House Management
1:30p	7:30p	House Open, Half Hour Call, Orchestra Call Time	Paging, Comms
1:45p	7:45p	Crew to Headset for Headset Check	Paging, Comms
1:50p	7:50p	5 Till Places	Paging, Comms
		Headset Check	Lighting Board Op (Ainsley), Sound Board Op (Avery), Spot Ops (Avery & Matilda), SM Team (Laila, Natalia, Mateo), Crew (Sofia), Lexi
1:55p	7:55p	Places for TOS (ASM's lmk when you have cast backstage)	Paging, Comms
		Check In w/Maestro	Channel D (Flash Cue LX)
		Check In w/ FOH	House Management
2:00p	8:00p	Confirm House is Closed (STRIKE CONES)	House Management
		LX 4 (House half)	Comms
FOLLOWING		Jack and Spot - GO, LX 5 (House out) SD 15- GO	Comms
FOLLOWING		Spot Out, LX 6 (on turn to walk) (Orchestra Tune), M/o Flash - RED	Comm, M/o Cue LX
FOLLOWING		LX 10, Cast Onstage, M/o -GREEN	Comms, Cue LX

# MAHAGONNY

Ein Songspiel  
Texte von Bertolt Brecht

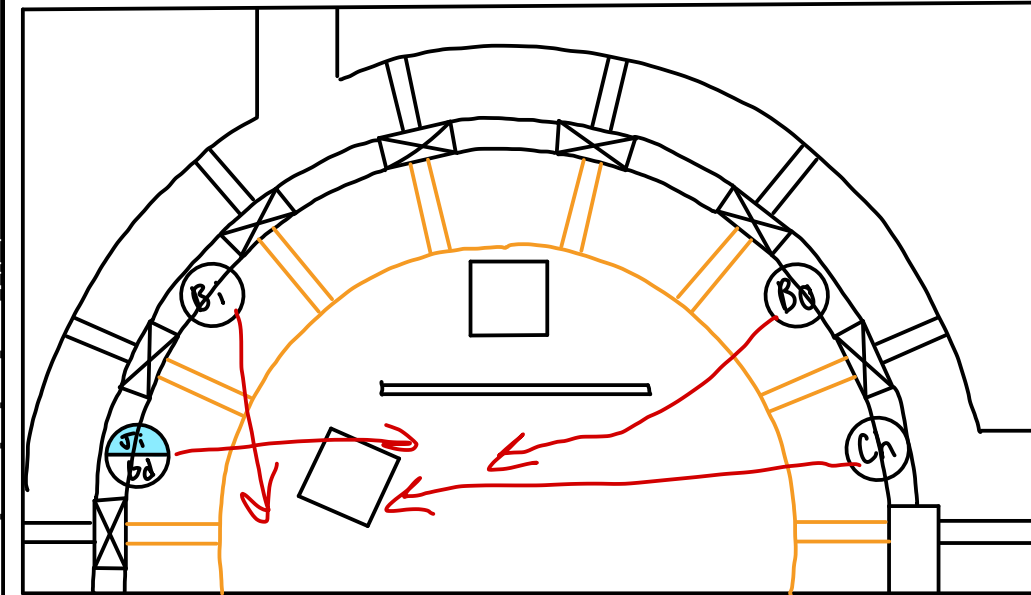
Kurt Weill  
(1900–1950)

## 1 I. Mahagonny-Song

Allegro non troppo\*)

ff VI., Trp., Sax. Klar., Sax.  
Schlag., Klav.

shy Lx 15



MO ix, BS, BSR, Fall-60

Lx 10 GO

SD 15

Lx 15

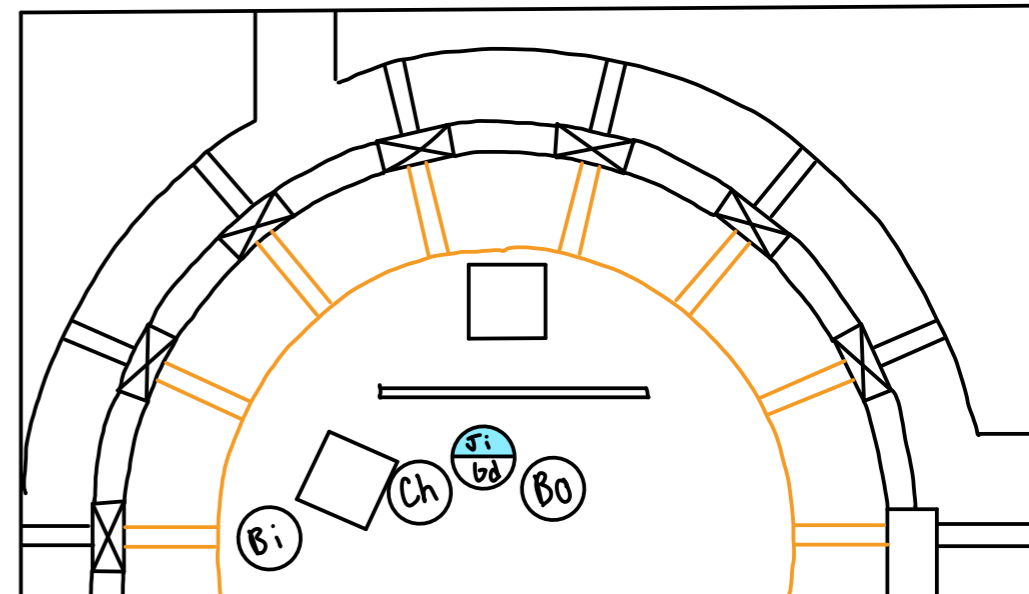
\*) In VeO (dem Klavierauszug zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*) steht die Metronomangabe  $\text{♩} = 88$ .

VeO (the piano vocal score for the opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*) has metronome marking  $\text{♩} = 88$ .

A

15 Charlie *mf*  
 Auf nach Ma-ha-gon-ny,  
 Off to Ma-ha-gon-ny,  
 Billy *mf*  
 die Luft ist kühl und frisch,  
 the air is clean and fresh,  
 Bobby *mf*  
 dort gibt es Pferd- und  
 they've booze and po-ker

Klar.  
 Klav., Vl.



B

20 Ch. *p*  
 Schö - ner  
 Green and  
 Bi. *p*  
 Schö - ner  
 Green and  
 Bo. *p*  
 Wei - ber-fleisch,  
 ta - bles there,  
 Jimmy *mf* *p*  
 Whis - ky und Po - ker - tisch.  
 good whores and good horse - flesh.  
 Schö - ner  
 Green and

Klar. *espr.*  
 Klav. *p*

24

Ch.  
grü - ner Mond von Ma - ha - gon - ny, leuch - te uns!  
glow - ing moon of Ma - ha - gon - ny, light the way!

Bi.  
grü - ner Mond von Ma - ha - gon - ny, leuch - te uns! Denn wir ha - ben  
glow - ing moon of Ma - ha - gon - ny, light the way! Tucked in - to our

Bo.  
grü - ner Mond von Ma - ha - gon - ny, leuch - te uns! Denn wir ha - ben  
glow - ing moon of Ma - ha - gon - ny, light the way! Tucked in - to our

Ji.  
grü - ner Mond von Ma - ha - gon - ny, leuch - te uns!  
glow - ing moon of Ma - ha - gon - ny, light the way!

VI.

28

Ch.  
Denn wir ha-ben heu-te hier un-term Hem-de Geldpapier, für ein  
Tucked in - to our shirts to - day we've the dol-lar bills to pay for a

Bi.  
heu - te hier un-term Hem-de Geld - pa - pier, für ein  
shirts to - day we've the dol-lar bills to pay for a

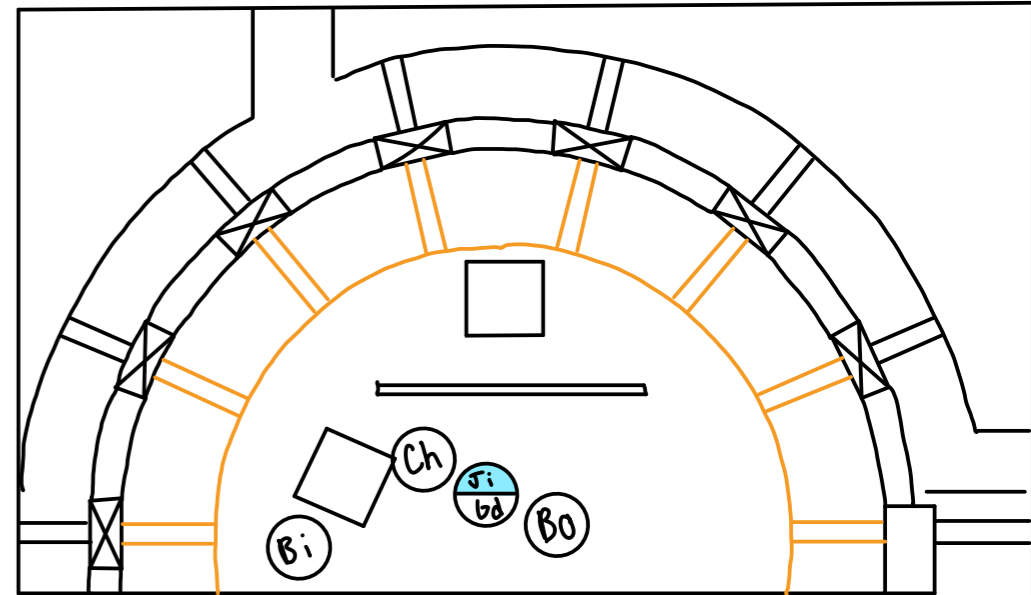
Bo.  
heu - te hier un-term Hem-de Geld - pa - pier, für ein  
shirts to - day we've the dol-lar bills to pay for a

Ji.  
Denn wir ha-ben heu-te hier un-term Hem-de Geldpapier, für ein  
Tucked in - to our shirts to - day we've the dol-lar bills to pay for a

Klar.

Sax.

Klav.



\*) In Weills Autograph steht „A-la-ba-ma“ (auch in T. 69, nicht jedoch in T. 47).  
Weill's autograph has 'A-la-ba-ma' (also in m. 69, but not in m. 47).



32

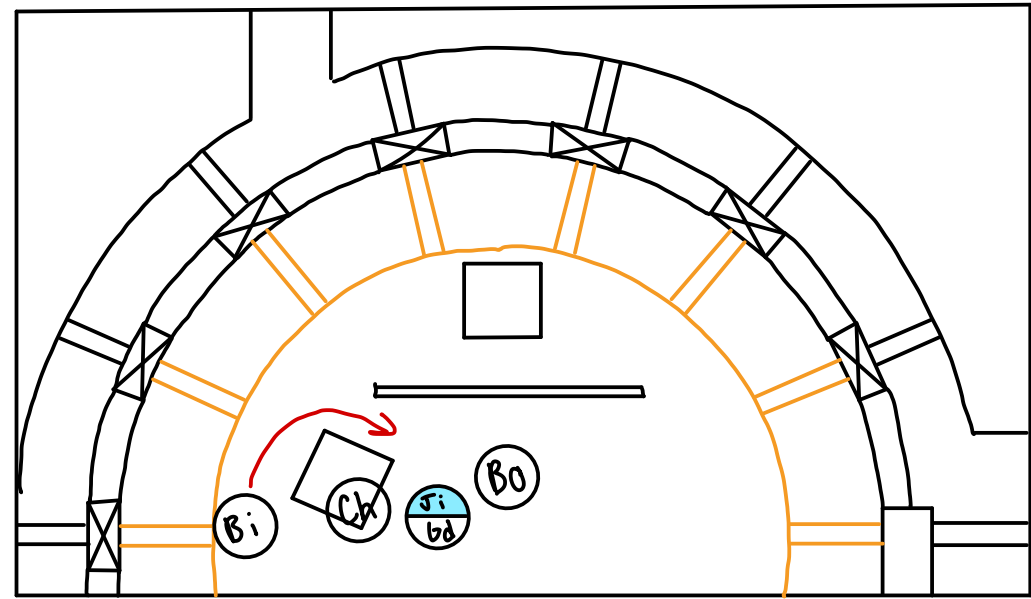
Ch. *gro - ßes La - chen dei - nes gro - ßen dum - men Munds.*  
*great big grin up - on your big and stu - pid mouth.*

Bi. *gro - ßes La - chen dei - nes gro - ßen dum - men Munds.*  
*great big grin up - on your big and stu - pid mouth.*

Bo. *gro - ßes La - chen dei - nes gro - ßen dum - men Munds.*  
*great big grin up - on your big and stu - pid mouth.*

Ji. *gro - ßes La - chen dei - nes gro - ßen dum - men Munds.*  
*great big grin up - on your big and stu - pid mouth.*

*Tutti f*



① Ch ↘ uncap + h/o beers, (Bi) x SL

35

Ch. *Auf \_\_\_\_\_ nach Ma - ha - gon - ny, der*  
*Off \_\_\_\_\_ to Ma - ha - gon - ny, the*

*mf*

VI. *p* Klar. Klav.

39

Ch. *Ost - wind der geht schon,*  
*wind \_\_\_\_\_ is blow - ing free,*

Billy *dort gibt \_\_\_\_\_ es fri - schen Fleisch - sa - lat und*  
*fresh meat \_\_\_\_\_ for sale on ev - ery street and*

*mf*

---

---

---

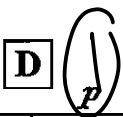
---

---

---

---

---



43

Ch. *Schö - ner grü - ner  
Green and glow - ing*

Bi. *kei - ne Di - rek - tion.  
no bur - eau - cra - cy.* *Schö - ner grü - ner  
Green and glow - ing*

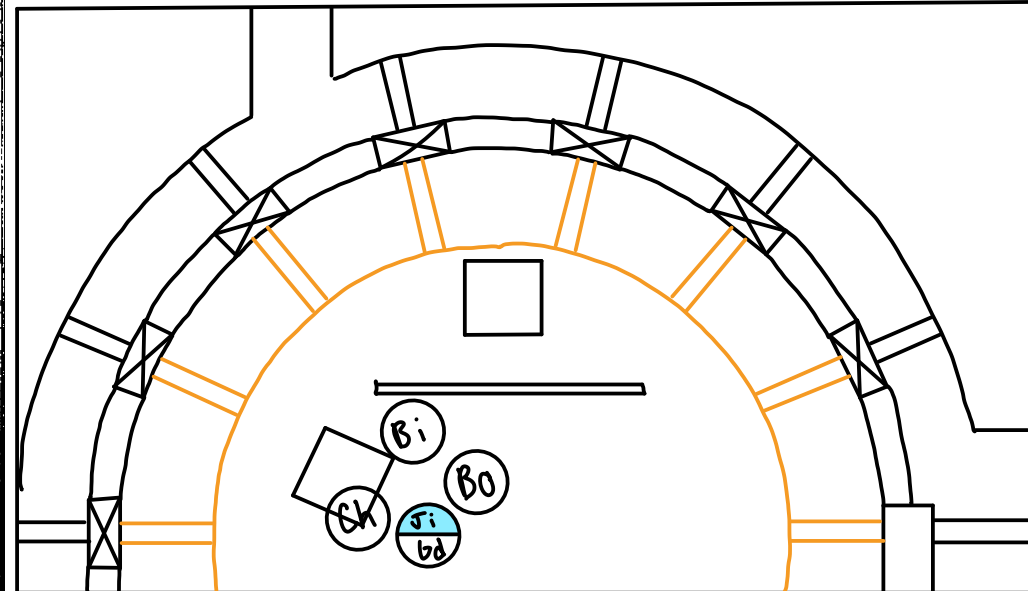
Bobby

Jimmy

Vi. *espr. mf*

Klar. *p*

Klav. *p*



47

Ch. *Mond von Ma - ha - gon - ny, leuch - te uns!  
moon of Ma - ha - gon - ny, light the way!*

Bi. *Mond von Ma - ha - gon - ny, leuch - te uns! Denn wir ha - ben  
moon of Ma - ha - gon - ny, light the way! Tucked in - to our*

Bo. *Mond von Ma - ha - gon - ny, leuch - te uns! Denn wir ha - ben  
moon of Ma - ha - gon - ny, light the way! Tucked in - to our*

Ji. *Mond von Ma - ha - gon - ny, leuch - te uns!  
moon of Ma - ha - gon - ny, light the way!*

Sax.

① All Chills Over

---



---



---



---



---



---

Ch. Denn wir ha - ben heu - te hier un - term Hem - de Geld - pa - pier,  
Tucked in - to our shirts to - day we've the dol - lar bills to pay

Bi. heu - te hier un - term Hem - de Geld - pa - pier,  
shirts to - day we've the dol - lar bills to pay

Bo. heu - te hier un - term Hem - de Geld - pa - pier,  
shirts to - day we've the dol - lar bills to pay

Ji. Denn wir ha - ben heu - te hier un - term Hem - de Geld - pa - pier,  
Tucked in - to our shirts to - day we've the dol - lar bills to pay

53

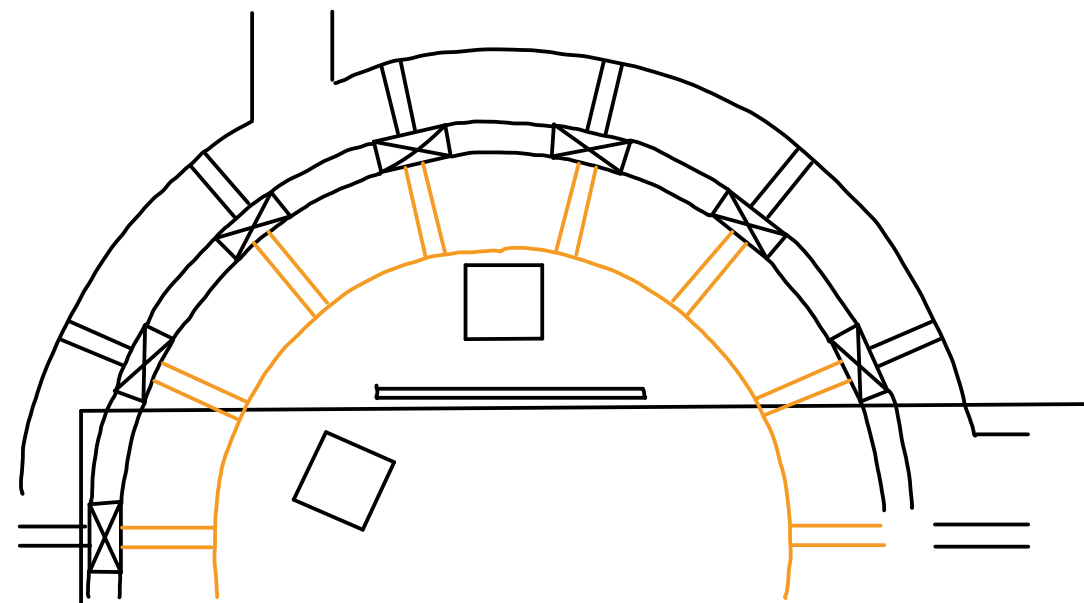
Ch. für ein gro - ßes La - chen dei - nes gro - ßen dum - men Munds. E 2  
for a great big grin up - on your big and stu - pid mouth.

Bi. für ein gro - ßes La - chen dei - nes gro - ßen dum - men Munds.  
for a great big grin up - on your big and stu - pid mouth.

Bo. für ein gro - ßes La - chen dei - nes gro - ßen dum - men Munds.  
for a great big grin up - on your big and stu - pid mouth.

Ji. für ein gro - ßes La - chen dei - nes gro - ßen dum - men Munds.  
for a great big grin up - on your big and stu - pid mouth.

Tutti  
*f*



① Ch NS

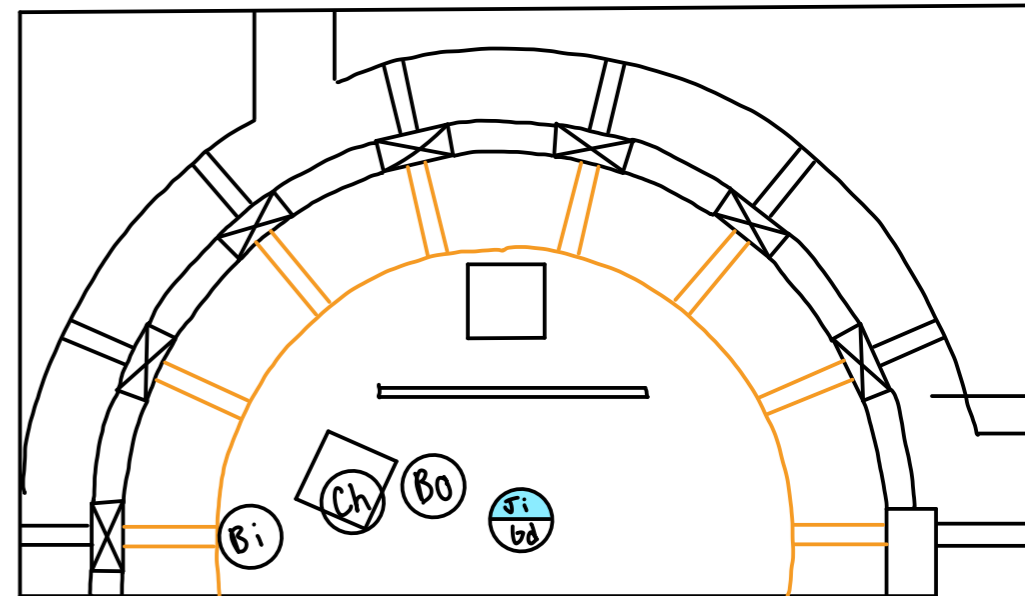
② Ch NS on crate, h/o money to 5i  
bd

57

Ch. *mf*  
 Auf nach Ma-ha-gon-ny, die  
 Off to Ma-ha-gon-ny, the

Ji. *mf*  
 Auf nach Ma-ha-gon-ny, das Schiff wird los-ge-  
 Off to Ma-ha-gon-ny, the boat will sail at

Vi., Klar. *p*  
 Klav.



62

Ch. *mf*  
 Luft ist kühl und frisch.  
 air is clean and fresh.

Billy *mf*  
 Auf nach Ma-ha-gon-ny.  
 Off to Ma-ha-gon-ny.

Bobby *mf*  
 Die Zi - zi - zi - zi - zi - vi - lis, die wird uns dort ge -  
 Our civ' - civ' - civ' - li - za - tion will soon be gone-gone-

Ji. *mf*  
 seilt.  
 dawn.

Trp., Sax.

① (Bi) h/o \$ (Ji) bd

② (Ji) bd h/o \$ (Bo)

66 **F** *p*

Ch. Schö - ner grü - ner Mond von Ma - ha - gon - ny,  
Green and glow - ing moon of Ma - ha - gon - ny,

Bi. Schö - ner grü - ner Mond von Ma - ha - gon - ny,  
Green and glow - ing moon of Ma - ha - gon - ny,

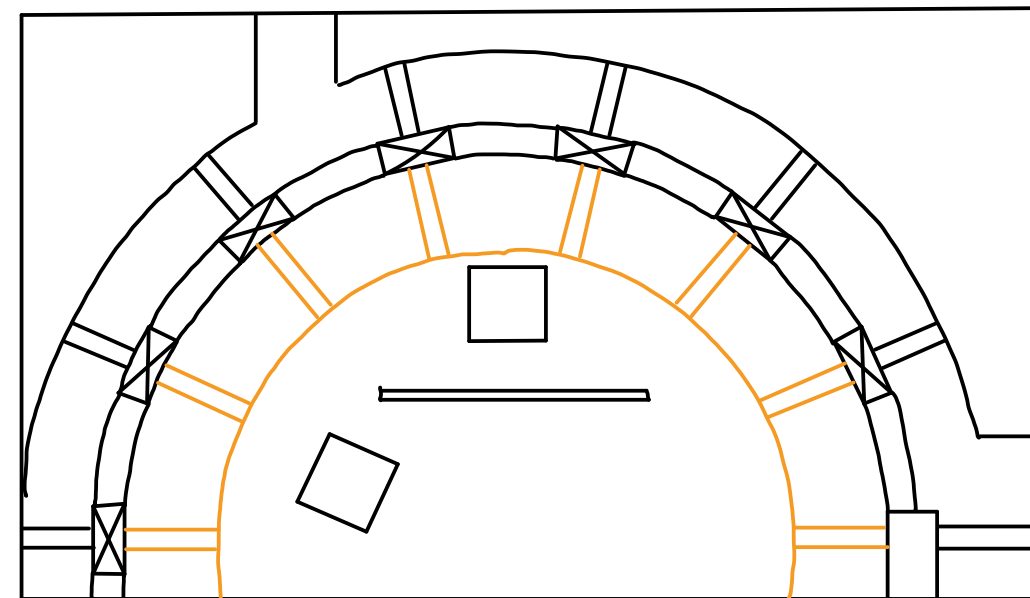
Bo. heilt. Schö - ner grü - ner Mond von Ma - ha - gon - ny,  
gone. Green and glow - ing moon of Ma - ha - gon - ny,

Ji. Schö - ner grü - ner Mond von Ma - ha - gon - ny,  
Green and glow - ing moon of Ma - ha - gon - ny,

Trp. *p*

Sax.

Klav.



70 *Stay 6 x 20-32 + Sp + 5*

Ch. leuch - te uns! Denn wir ha - ben heu - te hier  
light the way! Tucked in - to our shirts to - day

Bi. leuch - te uns! Denn wir ha - ben heu - te hier un - term Hem - de  
light the way! Tucked in - to our shirts to - day we've the dol - lar

Bo. leuch - te uns! Denn wir ha - ben heu - te hier un - term Hem - de  
light the way! Tucked in - to our shirts to - day we've the dol - lar

Ji. leuch - te uns! Denn wir ha - ben heu - te hier  
light the way! Tucked in - to our shirts to - day

Tutti

Seven blank musical staves for notation.

74

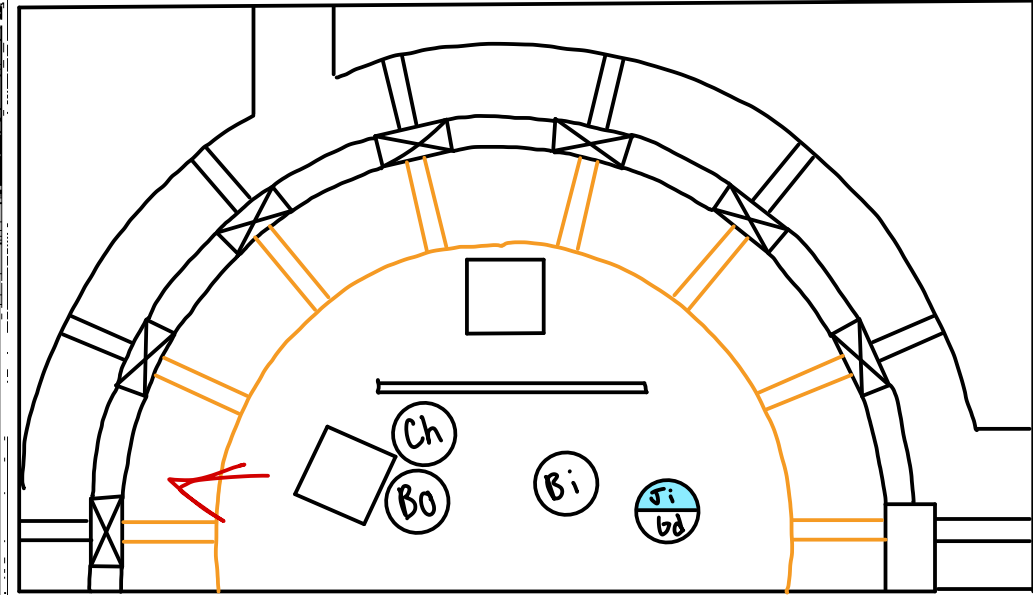
Ch. un - term Hem - de Geld - pa - pier, für ein gro - ßes  
we've the dol - lar bills to pay for a great big

Bi. Geld - pa - pier, für ein gro - ßes  
bills to pay for a great big

Bo. Geld - pa - pier, für ein gro - ßes  
bills to pay for a great big

Ji. un - term Hem - de Geld - pa - pier, für ein gro - ßes  
we've the dol - lar bills to pay for a great big

Klav. *mf*



77

Ch. La - chen dei - nes gro - ßen dum - men Munds.  
grin up - on your big and stu - pid mouth.

Bi. La - chen dei - nes gro - ßen dum - men Munds.  
grin up - on your big and stu - pid mouth.

Bo. La - chen dei - nes gro - ßen dum - men Munds.  
grin up - on your big and stu - pid mouth.

Ji. La - chen dei - nes gro - ßen dum - men Munds.  
grin up - on your big and stu - pid mouth.

Tutti *f*

Lx 20  
(mom + throw)

Musical score for measures 80-83. The score is in 2/4 time and features a treble and bass clef. A red 'X' is drawn over the final measure (83) of the treble staff. A red vertical bar highlights the beginning of measure 84.

Spr 5  
(girls nx)

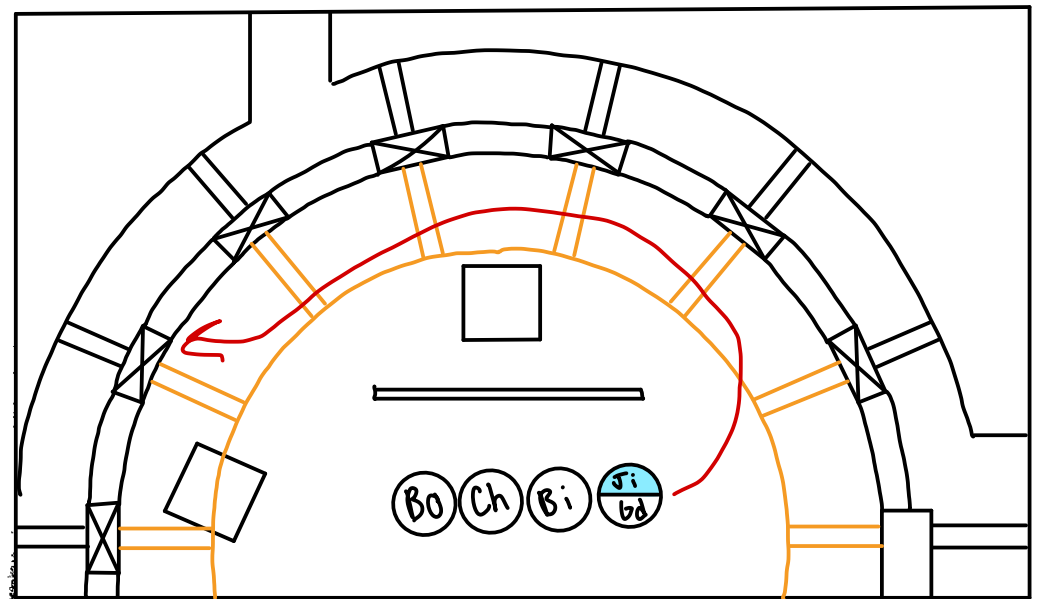
Musical score for measures 84-87. The score continues from the previous system. A red vertical bar highlights the beginning of measure 84.

Musical score for measures 88-91. Measure 88 is marked 'Klav.' and 'rit.'. Measure 89 is marked 'Kleiner Marsch'. A yellow vertical bar highlights the beginning of measure 89. The score includes parts for 'Klav.', 'Trp.', and 'Pos.'. Dynamics include 'p non legato'.

Lx 22

Musical score for measures 92-95. The score continues with a treble and bass clef.

Musical score for measures 96-99. The score concludes with a treble and bass clef.



100 **I**

103

106

109

112

116 **K**

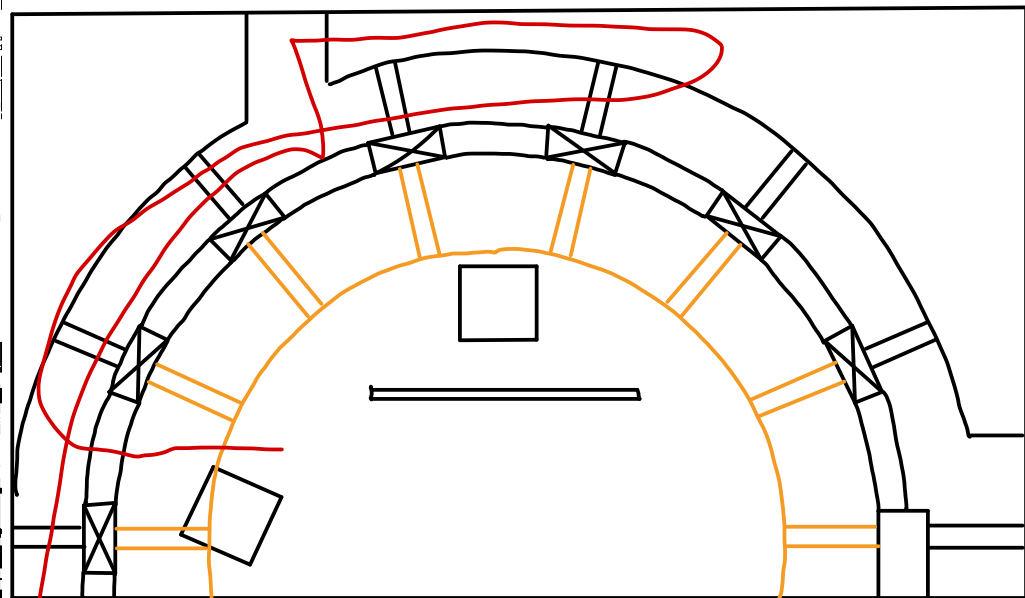
(attacca)

Lx 28

⊖⊖ (men on balcony)

Lx 29

⊖⊖ (men leave balcony)



Lx 32

⊖⊖ (se leave arch)

# Alabama-Song

Moderato assai

Jessie

Oh, show us the way to the next whis-ky

Trp. Pos. *p*  
Klav. *mf*  
Klar.

6  
Je. bar, oh, don't ask why, oh, don't ask why.

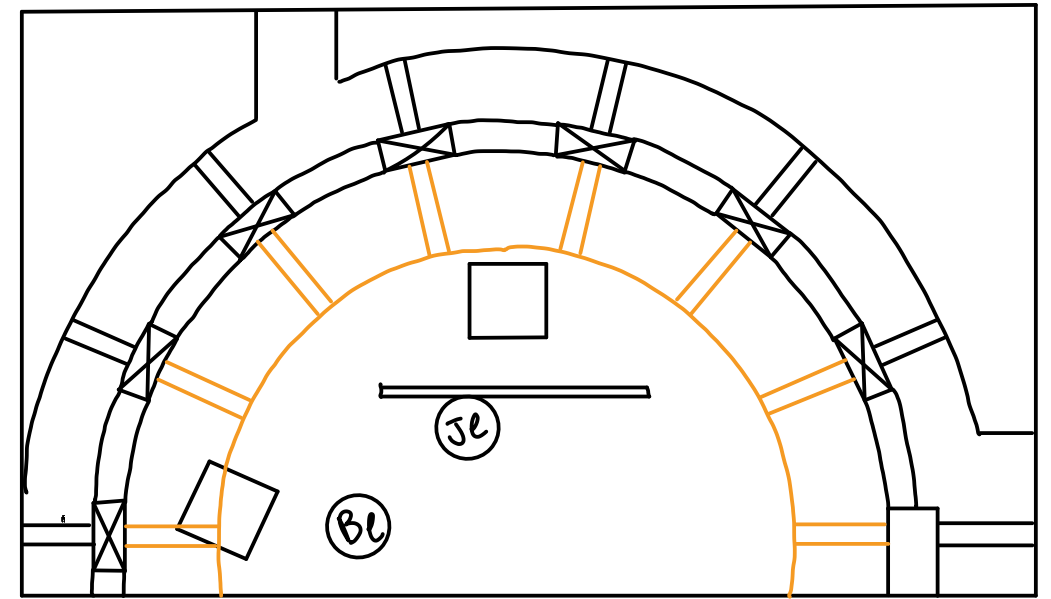
Sax.

11 *stay Lx35*  
Je. For we must find the next whis-ky bar, for if we don't find

Klar.

16  
Je. the next whis-ky bar, I tell you we must die! I tell you we must

Sax.



① (Bl) S

21

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

+ Klar.

26 **A** Un poco tenuto

Je. Oh moon of A - la -

*p*

Klar., Trp.

2. Vl. mit Stimme

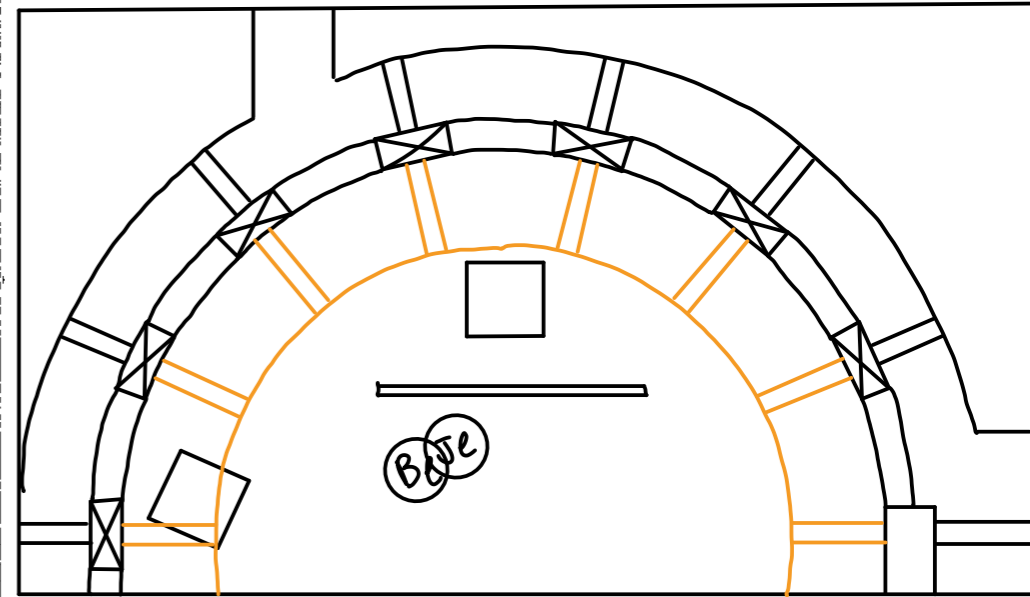
Klav., Pos.

30

Je. ba - - - ma, we now must say good -

34

Je. bye, we've lost our good old



①

③L Breakdown into Chast

Je. mam - - - ma and must have whis - ky, oh you know

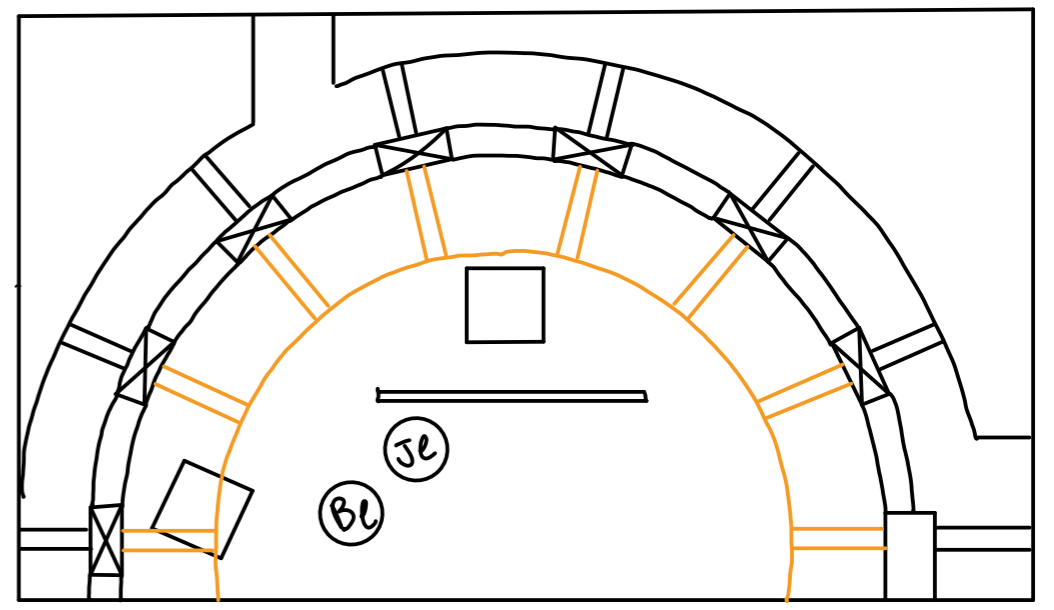
Je. why. Oh moon of A - la -

1. Vl. mit Stimme

Je. ba - - - ma, we now must say good -

Trp.

Je. bye, we've lost our good old



- ① Be break out of mug
  - ② Je get out lipstick
- 
- 
- 
- 
- 

stay Lx 40

3

54 Je. mam - - - ma and must have whis - ky, oh you know

Trp.

58 Je. why. Bessie

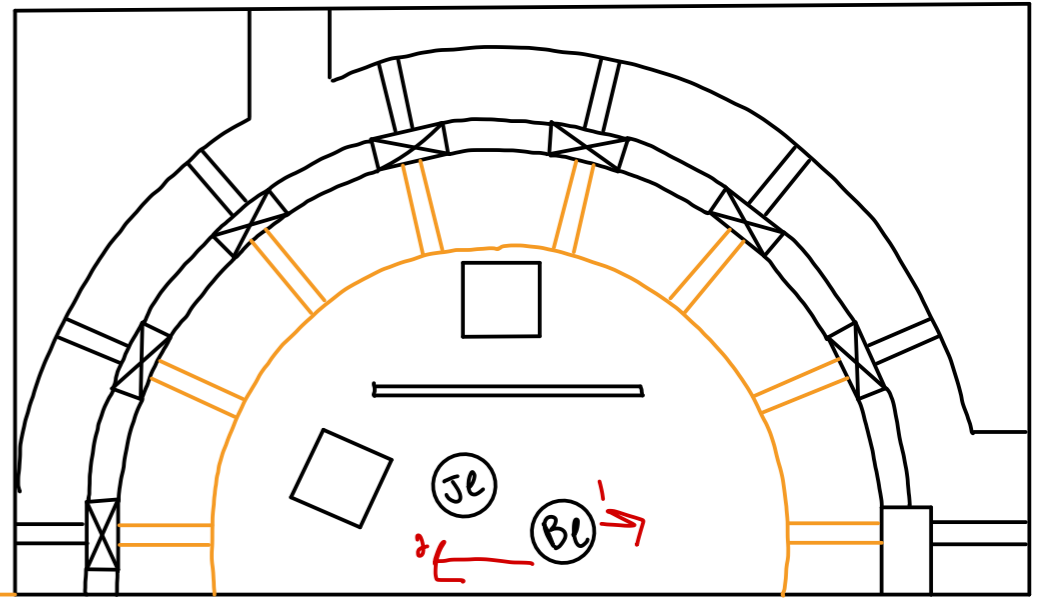
Oh, show us the

Tempo I

pp mf

63 Be. way to the next pret-ty boy, oh, don't ask why,

68 Be. oh, don't ask why. For we must find the next pret - ty boy,



Lx 40

①

BL X SL

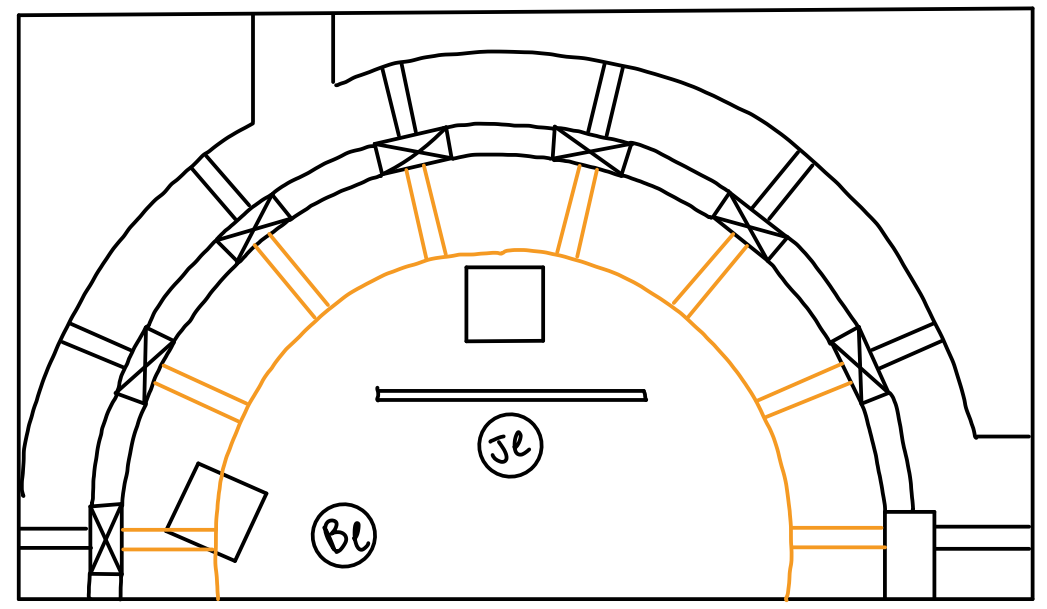
②

BL X SR

18  
73

Stay Lx 45

Be. for if we don't find the next pret-ty boy, I tell you we must



78

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

Lx 45

82

**D** Tempo II

Be. tell you, I tell you we must die! Oh

VI., Klar. *p*  
Sax. mit Stimme *f*  
Klav. *p*

87

Be. moon of A - la - ba - - - ma, we

+ Trp.

91

Be. now \_\_\_\_\_ must say good - bye, \_\_\_\_\_ we've

95

Be. lost \_\_\_\_\_ our good old mam - - - - ma

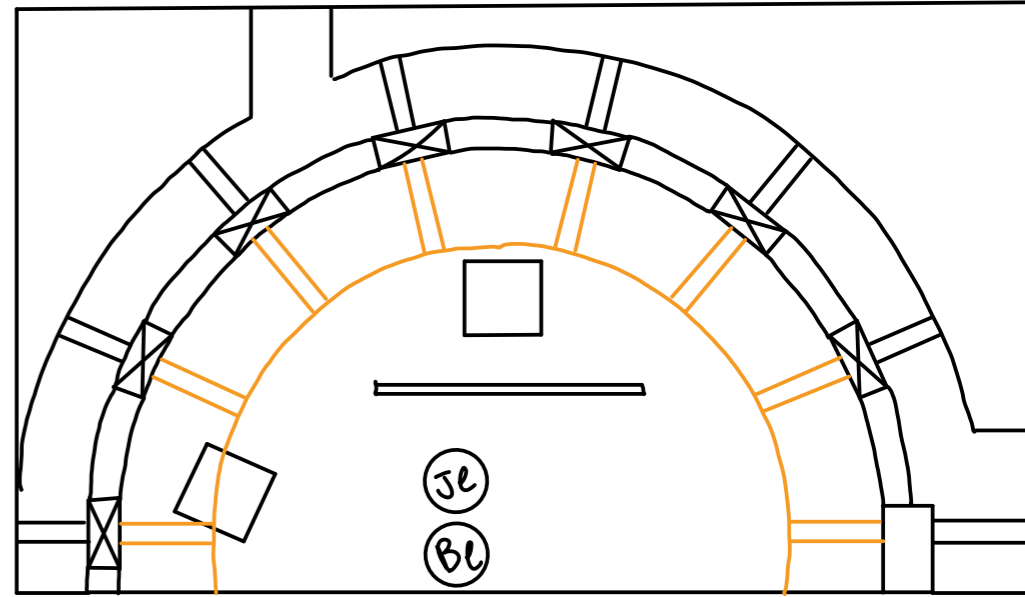
99

Be. and must have boys, oh you know why. Oh

103

Be. moon \_\_\_\_\_ of A - la - ba - - - - ma, we

1. VI.



(P) Je X S behind Be

---



---



---



---



---



---



---

S/D, Lx 50

①

107

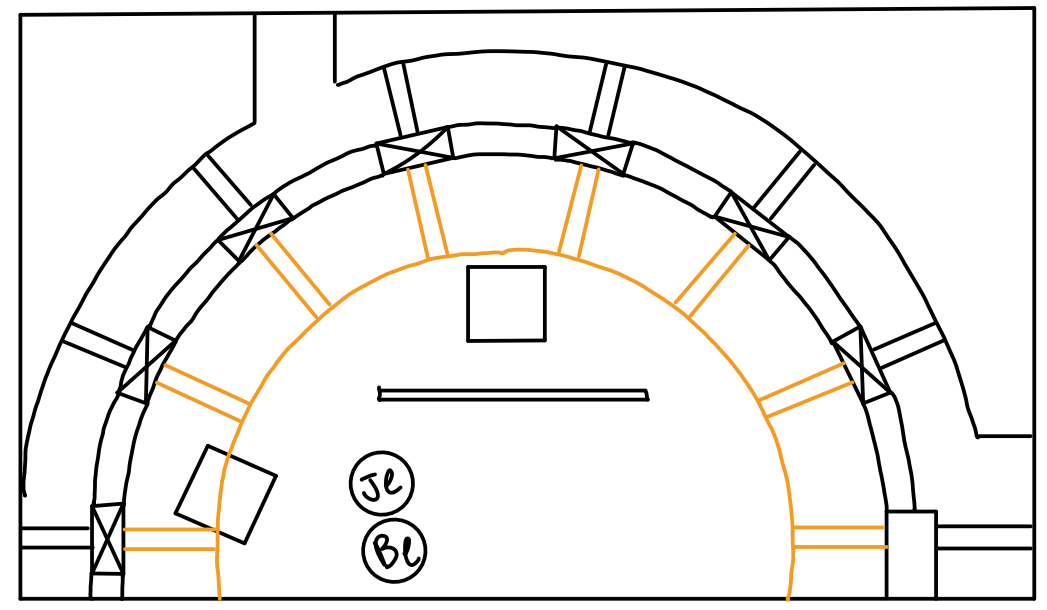
Be. *now must say good - bye, we've*

111

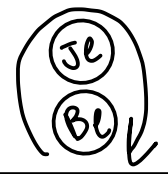
Be. *lost our good old mam - - - ma*

115

Be. *and must have boys, oh you know why.*



①



②

Je PV money h/o to Be

Lx 50

**E** Tempo I

119 Jessie Bessie

②

Beide

*Oh, show us the way to the next litt - le*

124

Je.  
Be.

dol - lar, oh, don't ask why, oh, don't ask why.

129

Je.  
Be.

For we must find the next litt - le dol - lar, for if we don't find

Study LX 55 - 56

134

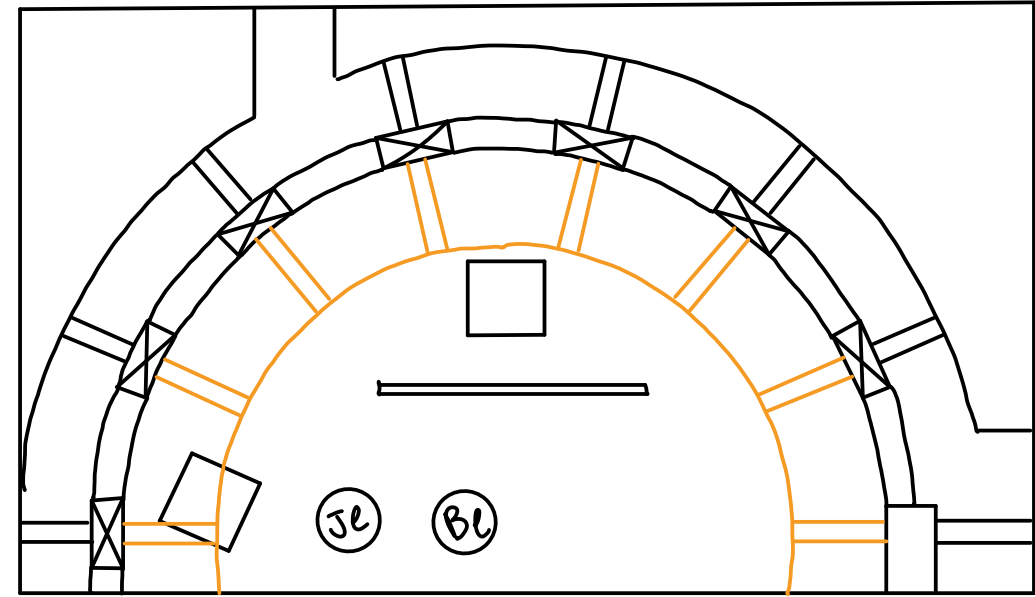
Je.  
Be.

the next litt - le dol - lar, I tell you we must die! I tell you we must

139

Je.  
Be.

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



LX 55

22 **F** Tempo II

Be. *p* Oh moon

Klar.

*p* Klav. 2. Vl., Sax. mit Stimme

② ③ Repeat

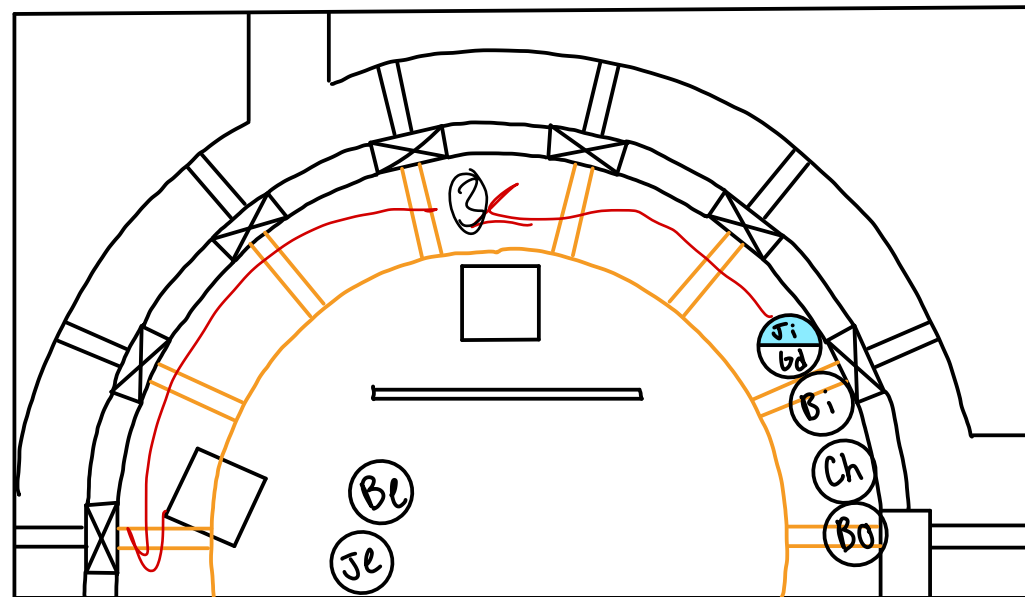
147 Jessie *p* Oh moon of A - la - ba - - -

Be. of A - la - ba - - - ma, we now

1. Vl. mit Stimme

151 Je. ma, we now must say good - bye,

Be. must say good - bye, we've lost



① Men at SL Balc

② Bl X behind Je

③ Men X SR on Balc Repeat

Lx 56

00 Men X+ Balc

repeat - stay Lx 60-72, spots 30-35 + crew onstage 23

155

Je. we've lost our good old mam - - -

Be. our good old mam - - - ma and must have

159

Je. ma and must have dol - lars, oh you know why.

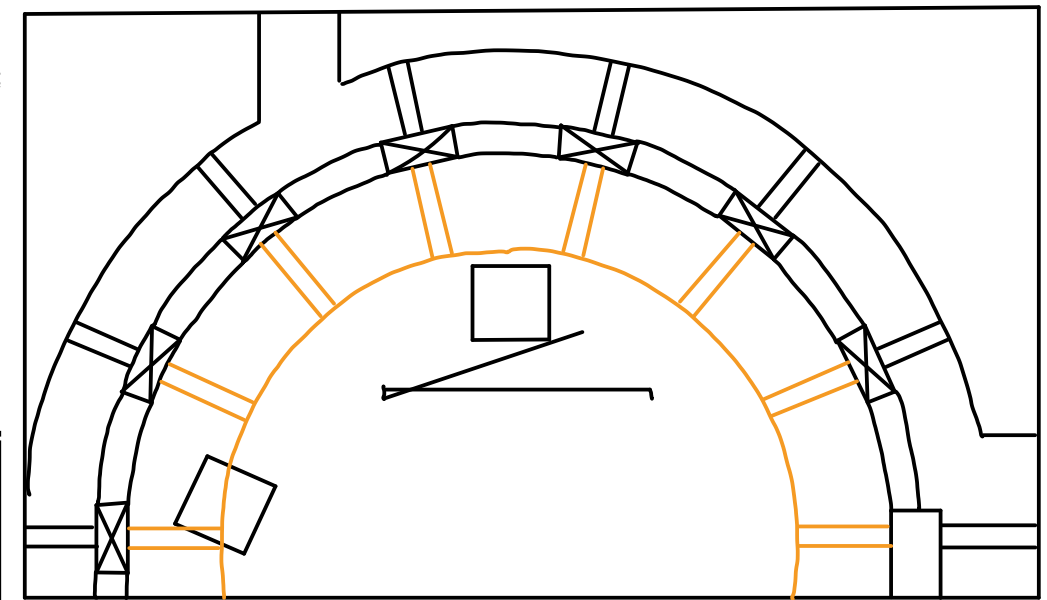
Be. whis - ky, oh you know why. Oh moon

163

Je. dol - lars, oh you know why.

**G** Marsch

*pp* *sf* *mf*



Lx 60 + spot 30 - 60

BSR

167

VI. 3 3

*pp*

170

*pp* 3 3

*f*

173

*p*

Vivace

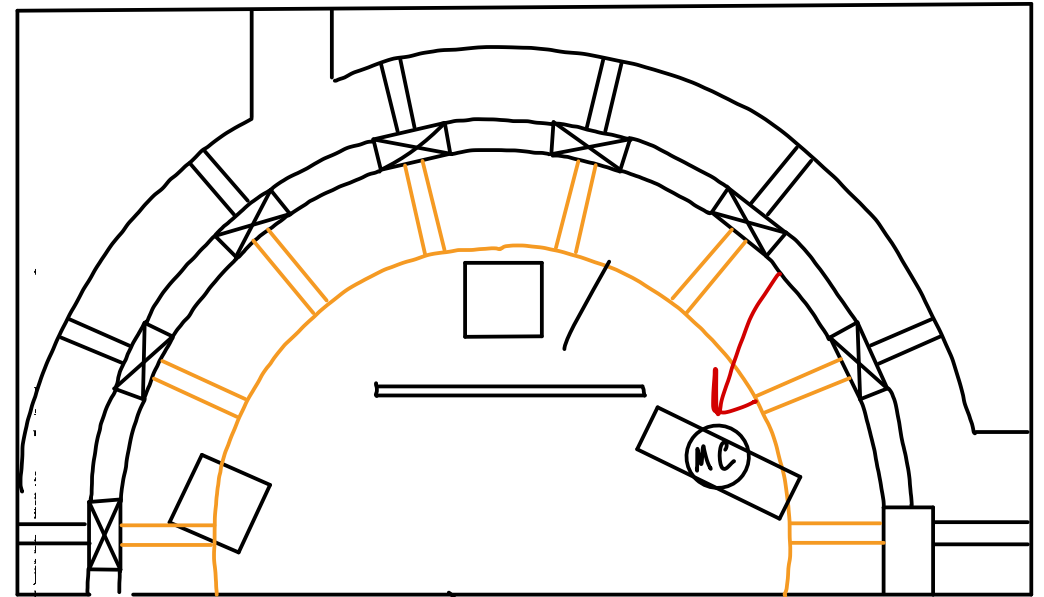
VI.

Klar. *p*

Klav.

4

Sax.



lx 61  
(bar nt)

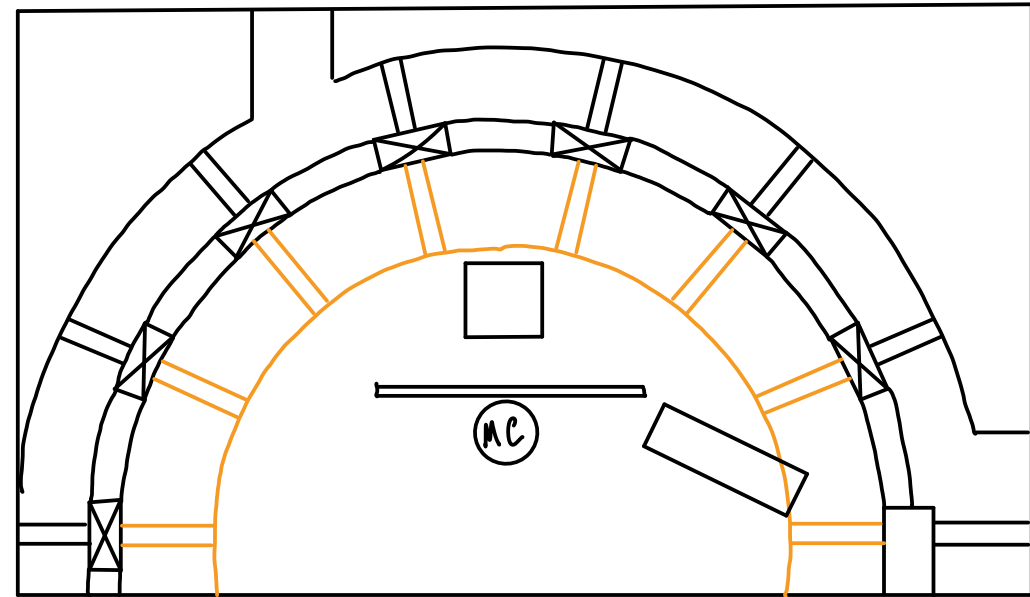
Musical score for measures 8-11, featuring piano accompaniment in treble and bass clefs. The music is in a minor key with a complex harmonic structure.

Musical score for measures 12-14. Measure 14 includes a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *Allegro*.

Musical score for measures 15-18. Measure 15 includes a dynamic marking of *ff* + Pos. and a *Trp.* (Trumpet) part. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for measures 19-21. The piano accompaniment continues with a consistent rhythmic pattern.

Musical score for measures 22-25. Measure 25 is highlighted in yellow and includes a circled number 3. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes.



Lx 67 + SPOT 35

ⓂⓂ MC X SR (first step)

③ MC speak "Willkommen in Mahagonny"

Lx 70

ⓂⓂ gesture

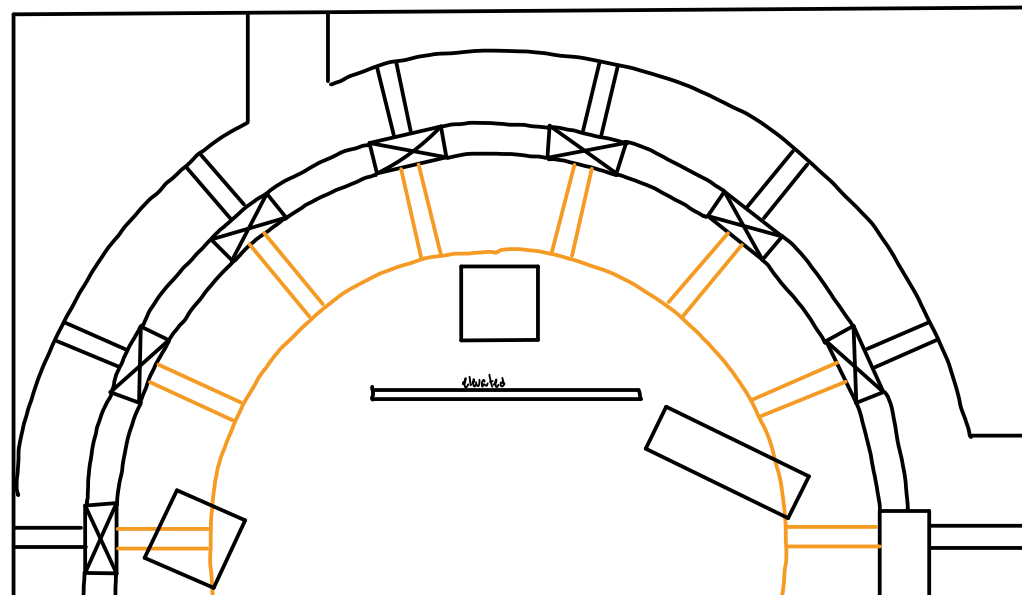
### II. Mahagonny-Song

Allegro un poco moderato\*)

Charlie *p* Wer in Ma - ha - gon - ny blieb, brauch -  
 Billy *p* If you had five bucks a day, you  
 Bobby *p* Wer in Ma - ha - gon - ny blieb, brauch - te je - den Tag fünf  
 Jimmy *p* If you had five bucks a day, you could stay in Ma - ha -  
 kl. Tr. *p*  
 Klav. *ppp*

4  
 Ch. - te je - den Tag fünf Dol - lar, und wenn er's be - son - ders  
 could stay in Ma - ha - gon - ny, but a guy who liked to  
 Bi. Dol - lar, und wenn er's be - son - ders trieb,  
 gon - ny, but a guy who liked to play,  
 Bo. Dol - lar, und wenn er's be - son - ders trieb,  
 gon - ny, but a guy who liked to play,  
 Ji. Dol - lar, und wenn er's be - son - ders trieb,  
 gon - ny, but a guy who liked to play,  
*ppp*

\*) Die Metronomangaben in VeO lauten ♩ = 76 für die „Allegro un poco moderato“- und ♩ = 96 für die „Allegro molto“-Teile.  
 Metronome markings in VeO suggest ♩ = 76 for 'Allegro un poco moderato' sections and ♩ = 96 for 'Allegro molto' sections.



① (mc) X to bar

Mwah wifes  
 mwah

7

Ch. *f*  
 trieb, brauch - te er viel - leicht noch ex - tra. A - ber da - mals blie - ben  
 play, need - ed lots of ex - tra mo - ney. Guys would sit and look for

Bi. *f*  
 brauch - te er viel - leicht noch ex - tra. A - ber da - mals blie - ben  
 need - ed lots of ex - tra mo - ney. Guys would sit and look for

Bo. *f*  
 brauch - te er viel - leicht noch ex - tra. A - ber da - mals blie - ben  
 need - ed lots of ex - tra mo - ney. Guys would sit and look for

Ji. *f*  
 brauch - te er viel - leicht noch ex - tra. A - ber da - mals blie - ben  
 need - ed lots of ex - tra mo - ney. Guys would sit and look for

*Tutti*

10

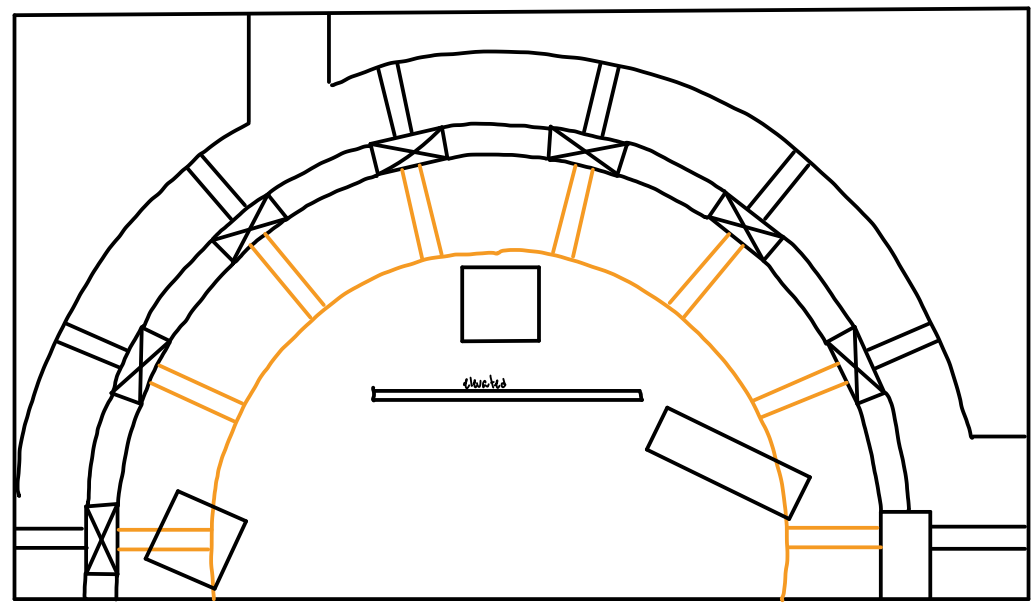
Ch. *p* *f*  
 al - le in Ma - ha - gon - nys Po - ker - drink - sa - loon. Sie ver - lo - ren in  
 ac - tion in Ma - ha - gon - ny's bar and gam - bling room. Nev - er got them no

Bi. *p* *f*  
 al - le in Ma - ha - gon - nys Po - ker - drink - sa - loon. Sie ver - lo - ren in  
 ac - tion in Ma - ha - gon - ny's bar and gam - bling room. Nev - er got them no

Bo. *p* *f*  
 al - le in Ma - ha - gon - nys Po - ker - drink - sa - loon. Sie ver - lo - ren in  
 ac - tion in Ma - ha - gon - ny's bar and gam - bling room. Nev - er got them no

Ji. *p* *f*  
 al - le in Ma - ha - gon - nys Po - ker - drink - sa - loon. Sie ver - lo - ren in  
 ac - tion in Ma - ha - gon - ny's bar and gam - bling room. Nev - er got them no

\*) Laut VeO so auszusprechen, dass es sich mit „davon“ reimt (auch in T. 43, 74).  
 VeO suggests a pronunciation that rhymes with 'davon' (also in mm. 43, 74).



Five empty musical staves are provided for notation, arranged vertically.

string. e cresc.

14

Ch. *p*  
 je - dem Fal - le, doch sie hat - ten was da - von, doch sie hat - ten was da - von,  
 sat - is - fac - tion, but they all felt sat - is - fied, but they all felt sat - is - fied,

Bi. *p*  
 je - dem Fal - le, doch sie hat - ten was da - von, doch sie hat - ten was da - von,  
 sat - is - fac - tion, but they all felt sat - is - fied, but they all felt sat - is - fied,

Bo. *p*  
 je - dem Fal - le, doch sie hat - ten was da - von, doch sie hat - ten was da - von,  
 sat - is - fac - tion, but they all felt sat - is - fied, but they all felt sat - is - fied,

Ji. *p*  
 je - dem Fal - le, doch sie hat - ten was da - von, doch sie hat - ten was da - von,  
 sat - is - fac - tion, but they all felt sat - is - fied, but they all felt sat - is - fied,

**B** Allegro molto

Stb x 2 x 80 + Spats 36-37

19

Ch. *f*  
 doch sie hat - ten was da - von. Auf der See  
 but they all felt sat - is - fied. On the sea

Bi. *f*  
 doch sie hat - ten was da - von. Auf der See  
 but they all felt sat - is - fied. On the sea

Bo. *f*  
 doch sie hat - ten was da - von. Auf der  
 but they all felt sat - is - fied. On the

Ji. *f*  
 doch sie hat - ten was da - von. Auf der  
 but they all felt sat - is - fied. On the

VI., Klar. *mf*

Klav. *f*

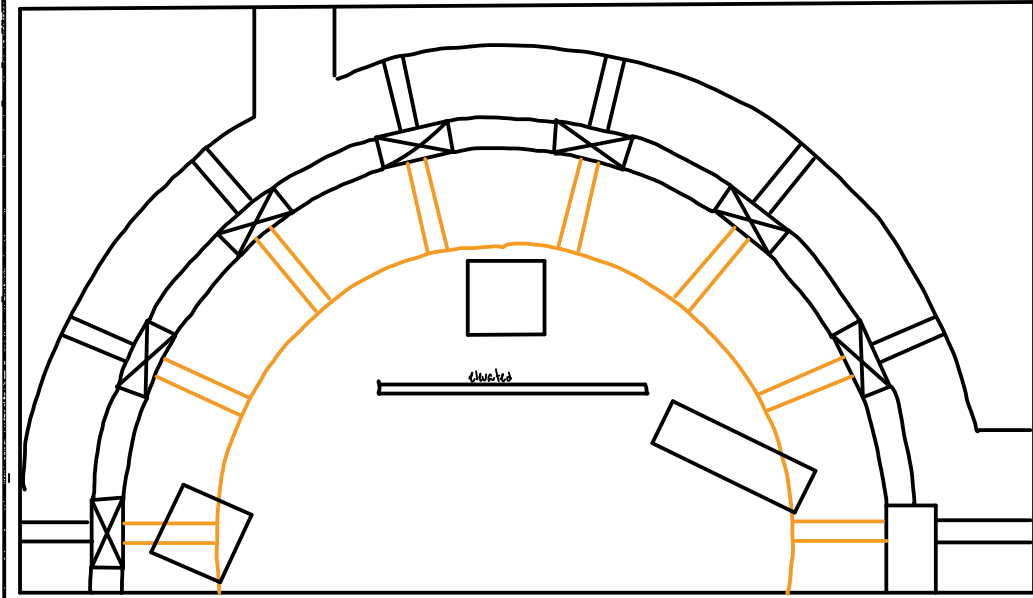
23

Ch. *und am Land*  
*and on land*

Bi. *und am Land*  
*and on land*

Bo. *See und am Land*  
*sea and on land*

Ji. *See und am Land*  
*sea and on land*



Lx 80 + Spot 36  
(get S-Pole)

26

Ch. *wer-den al-len Leu-ten ih-re Häu-te ab-ge-zo-gen, da-rum sit-zen al-le Leu-te*  
*Eve-ry-bo-dy's get-ting skinned in one big op-er-a-tion, all the peo-ple sit a-round and*  
Sax.

Spot 37

29

Ch. *und ver-kau-fen al-le Häu-te, denn die Häu-te wer-den je-der-zeit mit Dol-lars auf-ge-wo-gen.*  
*sell their skin because they've found that e-very lit-tle bit they sell brings back some dol-lars com-pen-sa-tion.*

30



**C** Allegro un poco moderato

32 *p*

Ch. Wer in Ma - ha - gon - ny blieb, brauch -  
If you had five bucks a day, you

Billy *p*

Wer in Ma - ha - gon - ny blieb, brauch - te je - den Tag fünf  
If you had five bucks a day, you could stay in Ma - ha -

Bobby *p*

Wer in Ma - ha - gon - ny blieb, brauch - te je - den Tag fünf  
If you had five bucks a day, you could stay in Ma - ha -

Jimmy *p*

Wer in Ma - ha - gon - ny blieb, brauch - te je - den Tag fünf  
If you had five bucks a day, you could stay in Ma - ha -

kl. Tr. *p*

Klav. *ppp*

35

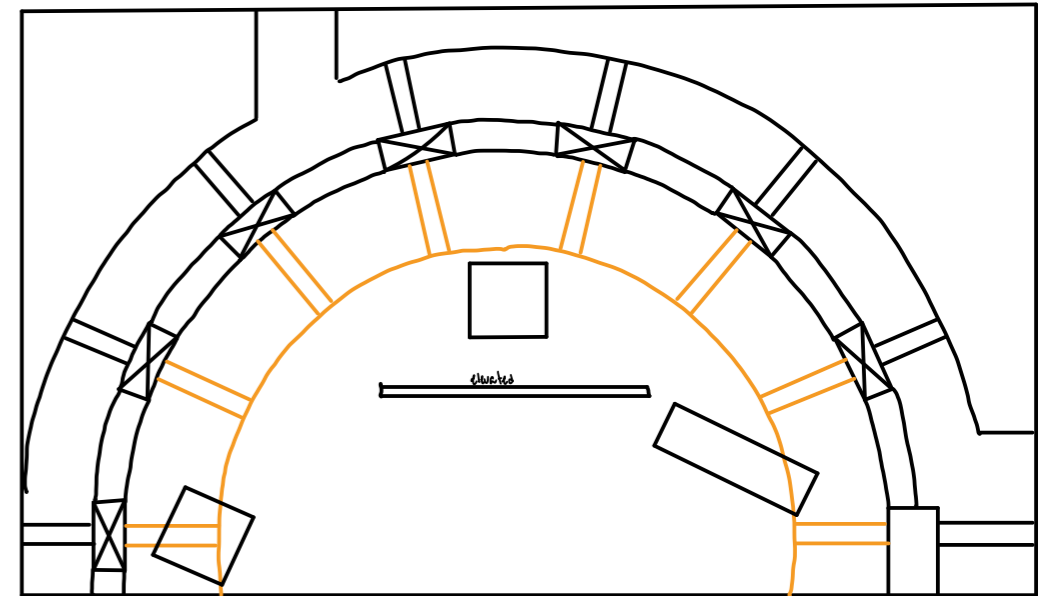
Ch. - te je - den Tag fünf Dol - lar, und wenn er's be - son - ders  
could stay in Ma - ha - gon - ny, but a guy who liked to

Bi. Dol - lar, und wenn er's be - son - ders trieb,  
gon - ny, but a guy who liked to play,

Bo. Dol - lar, und wenn er's be - son - ders trieb,  
gon - ny, but a guy who liked to play,

Ji. Dol - lar, und wenn er's be - son - ders trieb,  
gon - ny, but a guy who liked to play,

*ppp*



38

Ch. *f*  
 trieb, brauch - te er viel-leicht noch ex - tra. A - ber da-mals blie-ben  
 play, need - ed lots of ex - tra mo - ney. Guys would sit and look for

Bi. *f*  
 brauch - te er viel-leicht noch ex - tra. A - ber da-mals blie-ben  
 need - ed lots of ex - tra mo - ney. Guys would sit and look for

Bo. *f*  
 brauch - te er viel-leicht noch ex - tra. A - ber da-mals blie-ben  
 need - ed lots of ex - tra mo - ney. Guys would sit and look for

Ji. *f*  
 brauch - te er viel-leicht noch ex - tra. A - ber da-mals blie-ben  
 need - ed lots of ex - tra mo - ney. Guys would sit and look for

*f*  
 Tutti

STBY L X FS + SPOTS 45-50

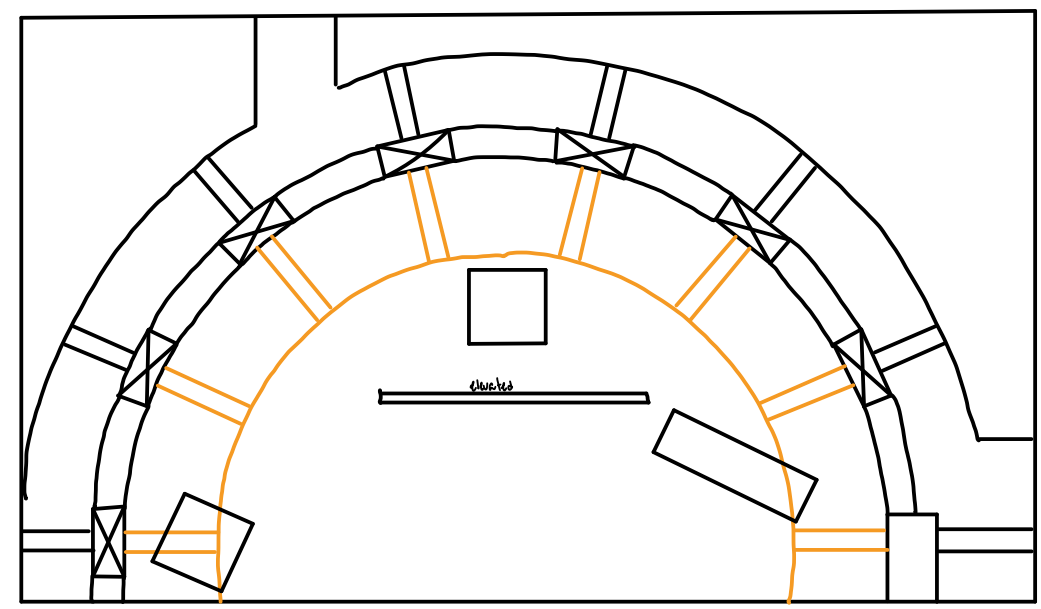
41

Ch. *p* *f*  
 al - le in Ma - ha-gon-nys Po-ker - drink-sa-loon. Sie ver-lo - ren in  
 ac - tion in Ma - ha-gon-ny's bar and gam-bling room. Nev - er got them no

Bi. *p* *f*  
 al - le in Ma - ha-gon-nys Po-ker - drink-sa-loon. Sie ver-lo - ren in  
 ac - tion in Ma - ha-gon-ny's bar and gam-bling room. Nev - er got them no

Bo. *p* *f*  
 al - le in Ma - ha-gon-nys Po-ker - drink-sa-loon. Sie ver-lo - ren in  
 ac - tion in Ma - ha-gon-ny's bar and gam-bling room. Nev - er got them no

Ji. *p* *f*  
 al - le in Ma - ha-gon-nys Po-ker - drink-sa-loon. Sie ver-lo - ren in  
 ac - tion in Ma - ha-gon-ny's bar and gam-bling room. Nev - er got them no



All circle ~~PK~~ + throw money string. e cresc.



45

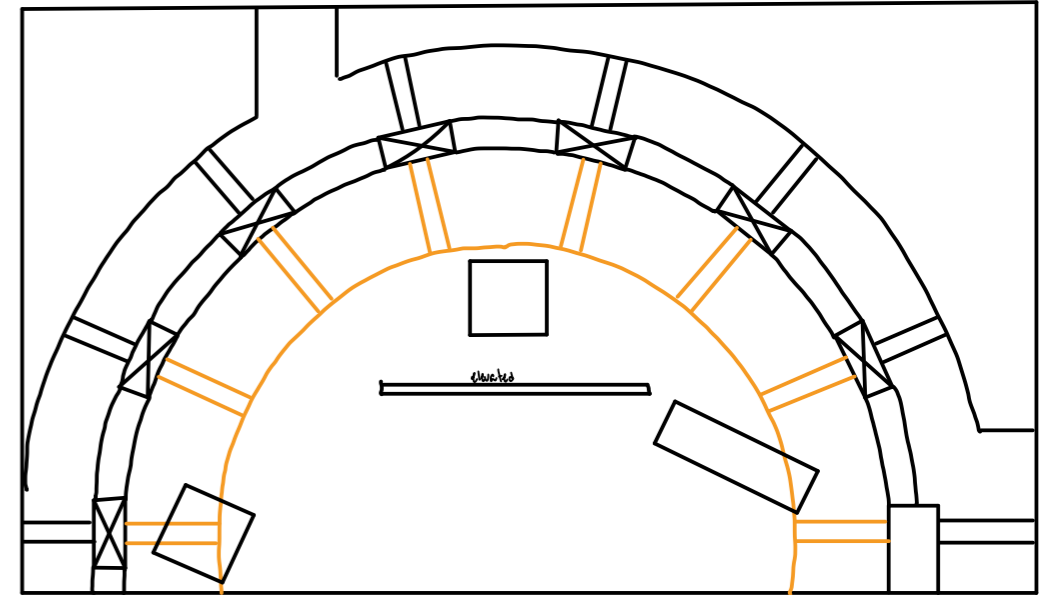
Ch. je - dem Fal - le, doch sie hat - ten was da - von, doch sie hat - ten was da - von,  
sat - is - fac - tion, but they all felt sat - is - fied, but they all felt sat - is - fied,

Bi. je - dem Fal - le, doch sie hat - ten was da - von, doch sie hat - ten was da - von,  
sat - is - fac - tion, but they all felt sat - is - fied, but they all felt sat - is - fied,

Bo. je - dem Fal - le, doch sie hat - ten was da - von, doch sie hat - ten was da - von,  
sat - is - fac - tion, but they all felt sat - is - fied, but they all felt sat - is - fied,

Ji. je - dem Fal - le, doch sie hat - ten was da - von, doch sie hat - ten was da - von,  
sat - is - fac - tion, but they all felt sat - is - fied, but they all felt sat - is - fied,

*p*



**E** Allegro molto

Lx 85

50

Ch. doch sie hat - ten was da - von. Auf der See  
but they all felt sat - is - fied. On the sea

Bi. doch sie hat - ten was da - von. Auf der See  
but they all felt sat - is - fied. On the sea

Bo. doch sie hat - ten was da - von. Auf der  
but they all felt sat - is - fied. On the

Ji. doch sie hat - ten was da - von. Auf der  
but they all felt sat - is - fied. On the

*f*

VI., Klar.

*f* *mf*

Klav.

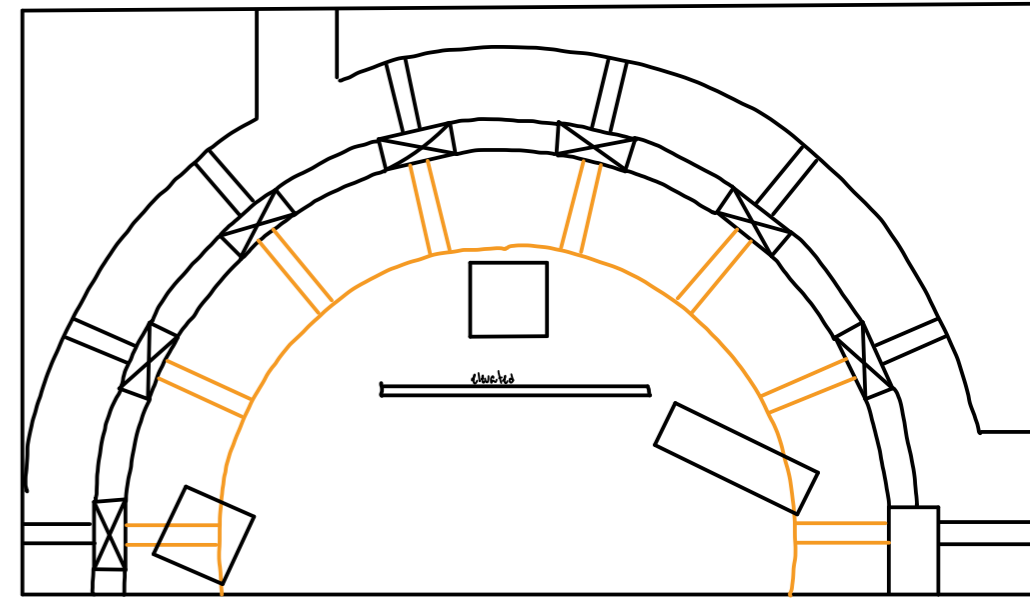
54

Ch. und am Land  
and on land

Bi. und am Land  
and on land

Bo. See und am Land  
sea and on land

Ji. See und am Land  
sea and on land



Spot 49

57

Bo. ist drum der Ver-brauch von fris-chen Häu-ten un-ge-heu - er. Im-mer beißt es euch im Flei-sche,  
Peo-ple sell their skin be-cause their needs are so in-ten - sive. There's a big de-mand for skin, but

1. Trp.

Spot 50

60

Bo. doch wer zahlt euch eu - re Räu-sche? Denn die Häu-te, die sind bil-ig, und der Whis-ky, der ist teu-er.  
these poor bas-tards nev-er win be-cause they sell their hide so cheap, and then buy whis-ky, that's ex-pen-sive.

VI.

**F** Allegro un poco moderato

63 Charlie

*mf*

Wer in Ma - ha - gon - ny blieb, brauch -  
 If you had five bucks a day, you

Wer in Ma - ha - gon - ny blieb, brauch - te je - den Tag fünf  
 If you had five bucks a day, you could stay in Ma - ha -

Bo. *mf*

Wer in Ma - ha - gon - ny blieb, brauch - te je - den Tag fünf  
 If you had five bucks a day, you could stay in Ma - ha -

Jimmy *mf*

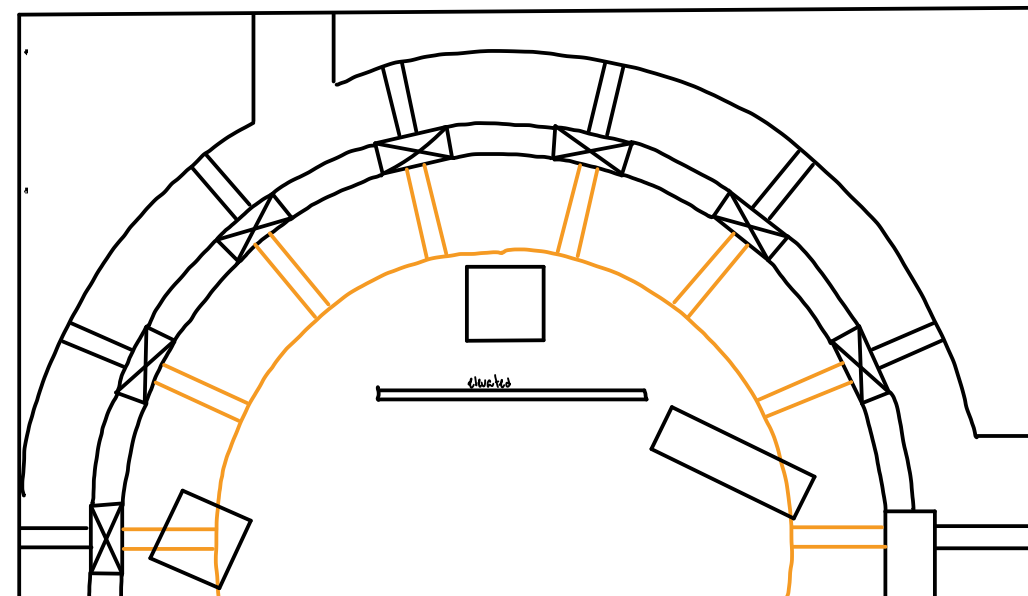
Wer in Ma - ha - gon - ny blieb, brauch - te je - den Tag fünf  
 If you had five bucks a day, you could stay in Ma - ha -

Jazztr. *p*

VI. *p*

*pp* Klar., Sax. *pp*

Pk.



66

Ch. - te je - den Tag fünf Dol - lar, und wenn er's be - son - ders  
 could stay in Ma - ha - gon - ny, but a guy who liked to

Bi. Dol - lar, und wenn er's be - son - ders trieb,  
 gon - ny, but a guy who liked to play,

Bo. Dol - lar, und wenn er's be - son - ders trieb,  
 gon - ny, but a guy who liked to play,

Ji. Dol - lar, und wenn er's be - son - ders trieb,  
 gon - ny, but a guy who liked to play,

*pp* *p* *pp*

69

Ch. *f*  
 trieb, brauch - te er viel-leicht noch ex - tra. A - ber da-mals blie-ben  
 play, need - ed lots of ex - tra mo - ney. Guys would sit and look for

Bi. *f*  
 brauch - te er viel-leicht noch ex - tra. A - ber da-mals blie-ben  
 need - ed lots of ex - tra mo - ney. Guys would sit and look for

Bo. *f*  
 brauch - te er viel-leicht noch ex - tra. A - ber da-mals blie-ben  
 need - ed lots of ex - tra mo - ney. Guys would sit and look for

Ji. *f*  
 brauch - te er viel-leicht noch ex - tra. A - ber da-mals blie-ben  
 need - ed lots of ex - tra mo - ney. Guys would sit and look for

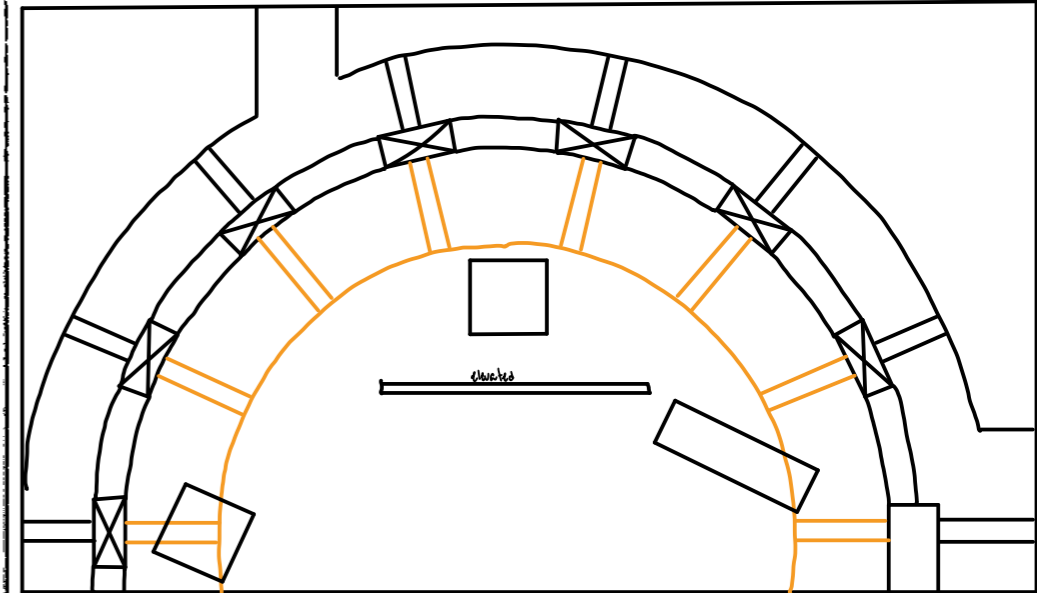
72

Ch. *p* *f*  
 al - le in Ma - ha-gon-nys Po-ker - drink-sa-loon. Sie ver-lo - ren in  
 ac - tion in Ma - ha-gon-ny's bar and gam-bling room. Nev - er got them no

Bi. *p* *f*  
 al - le in Ma - ha-gon-nys Po-ker - drink-sa-loon. Sie ver-lo - ren in  
 ac - tion in Ma - ha-gon-ny's bar and gam-bling room. Nev - er got them no

Bo. *p* *f*  
 al - le in Ma - ha-gon-nys Po-ker - drink-sa-loon. Sie ver-lo - ren in  
 ac - tion in Ma - ha-gon-ny's bar and gam-bling room. Nev - er got them no

Ji. *p* *f*  
 al - le in Ma - ha-gon-nys Po-ker - drink-sa-loon. Sie ver-lo - ren in  
 ac - tion in Ma - ha-gon-ny's bar and gam-bling room. Nev - er got them no



**H** string. e cresc.

76

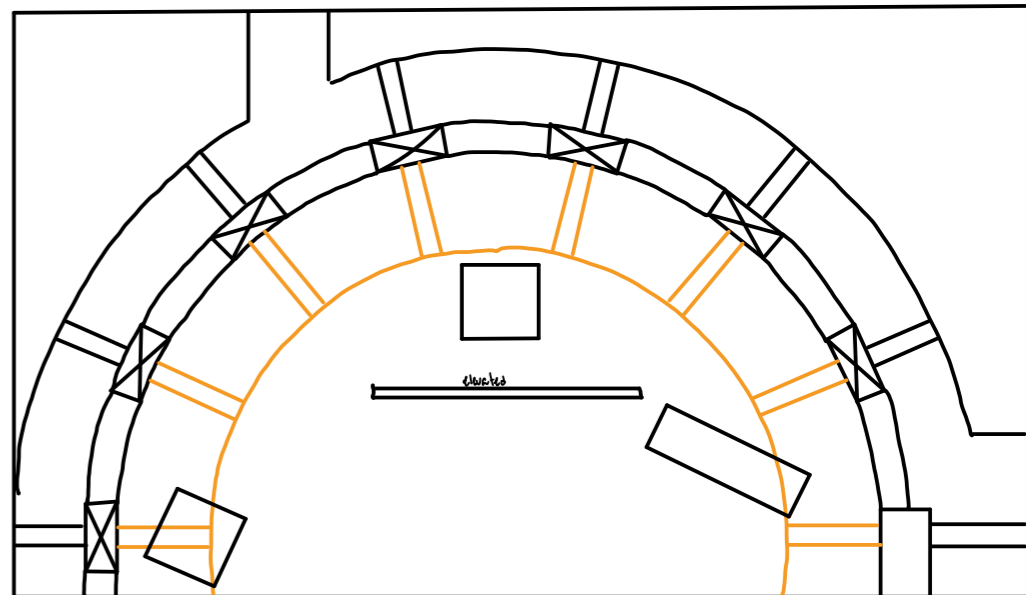
Ch.  
je - dem Fal - le, doch sie hat - ten was da - von, doch sie hat - ten was da - von,  
sat - is - fac - tion, but they all felt sat - is - fied, but they all felt sat - is - fied,

Bi.  
je - dem Fal - le, doch sie hat - ten was da - von, doch sie hat - ten was da - von,  
sat - is - fac - tion, but they all felt sat - is - fied, but they all felt sat - is - fied,

Bo.  
je - dem Fal - le, doch sie hat - ten was da - von, doch sie hat - ten was da - von,  
sat - is - fac - tion, but they all felt sat - is - fied, but they all felt sat - is - fied,

Ji.  
je - dem Fal - le, doch sie hat - ten was da - von, doch sie hat - ten was da - von,  
sat - is - fac - tion, but they all felt sat - is - fied, but they all felt sat - is - fied,

*p*



**I** Allegro molto

Styl. Lx 95 + Spots 55-60

81

Ch.  
doch sie hat - ten was da - von. Auf der See  
but they all felt sat - is - fied. On the sea

Bi.  
doch sie hat - ten was da - von. Auf der See  
but they all felt sat - is - fied. On the sea

Bo.  
doch sie hat - ten was da - von. Auf der See  
but they all felt sat - is - fied. On the sea

Ji.  
doch sie hat - ten was da - von. Auf der See  
but they all felt sat - is - fied. On the sea

*f*

VI., Klar.

*mf*

Klav.

+ Spot 55  
(tripping balls)

85

Ch. und am Land  
and on land

Bi. und am Land  
and on land

Bo. See und am Land  
sea and on land

Ji. See und am Land  
sea and on land

88

Ji. sie-het man die vie-len Got-tes-müh-len lang-sam mah-len, und drum sit-zen vie-le Leu-te  
You can see the ma-ny mills of God are grind-ing slow-ly. Lots of peo-ple have no pride. To  
Sax.

91

Ji. und ver-kau-fen vie-le Häu-te, denn sie woll'nso gern bar le-ben und so un-ger-n bar be-zah-len.  
pay their way they sell their hide be-cause they'd rath-er show off their bones than pay cash and hide those bare bones.

**J** Allegro un poco moderato

Lx 95 + Spat 60

94 Charlie *f*

Billy *mf*

Bobby *mf*

Ji.

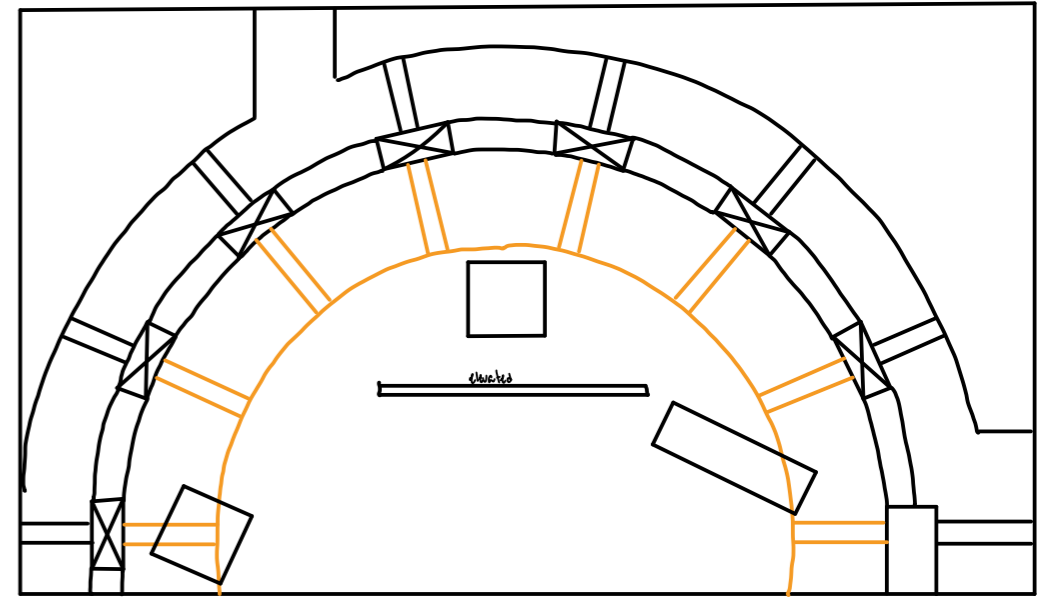
kl. Tr.

VI.

Klar. *p*

Klav.

Wer in sei-nem Ko-ber bleibt,  
 You don't need five bucks a day,  
 braucht nicht je-den Tag fünf  
 liv-ing in your lit-tle



MC Circle Men

97

Ch.

Bi.

Bo.

Ji.

Trp.

kl. Tr.

braucht nicht je-den Tag fünf Dol-lar,  
 liv-ing in your lit-tle box-es, und falls er nicht un-be-  
 if you'd rath-er work than

Dol-lar, und falls er nicht un-be-weibt,  
 box-es, if you'd rath-er work than play,

Dol-lar, und falls er nicht un-be-weibt,  
 box-es, if you'd rath-er work than play,

Dol-lar, und falls er nicht un-be-weibt,  
 box-es, if you'd rath-er work than play,

100

Ch. *f*  
 weibt, braucht er auch viel - leicht nicht ex - tra. A - ber heu - te sit - zen  
 play, then you don't need all the ex - tras. There are those who get their

Bi. *f*  
 braucht er auch viel - leicht nicht ex - tra. A - ber heu - te sit - zen  
 then you don't need all the ex - tras. There are those who get their

Bo. *f*  
 braucht er auch viel - leicht nicht ex - tra. A - ber heu - te sit - zen  
 then you don't need all the ex - tras. There are those who get their

Ji. *f*  
 braucht er auch viel - leicht nicht ex - tra. A - ber heu - te sit - zen  
 then you don't need all the ex - tras. There are those who get their

103

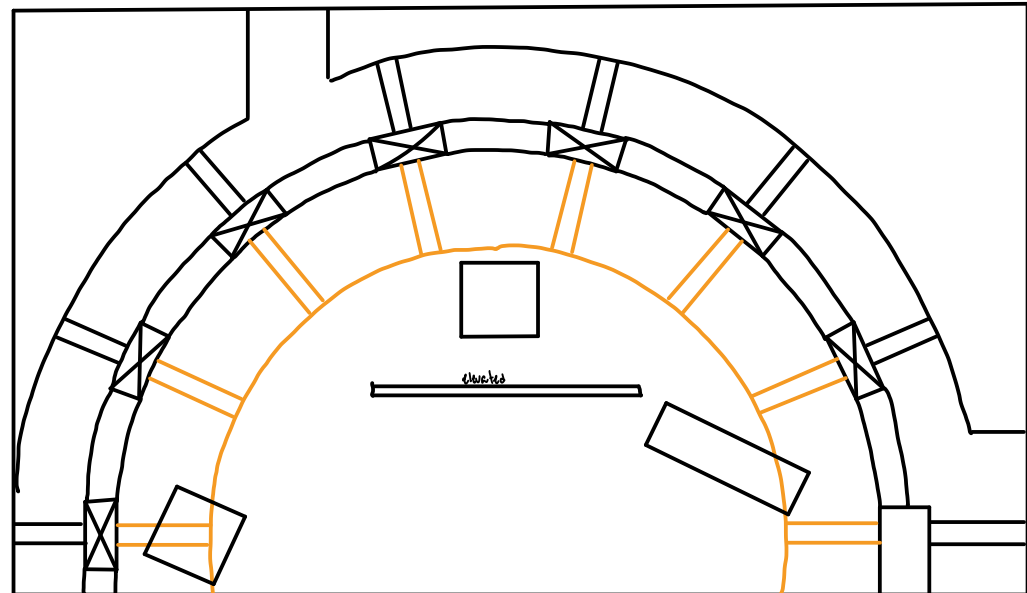
Ch.  
 al - le in des lie - ben Got - tes bil - li - gem Sa - lon.  
 ac - tion in God's sub - ur - ban furnished liv - ing room,

Bi.  
 al - le in des lie - ben Got - tes bil - li - gem Sa - lon.  
 ac - tion in God's sub - ur - ban furnished liv - ing room,

Bo.  
 al - le in des lie - ben Got - tes bil - li - gem Sa - lon.  
 ac - tion in God's sub - ur - ban furnished liv - ing room,

Ji.  
 al - le in des lie - ben Got - tes bil - li - gem Sa - lon.  
 ac - tion in God's sub - ur - ban furnished liv - ing room,

Study LX 105-106



~~X~~ **K** *molto string. e cresc.*

106 *f*

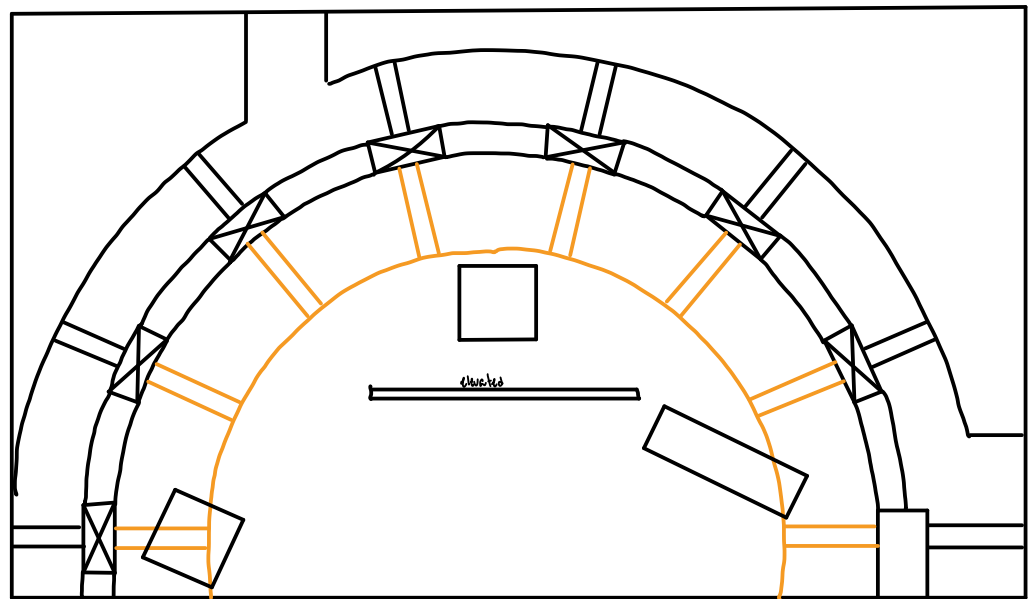
Ch. Sie ge-win-nen in je-dem Fal-le, und sie ha-ben nichts da-von,  
and they all call it sat-is-fac-tion, but they don't feel sat-is-fied,

Bi. Sie ge-win-nen in je-dem Fal-le, und sie ha-ben nichts da-von,  
and they all call it sat-is-fac-tion, but they don't feel sat-is-fied,

Bo. Sie ge-win-nen in je-dem Fal-le, und sie ha-ben nichts da-von,  
and they all call it sat-is-fac-tion, but they don't feel sat-is-fied,

Ji. Sie ge-win-nen in je-dem Fal-le, und sie ha-ben nichts da-von,  
and they all call it sat-is-fac-tion, but they don't feel sat-is-fied,

*pp* *f*



110 *ff* **A**

Ch. und sie ha-ben nichts da-von, und sie ha-ben nichts da-von.  
but they don't feel sat-is-fied, but they don't feel sat-is-fied.

Bi. und sie ha-ben nichts da-von, und sie ha-ben nichts da-von.  
but they don't feel sat-is-fied, but they don't feel sat-is-fied.

Bo. und sie ha-ben nichts da-von, und sie ha-ben nichts da-von.  
but they don't feel sat-is-fied, but they don't feel sat-is-fied.

Ji. und sie ha-ben nichts da-von, und sie ha-ben nichts da-von.  
but they don't feel sat-is-fied, but they don't feel sat-is-fied.

*ff*

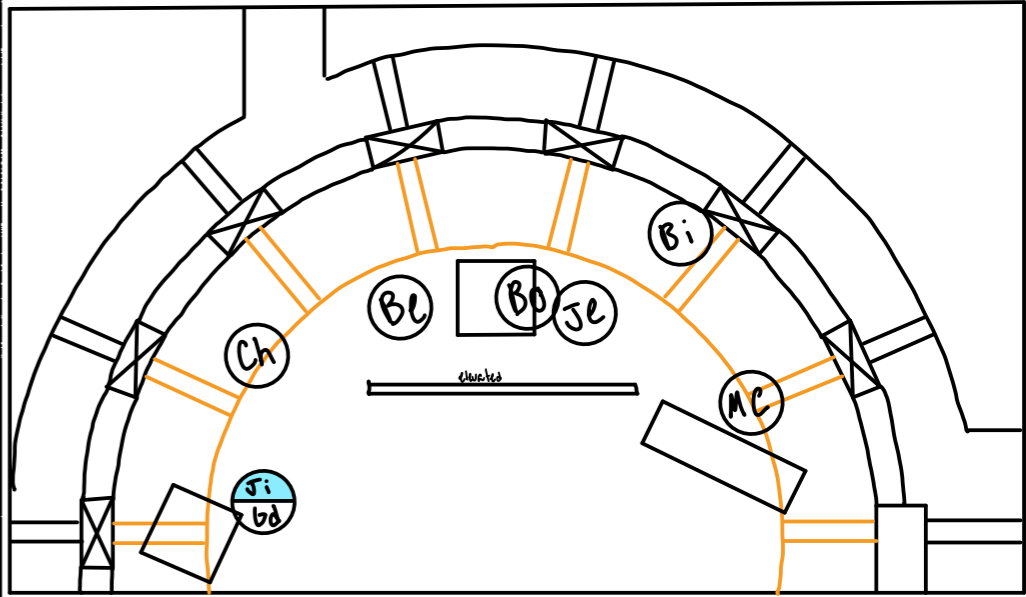
LX 105  
(Center Special)



**L** Allegro un poco moderato

114 *p*  
 Ch. *(gesummt)*  
 Bi. *(gesummt)*  
 Bo. *(gesummt)*  
 Ji. *(gesummt)*

Lx 106  
(Coke tray move)



119 *poco rit.*

*attacca*

Vivace assai

stay LX 110 - 140 + spot 65-70

1 Klar. VI. VI. Bklar.

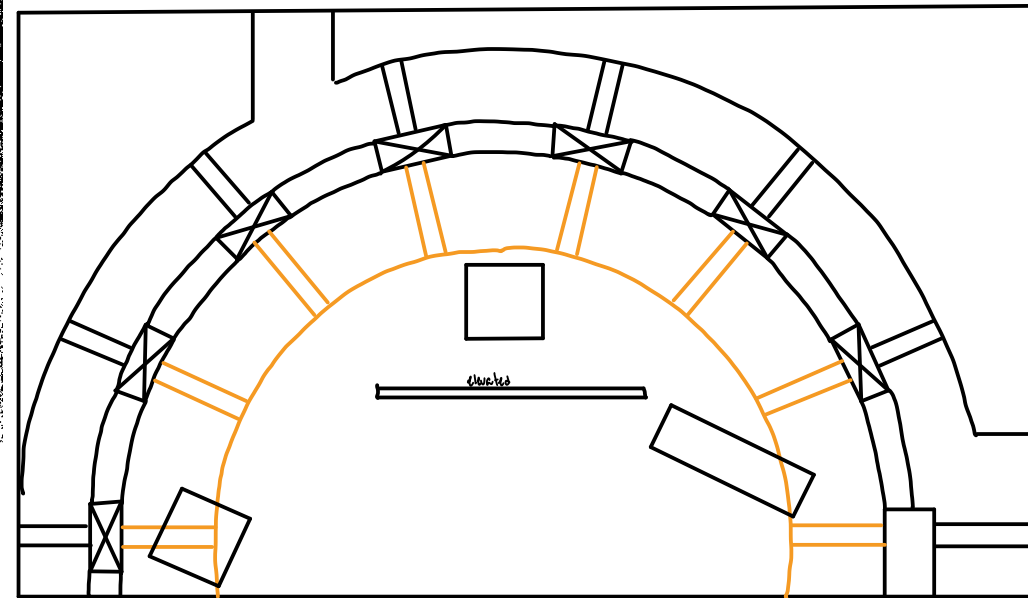
5

10

A Circle

14 cresc. p. VI. 2. Trp. marc.

18



OO (org 4)  
LX 110 + spot 65

**B** (in ganze Takte übergehen)  
string.  
1. Trp.

27

**C**

Klar., Sax. *espr. dolce*  
Trp.  
*fp*  
+ VI.

38

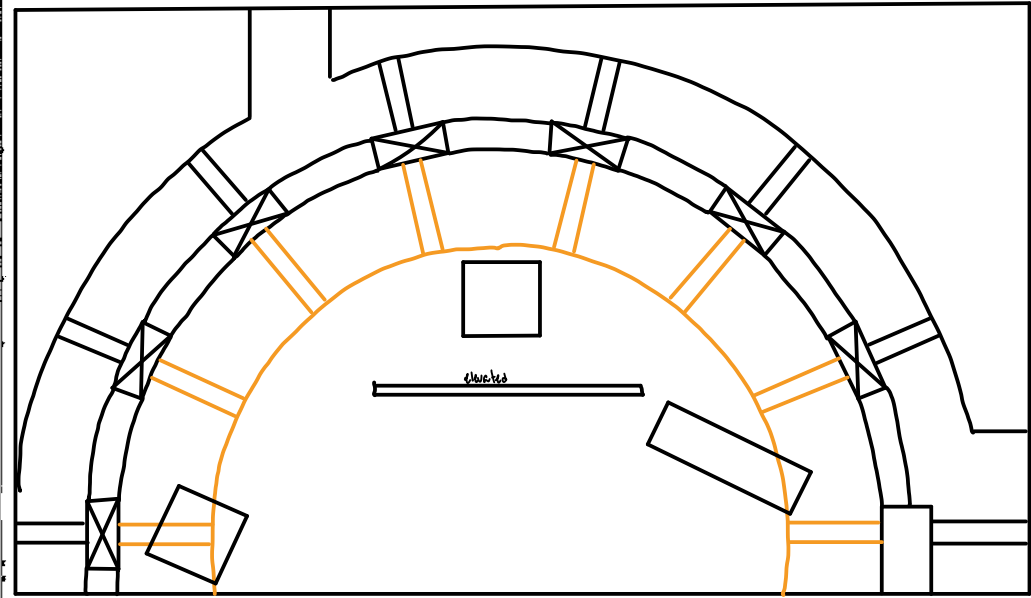
2. Trp.  
Bklar.

46

VI.

53

*pp*



LX 115

SPOT 70

ⓄⓄ Portander xt

LX 120 (hold)

LX 125 (After music)

ⓄⓄ se X to bar — LX 140

Moderato assai

Benares-Song

Drink water

Jessie *p*

Bessie There is no whis-ky in this town.

Charlie

Billy

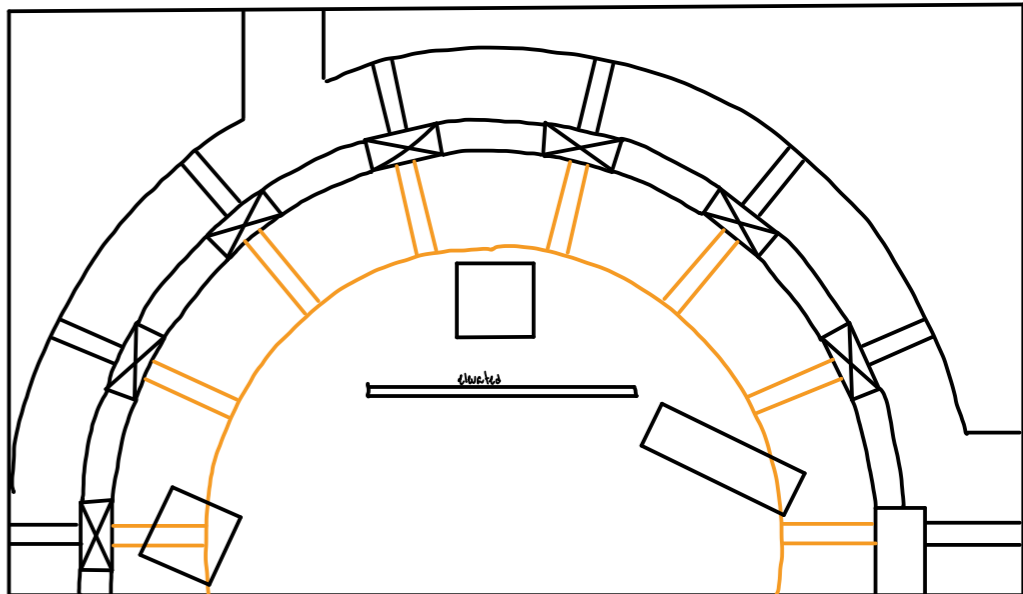
Bobby

Jimmy

Vi., Sax.

*p* 2. Trp.

Klar. Klav.



Be NS x to Je

Ch NS walk along arch

5

Be. *p*

Ch.

Bi.

Bo.

Oh!

Oh!

Oh!

Oh!

1. Vi., 1. Trp.

9 Jessie *p sehr gefühlvoll* **A** 45  
*poco rit.*

Where is the te-le- phone?

*p sehr gefühlvoll*

Is here no

*p*

Oh!

*p*

Oh!

*p*

Oh!

Oh!

13 **(1)** *rit.* - - - - - *a tempo*

Let's

*p*

te - le - phone? Let's

*p*

Oh!

*p*

Oh!

*p*

Oh!

*p*

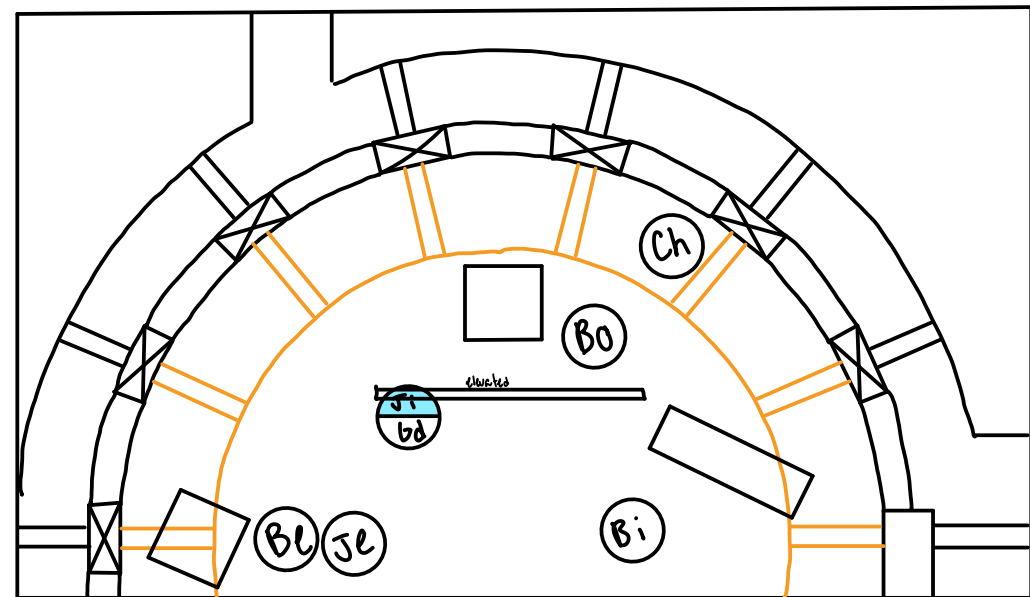
Oh!

Jimmy *mf* *p*

Oh, Sir, God damn me: No!

1. Trp., Sax. *espr.*

*p*



(1)

Je Be Trm X SR

---



---



---



---



---



---

17 **B** ①

Je. go, let's go to Be - na - - - res, to Ben-

Be. go, let's go to Be - na - - - res, to Ben-

Bo. *p* Let us go, let us go, let us go to Be - na - res.

Ji. *p* Let us go, let us go, let us go to Be - na - res.

Klav.

21

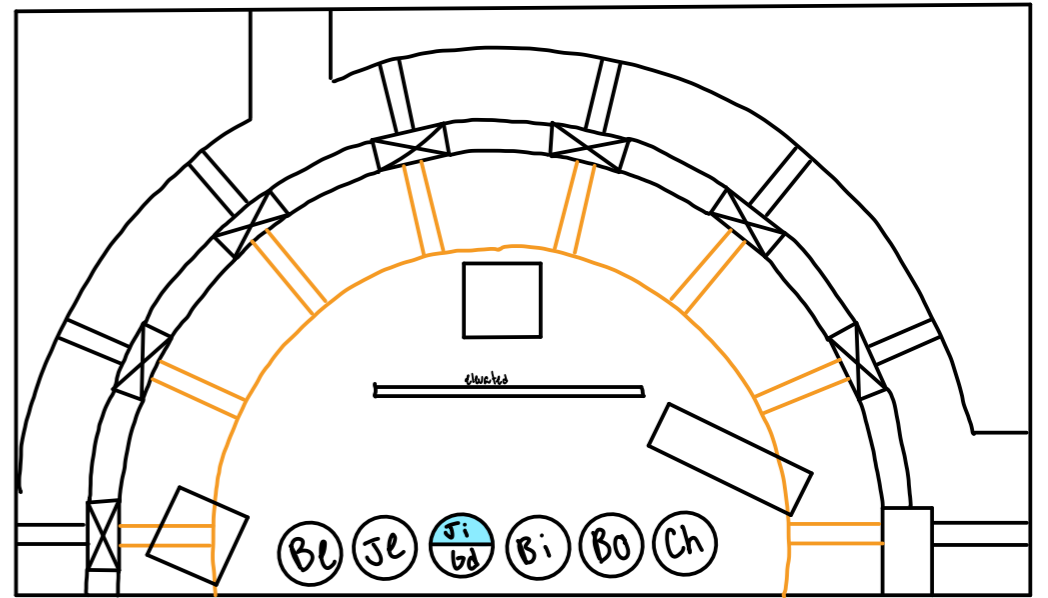
Je. a - res where the sun is shin - ing, let's

Be. a - res where the sun is shin - ing, let's

Charlie *p* Let us go, let us go to Be - na - res let us go,

Billy *p* Let us go, let us go to Be - na - res let us go,

VI.



① All x ds

Stby Lx 145-146

Je. go, let's go to Be - na - - - - res, to Be -

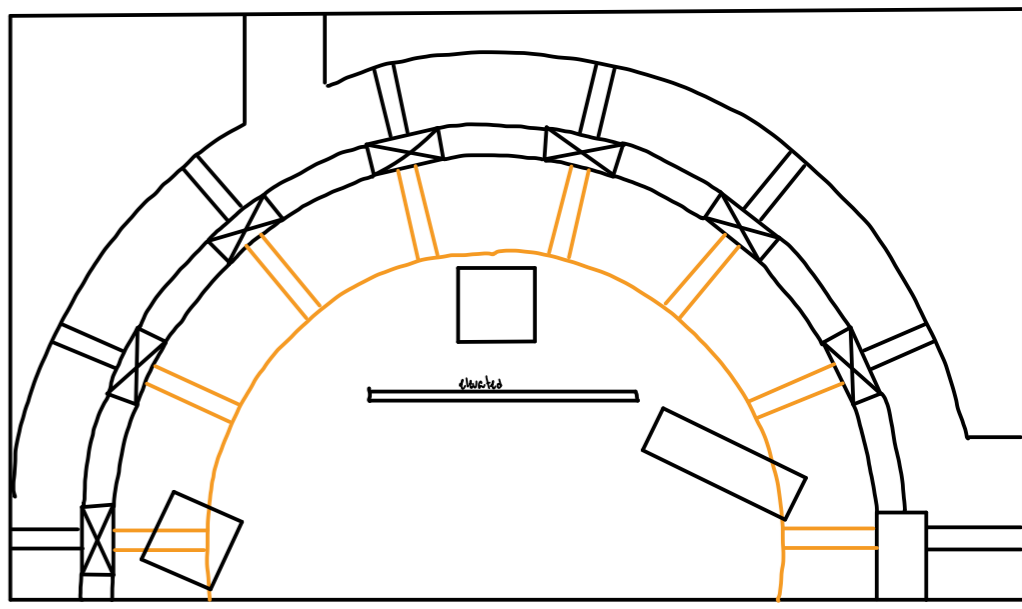
Be. go, let's go to Be - na - - - - res, to Be -

Bobby *p* let us go, let us go to Be - na - res let us go.

Jimmy *p* let us go, let us go to Be - na - res let us go.

Trp., VI.

Sax.



LX 145 (ds line)

Je. na - res. John - ny, let us go.

Be. na - res. John - ny, let us go.

Charlie *p* to Be - na - res where the sun is shin - ing.

Billy *p* to Be - na - res where the sun is shin - ing.

Bo. *p* to Be - na - res where the sun is shin - ing.

Ji. *p* to Be - na - res where the sun is shin - ing.

Klav., Trp.

VI.

Sax.

33 **D**

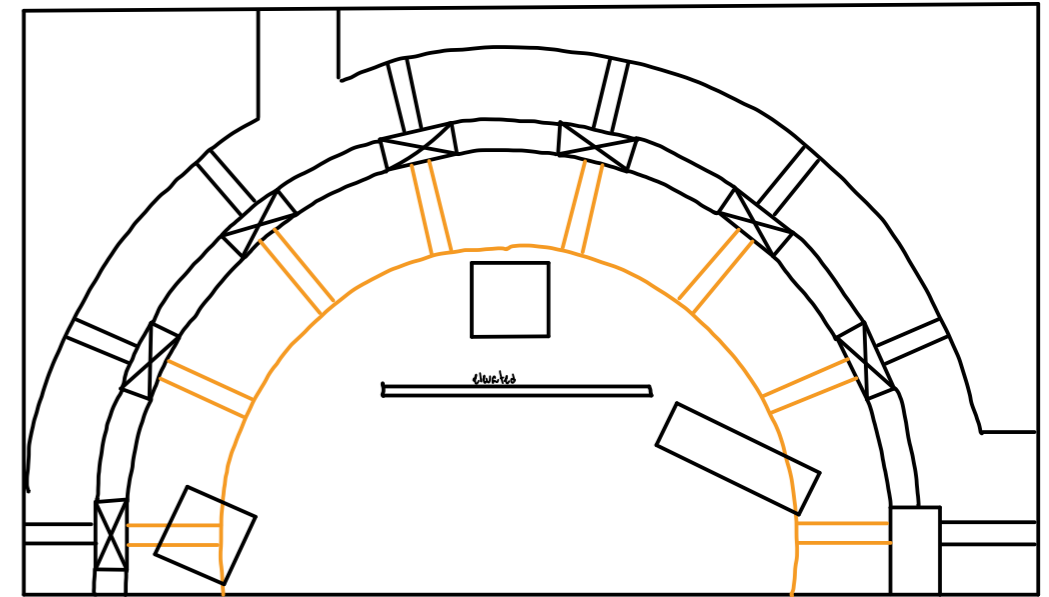
Je. There is no mo-ney in this land.

Pos. (m. Dpf.)

*p*

2. Vl., Sax.

Klav., Pk.



36 Bessie

There is no boy with whom to shake hands.

Charlie *p* Oh!

Billy *p* Oh!

Bobby *p* Oh!

Ⓜ Ⓜ (MC) on balc  
LX 146

Stny 6x150

Where is the te - le - phone?

Oh!

Oh!

Oh!

2. Vl., Sax.

Klav., Pk.

Detailed description: This block contains the musical score for the first system. It includes vocal lines for Soprano (Jessie), Alto (Ch.), Tenor (Bi.), and Bass (Bo.), each with the lyrics 'Where is the te - le - phone?' and 'Oh!'. Below the vocal lines is a piano accompaniment for '2. Vl., Sax.' and 'Klav., Pk.'. The score is marked with a piano (*p*) dynamic and a 'sehr gefühlvoll' (very feelingful) performance instruction.

42 Bessie *poco rit.* *sehr gefühlvoll* *rit.* - - - - -

Is here no te - le - phone?

Oh!

Oh!

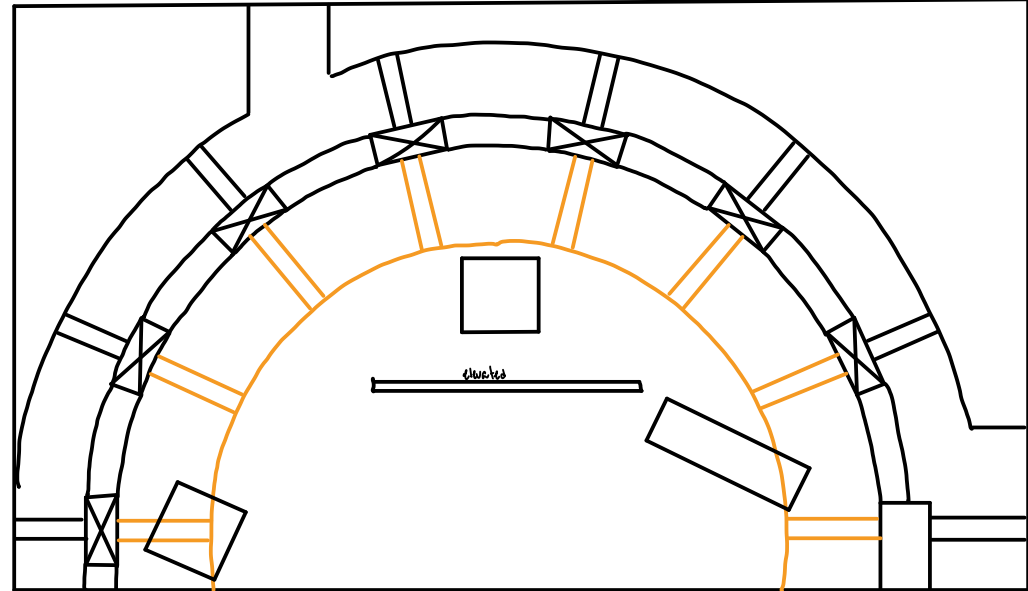
Oh!

Oh!

Jimmy

Oh, Sir, God damn me: No!

Detailed description: This block contains the musical score for the second system. It includes vocal lines for Soprano (Bessie), Alto (Ch.), Tenor (Bi.), and Bass (Bo.), each with the lyrics 'Is here no te - le - phone?' and 'Oh!'. Below the vocal lines is a piano accompaniment. The score is marked with a piano (*p*) dynamic and performance instructions for *poco rit.* (a little slower) and *rit.* (ritardando). A red 'X' is drawn over the *rit.* instruction. A separate vocal line for 'Jimmy' is also present with the lyrics 'Oh, Sir, God damn me: No!'. The score is marked with a piano (*p*) dynamic.



Detailed description: This block contains five blank musical staves, each consisting of a five-line staff with a clef and a key signature. These staves are provided for the student to write their own musical notation.

Lx 150

50 (rit.) **E**  
 46 Jessie *a tempo*

Let's go, let's go to Be - na - - - -

Let's go, let's go to Be - na - - - -

Let us go, let us go, let us go to Be-

Let us go, let us go, let us go to Be-

Klav. *pp* 3 3 3 3 etc.

Vl., Trp., Sax. *espr. pp*

Klar. *p* 3 3 3

50

Je. res, to Be - na - res where the sun is

Be. res, to Be - na - res where the sun is

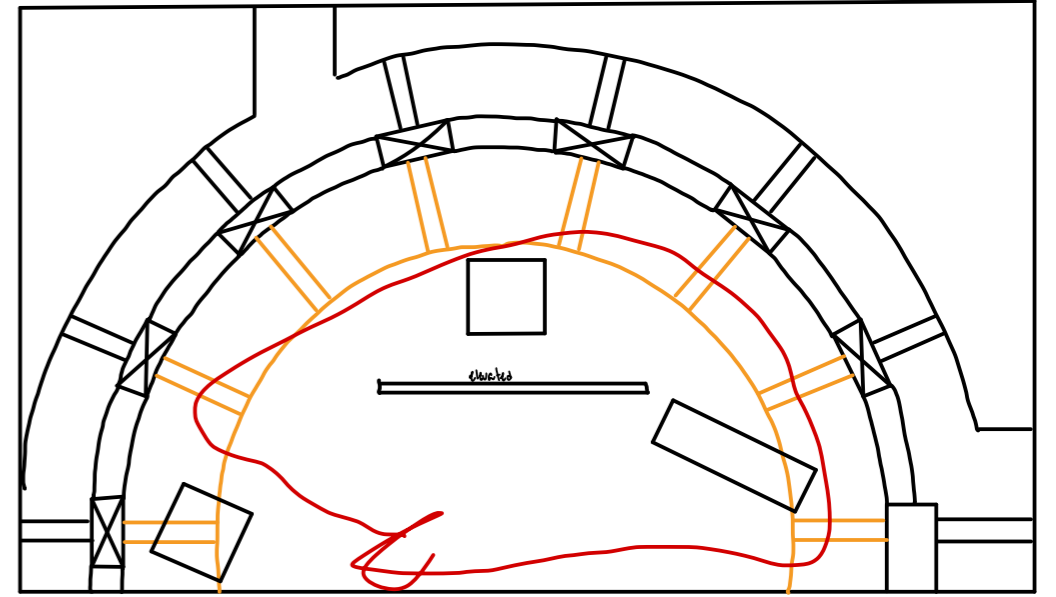
Ch. *p* Let us go, let us go,

Bi. *p* Let us go, let us go,

Bo. na - res.

Ji. na - res.

3 3



Je. shin - ing, let's go, let's go to Be-

Be. shin - ing, let's go, let's go to Be-

Ch. to Be-na-res let us go.

Bi. to Be-na-res let us go.

Bo. *p* Let us go, let us go,

Ji. *p* Let us go, let us go,

Je. na - - - res, to Be - na - res, John - ny let us

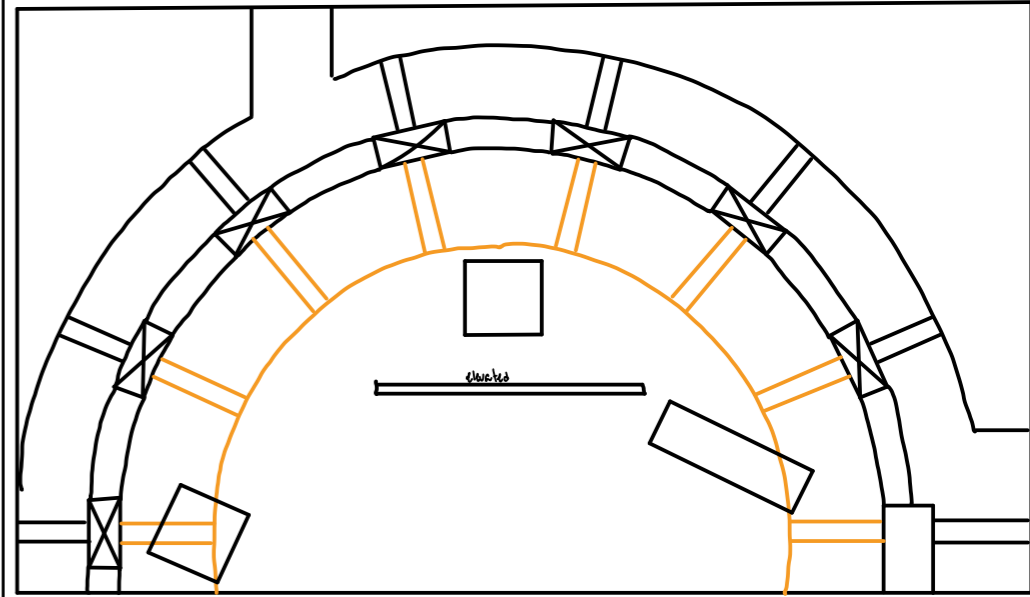
Be. na - - - res, to Be - na - res, John - ny let us

Ch. to Be - na - res where the sun is

Bi. to Be - na - res where the sun is

Bo. to Be - na - res let us go, to Be - na - res where the sun is

Ji. to Be - na - res let us go, to Be - na - res where the sun is



Styx LX 155 G

61

Je. go. There is not much fun on this star.

Be. go.

Ch. shin - ing.

Bi. shin - ing.

Bo. shin - ing.

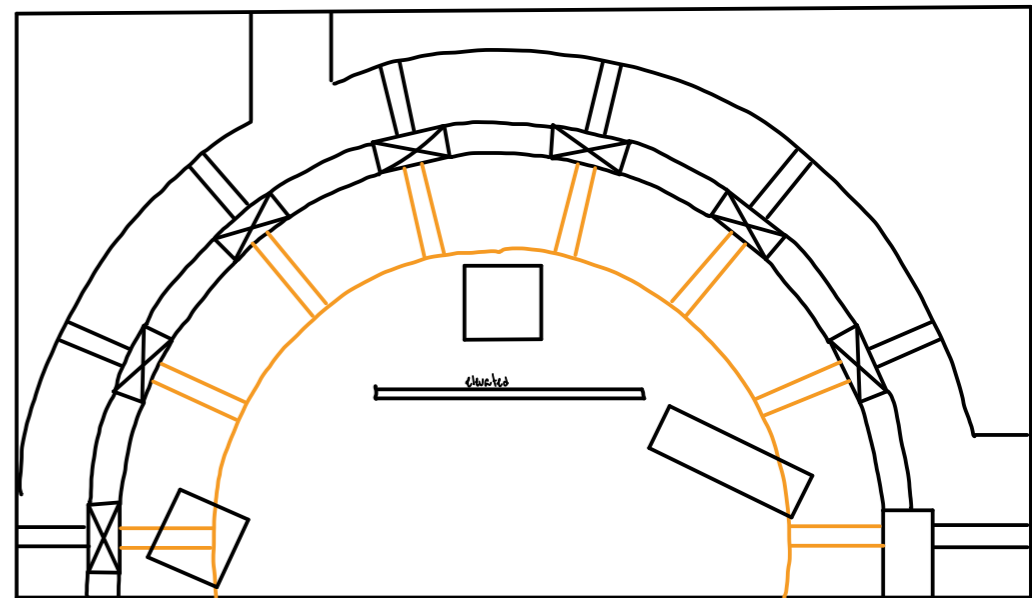
Ji. shin - ing.

*dolce espr.*

VI. *pp*

*p*

r.H.



65

Be. There is no door that is a - jar.

Ch. Oh!

Bi. Oh!

Bo. Oh!

*p*

LX 155 (return DS)

styl 160

Where is the te-le- phone?

Is here no

Oh!

Oh!

Oh!

te - le - phone?

Oh!

Oh!

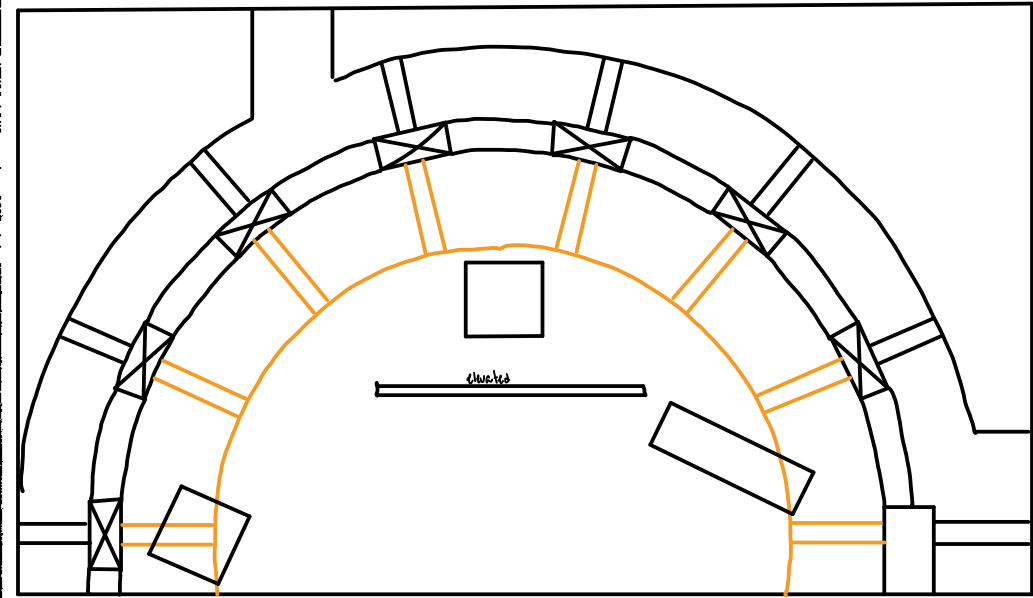
Oh!

Oh!

Jimmy

Oh, Sir, God damn me: No!

pp



Dend Circle

**H** Animato subito

①

LX 160

77 Jessie

*f*

Worst of all, Be - na-res is said to have per-ished in an earth-quake!

Be.

*f*

Worst of all, Be - na-res is said to have per-ished in an earth-quake!

Ch.

*f*

Worst of all, Be - na-res is said to have per-ished in an earth-quake!

Bi.

*f*

Worst of all, Be - na-res is said to have per-ished in an earth-quake!

Bo.

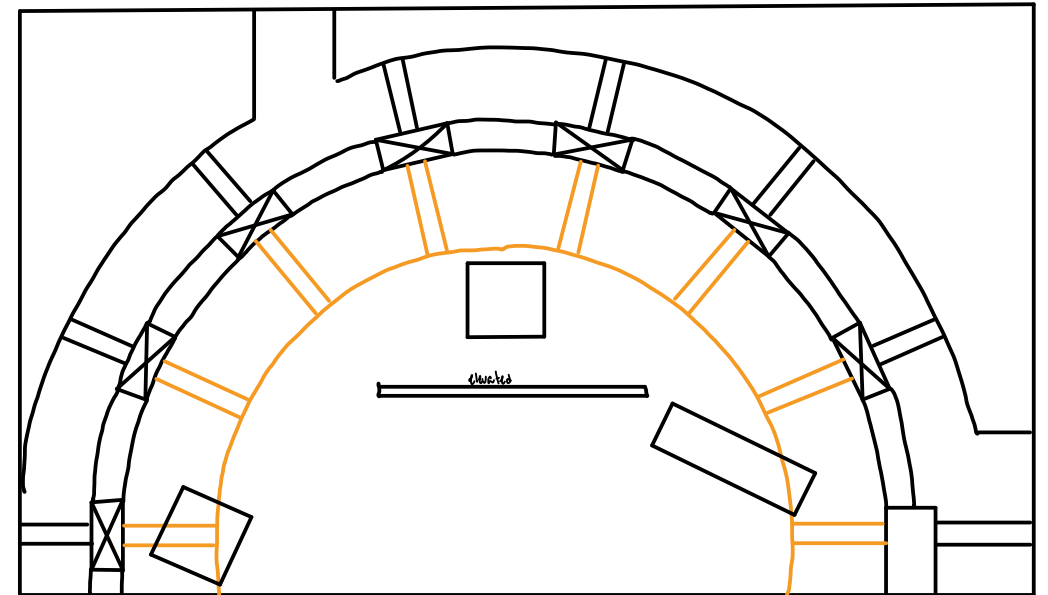
*f*

Worst of all, Be - na-res is said to have per-ished in an earth-quake!

Ji.

*f*

Worst of all, Be - na-res is said to have per-ished in an earth-quake!



① Jolt / earthquake

VI., Klar., Klav. *f*

Sax. *f*

Trp. *f*

3 3 3 3 3 3 3

Stay LX 165

1

81

Je. *f* Oh, my good Be - na - res! Oh, where shall we go?

Be. *f* Oh, my good Be - na - res! Oh, where shall we go?

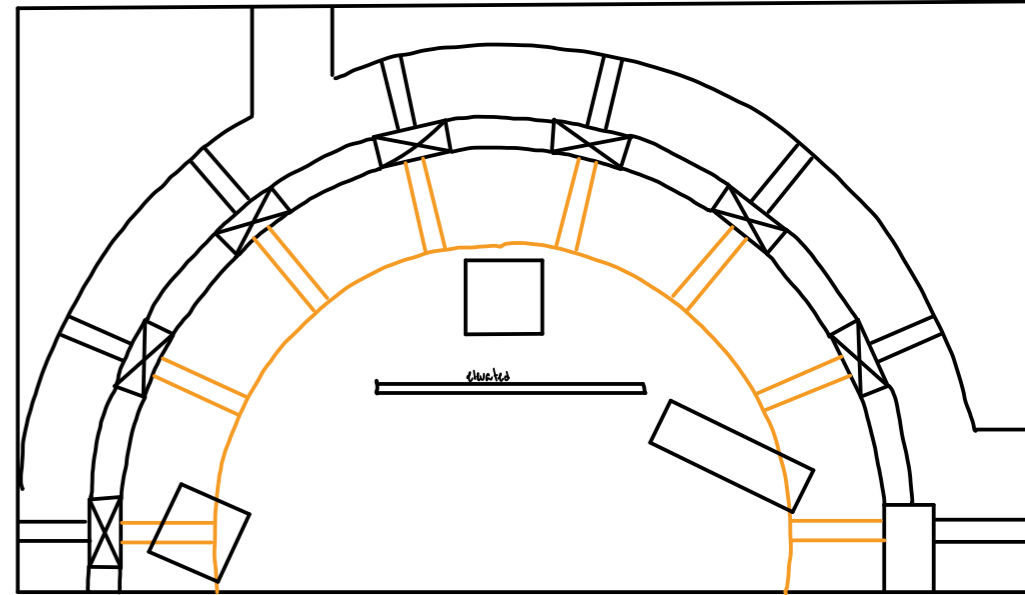
Ch. *f* Oh, my good Be - na - res! Oh, where shall we go?

Bi. *f* Oh, my good Be - na - res! Oh, where shall we go?

Bo. *f* Oh, my good Be - na - res! Oh, where shall we go?

Ji. *f* Oh, my good Be - na - res! Oh, where shall we go?

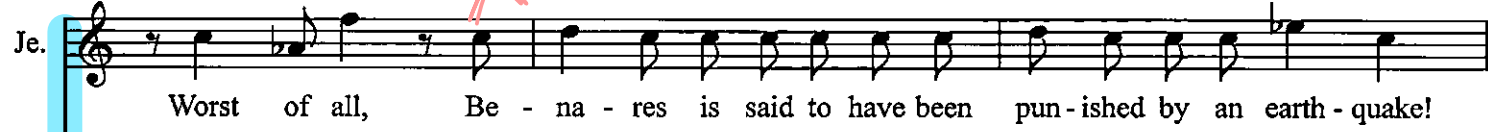
Trp. Sax. *f* VI. Sax.

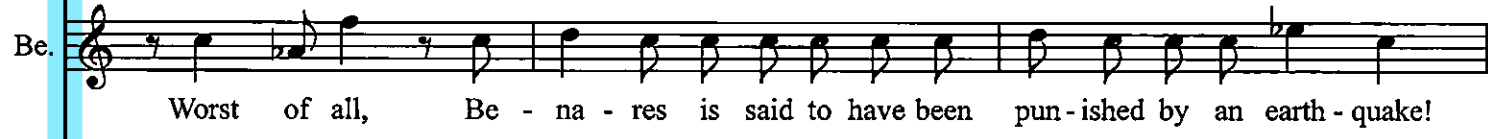


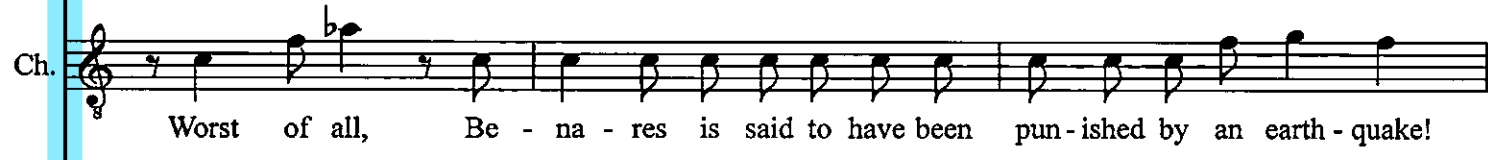
1 All S

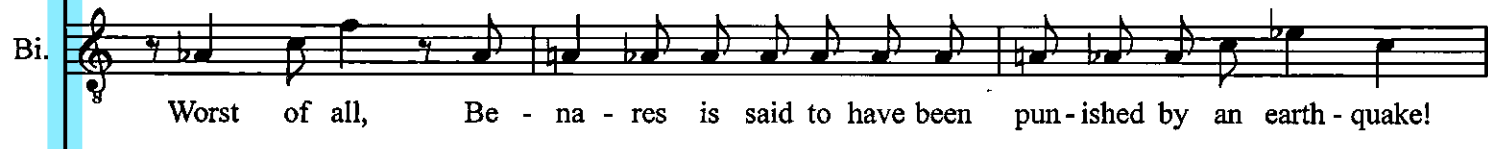
I

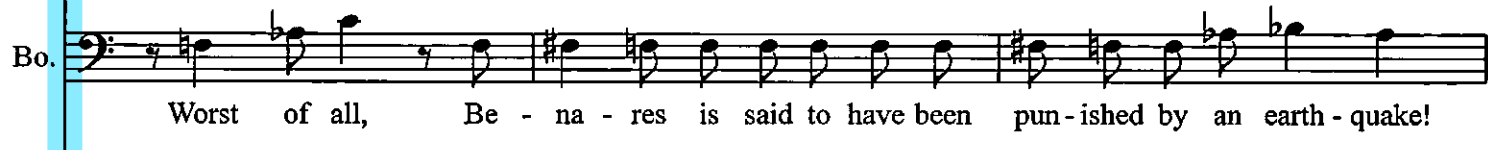
85

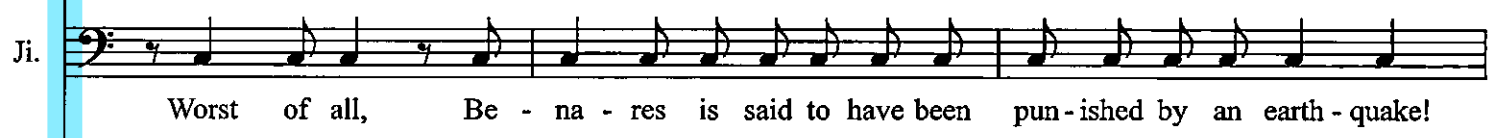
Je. 

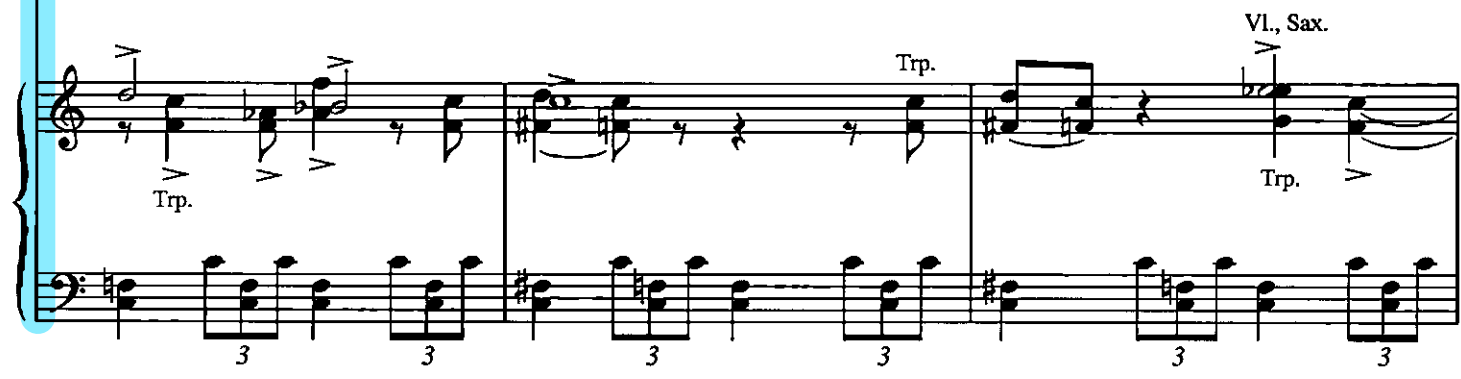
Be. 

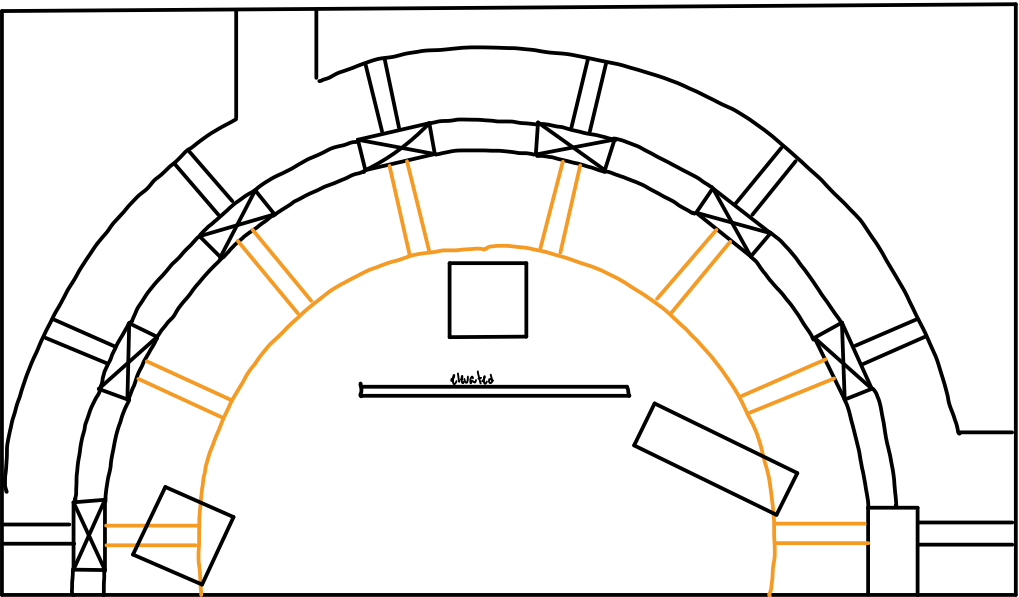
Ch. 

Bi. 

Bo. 

Ji. 







J Tempo I

Lx 165

88

Je. *f* Oh, my good Be - na - res! *f* Oh, \_\_\_\_\_ where shall we go? *p* Where

Be. *f* Oh, my good Be - na - res! *f* Oh, \_\_\_\_\_ where shall we go?

Ch. *f* Oh, my good Be - na - res! *f* Oh, \_\_\_\_\_ where shall we go? *p subito* Oh! \_\_\_\_\_

Bi. *f* Oh, my good Be - na - res! *f* Oh, \_\_\_\_\_ where shall we go? *p subito* Oh! \_\_\_\_\_

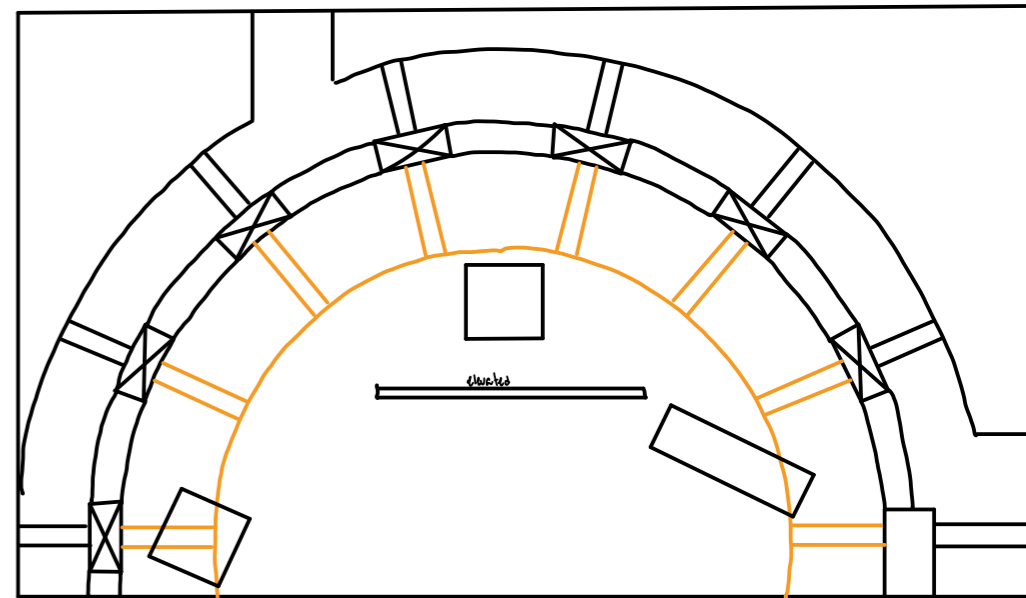
Bo. *f* Oh, my good Be - na - res! *f* Oh, \_\_\_\_\_ where shall we go? *p subito* Oh! \_\_\_\_\_

Ji. *f* Oh, my good Be - na - res! *f* Oh, \_\_\_\_\_ where shall we go? *p subito* Oh! \_\_\_\_\_

VI., Sax. *p sub.*

2. Trp. *p sub.*

Klar., Klav.



\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

92 *Study LX 170* ~~X~~

Je. shall we go?

Be. *p* Where shall we go?

Ch. *pp* Oh!

Bi. *pp* Oh!

Bo. *pp* Oh!

Ji. *pp* Oh!

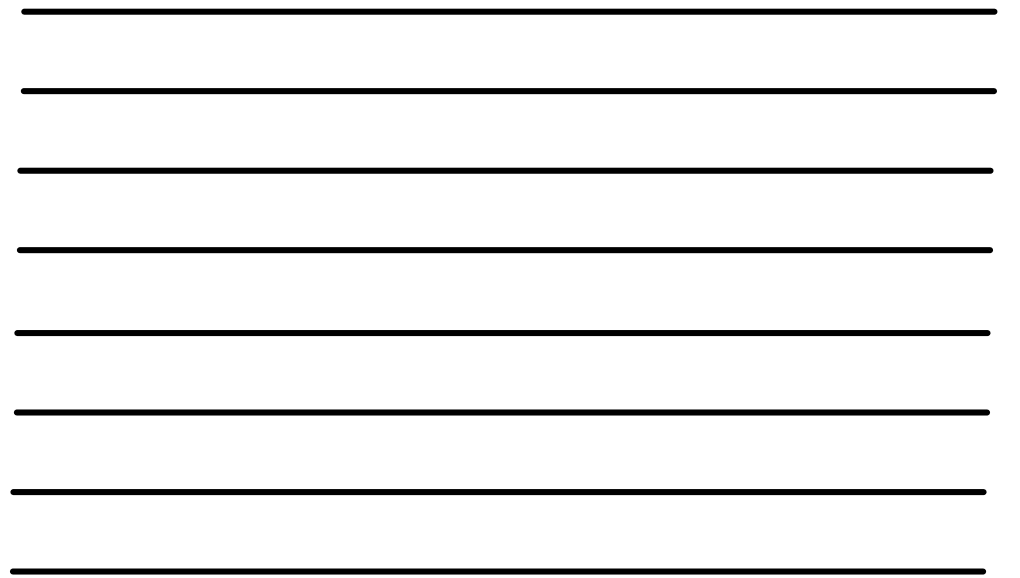
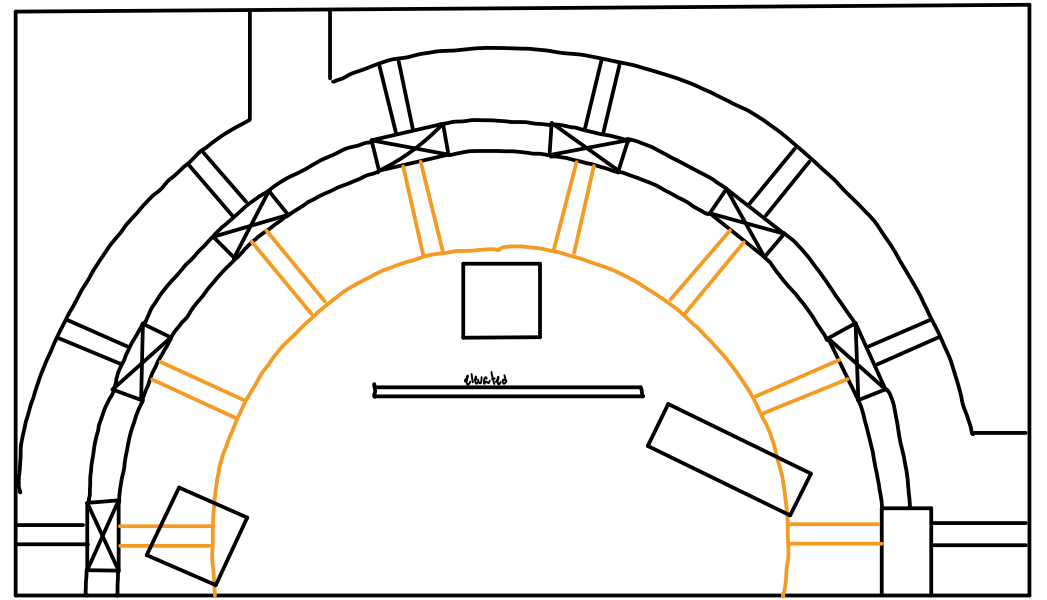
1. Vl., 1. Trp.

2. Trp.

*ff* Pos. Klar.

Pos. r.H.

Klav., Pk.



Stby Lx 175-181

Lx 170

K

Sostenuto (Choral)

97

Be.

Ch.

Bi.

Bo.

Ji.

Klar., Sax.

pp

p

Pos.

103

Klar.

Sax.

2. Trp.

L

111

f

ff

M

120

Klar.

1. Trp.

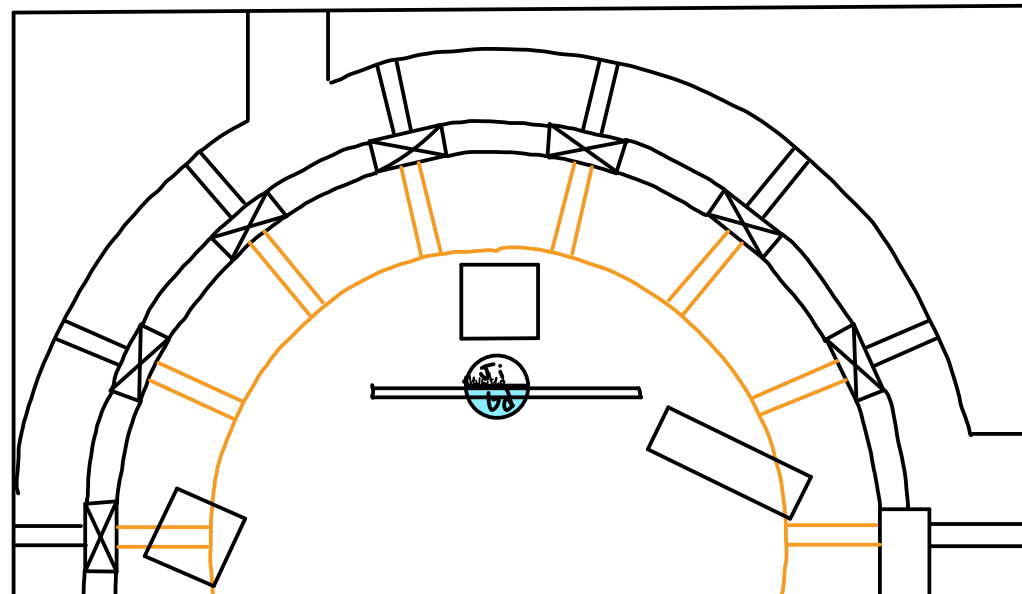
2. Klar. Sax.

pp

2. Trp.

Pos.

Klav.



Lx 175  
(god xt)

Lx 180 + Spot 75  
(god stand)

# III. Mahagonny-Song

Lento\*)

Lx 181  
(god walk)

①

Jessie

Bessie

Charlie

Billy

Bobby

Jimmy

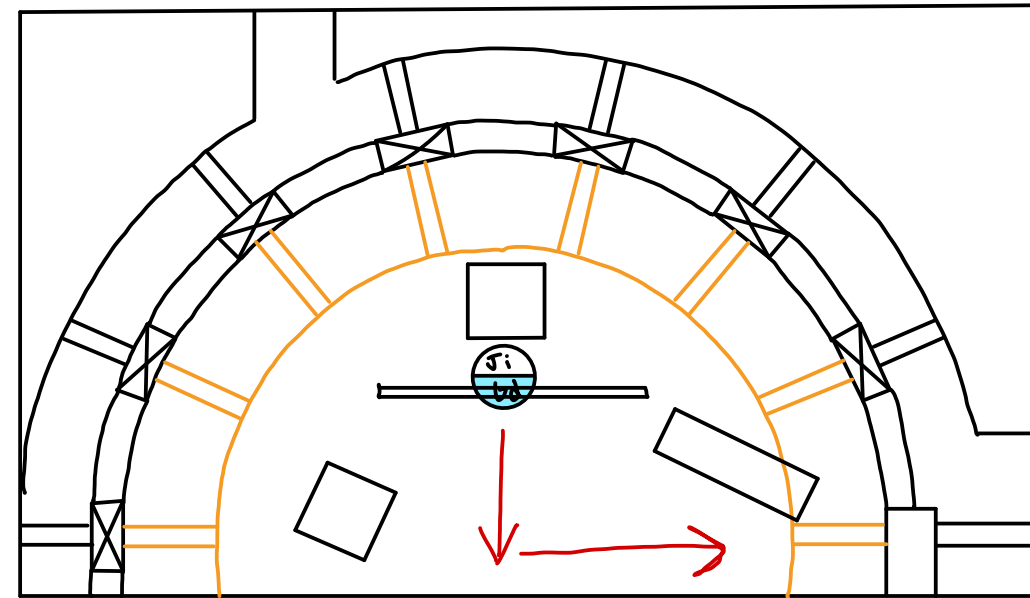
Klav. *p*

An ei-nem grau-en  
One morn-ing when the

An ei-nem grau-en  
One morn-ing when the

An ei-nem grau-en  
One morn-ing when the

An ei-nem grau-en  
One morn-ing when the



②  $\begin{matrix} \text{Ji} \\ \text{bd} \end{matrix}$  x to bet NS on bar

6

Ch.

Bi.

Bo.

Vor - mit - tag, mit - ten im Whis - ky, kam Gott nach Ma - ha - gon - ny,  
sky was gray, feel - ing our whis - ky, God came to Ma - ha - gon - ny,

Vor - mit - tag, mit - ten im Whis - ky, kam Gott nach Ma - ha - gon - ny,  
sky was gray, feel - ing our whis - ky, God came to Ma - ha - gon - ny,

Vor - mit - tag, mit - ten im Whis - ky, kam Gott nach Ma - ha - gon - ny,  
sky was gray, feel - ing our whis - ky, God came to Ma - ha - gon - ny,

①  $\begin{matrix} \text{Ji} \\ \text{bd} \end{matrix}$  x ds between lines

\*) Die Tempogestaltung dieser Nummer ist in der Oper deutlich anders als im Songspiel. VeO beginnt mit „Andante sostenuto (♩ = 66)“.  
The tempo structure of this number differs notably in VeO, which begins with 'Andante sostenuto (♩ = 66)'.

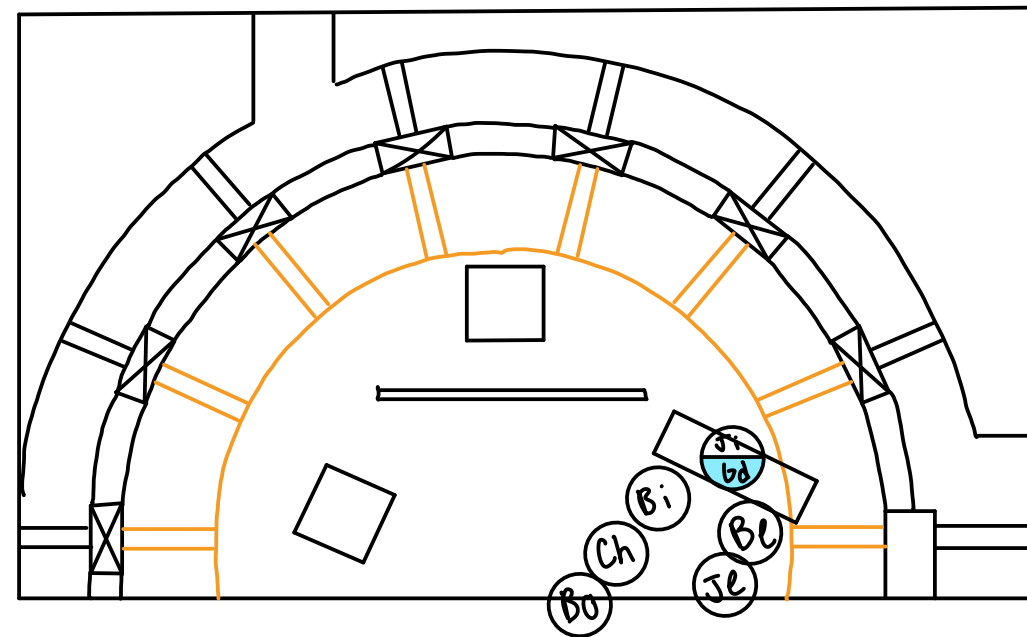
Stby Lx 185 - 245 + Spns 80-85

11

Ch. kam Gott nach Ma - ha - gon - ny, mit - ten im Whis - ky, be -  
 God came to Ma - ha - gon - ny, feel - ing our whis - ky, we

Bi. kam Gott nach Ma - ha - gon - ny, mit - ten im Whis - ky, be -  
 God came to Ma - ha - gon - ny, feel - ing our whis - ky, we

Bo. kam Gott nach Ma - ha - gon - ny, mit - ten im Whis - ky, be -  
 God came to Ma - ha - gon - ny, feel - ing our whis - ky, we



15

Ch. merk - ten wir Gott in Ma - ha - gon - ny.  
 saw God had come to Ma - ha - gon - ny.

Bi. merk - ten wir Gott in Ma - ha - gon - ny.  
 saw God had come to Ma - ha - gon - ny.

Bo. merk - ten wir Gott in Ma - ha - gon - ny.  
 saw God had come to Ma - ha - gon - ny.

Jimmy

*mf*

Sauft ihr wie die Schwäm - me  
 Must you drink like spon - ges

Gl.  
*p*

Vi.  
*p*

Trp.  
*p*

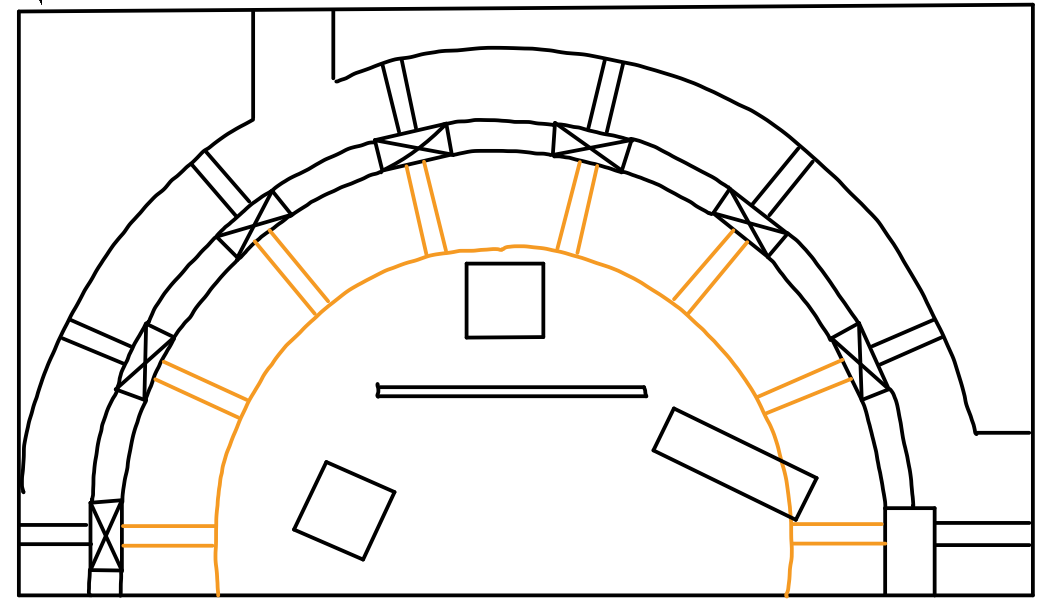
Pos.

Lx 185

(god speak)

\*) VeO hat „Animato (♩ = 100)“.  
 VeO has 'Animato (♩ = 100)'.

Ji. mei-nen gu-ten Wei-zen Jahr für Jahr? Kei-ner hat er-war-tet, daß ich kä-me,  
*all my pre-cious grain from year to year? Did you think that I was nev-er com-ing?*



Bessie An-sa-hen sich die Män-ner von  
*They thought the mat-ter o-ver in*

Ji. wenn ich kom-me jetzt, ist al-les gar?  
*Are you read-y now that I am here?*

VI., Klar. *pp* Trp., Pos.

Lx 190

Je. Ma-ha-gon-ny. Ja, sag-ten die Män-ner von Ma-ha-gon-ny.  
*Ma-ha-gon-ny. Yes, an-swered the peo-ple of Ma-ha-gon-ny.*

Be. Ma-ha-gon-ny. Ja, sag-ten die Män-ner von Ma-ha-gon-ny.  
*Ma-ha-gon-ny. Yes, an-swered the peo-ple of Ma-ha-gon-ny.*

C Tempo I\*)

Lx 195

32 Charlie *p*  
 An ei-nem grau-en Vor-mit-tag, mit-ten im Whis-ky, kam Gott nach  
 One morn-ing when the sky was gray, feel-ing our whis-ky, God came to

Billy *p*  
 An ei-nem grau-en Vor-mit-tag, mit-ten im Whis-ky, kam Gott nach  
 One morn-ing when the sky was gray, feel-ing our whis-ky, God came to

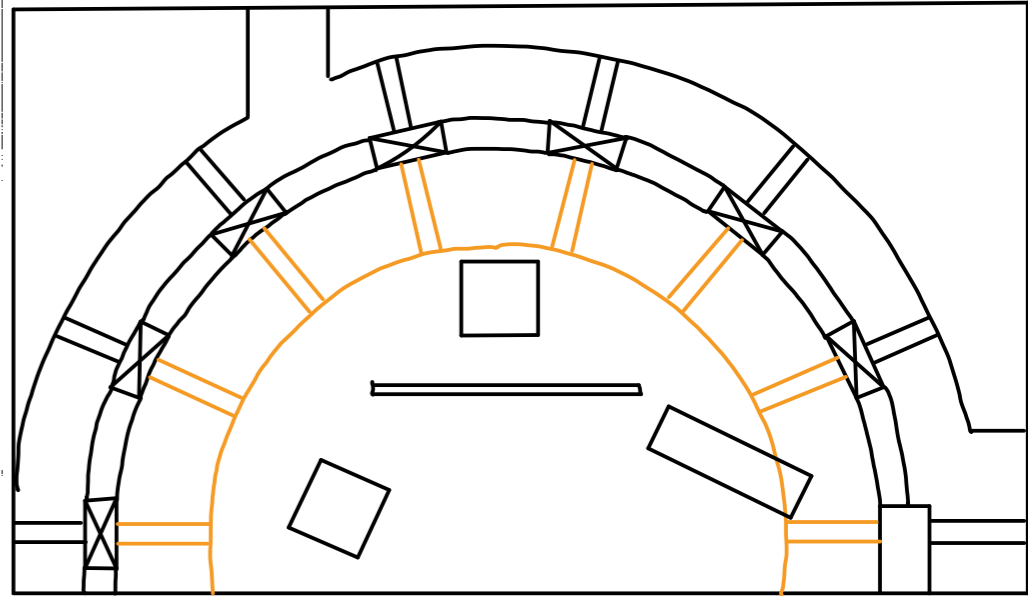
Bobby *p*  
 An ei-nem grau-en Vor-mit-tag, mit-ten im Whis-ky, kam Gott nach  
 One morn-ing when the sky was gray, feel-ing our whis-ky, God came to

Klav. *p*

36 Ch. ~~X~~  
 Ma-ha-gon-ny, kam Gott nach Ma-ha-gon-ny, mit-ten im Whis-ky, be-  
 Ma-ha-gon-ny, God came to Ma-ha-gon-ny, feel-ing our whis-ky, we

Bi.  
 Ma-ha-gon-ny, kam Gott nach Ma-ha-gon-ny, mit-ten im Whis-ky, be-  
 Ma-ha-gon-ny, God came to Ma-ha-gon-ny, feel-ing our whis-ky, we

Bo.  
 Ma-ha-gon-ny, kam Gott nach Ma-ha-gon-ny, mit-ten im Whis-ky, be-  
 Ma-ha-gon-ny, God came to Ma-ha-gon-ny, feel-ing our whis-ky, we



① Men turn face ds

\*) VeO hat ebenfalls „Tempo I“, aber erhöhte Metronomzahl (♩ = 80).

VeO has also 'Tempo I' but increases the metronome marking (♩ = 80).

D Tempo II\*)

Lx Jcc

Ch.  
merk - ten wir Gott in Ma - ha - gon - ny.  
saw God had come to Ma - ha - gon - ny.

Bi.  
merk - ten wir Gott in Ma - ha - gon - ny.  
saw God had come to Ma - ha - gon - ny.

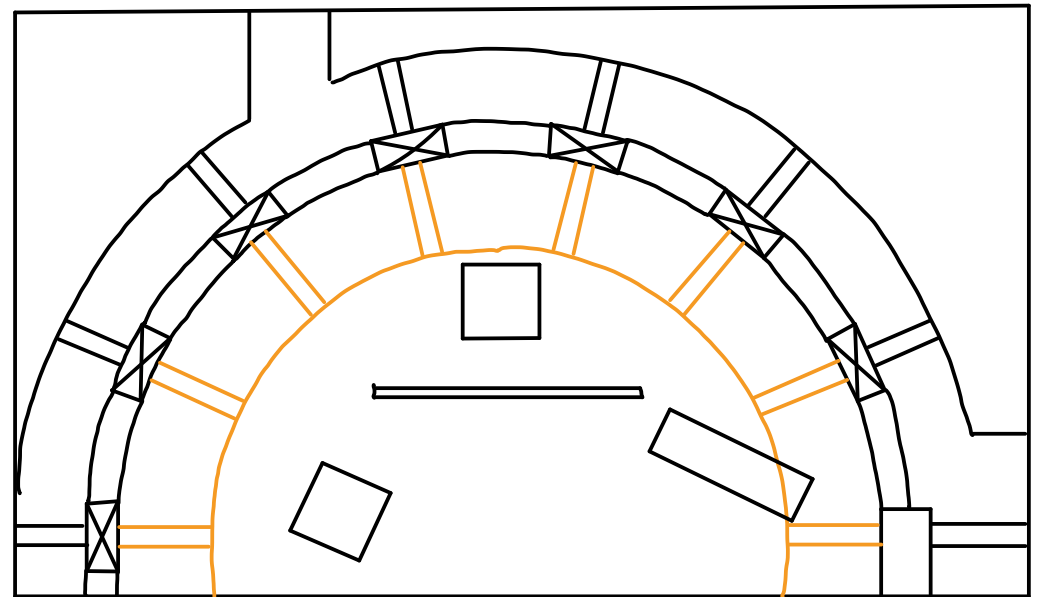
Bo.  
merk - ten wir Gott in Ma - ha - gon - ny.  
saw God had come to Ma - ha - gon - ny.  
Jimmy

*p*  
Lach - tet ihr am Frei - tag a - bend?  
Where were you on Fri - day eve - ning?  
Gl.

Vi., Klar.  
*p*

Pos.

8.....! 8.....!



① All Q in front of bar end where stores

Ji.  
Ma - ry Wee - mann sah ich ganz von fern wie 'nen Stock - fisch stumm im  
I saw Ma - ry Wee - man in the lake float - ing bel - ly up like  
etc.

Ji.  
Salz - see schwim - men, die wird nicht mehr tro - cken, mei - ne Herrn.  
some dead cod - fish, and she won't dry out, make no mis - take.

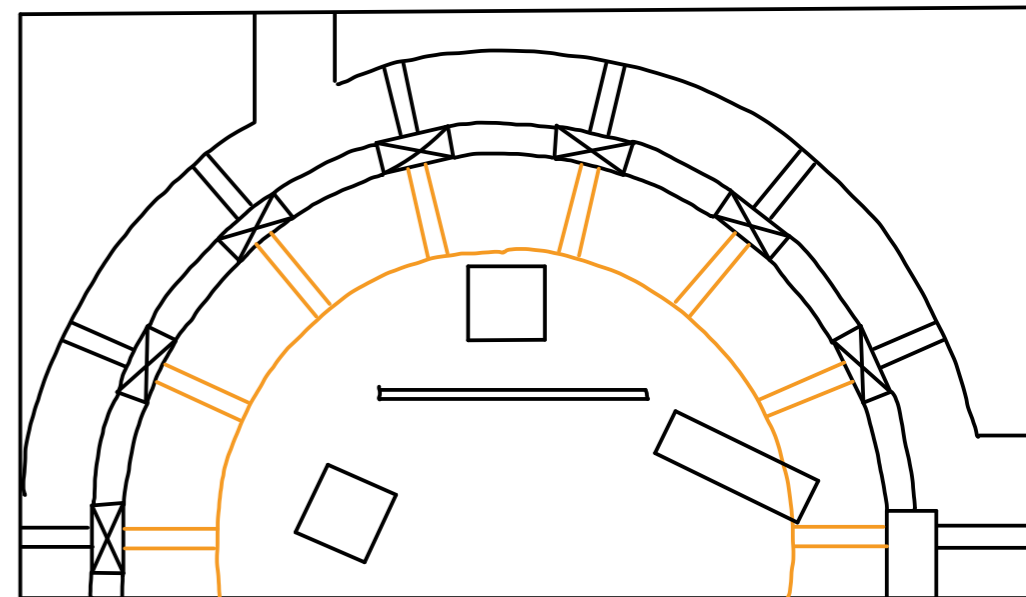
\*) VeO hat „Animato (♩ = 100)“.  
VeO has 'Animato (♩ = 100)'.

Lx 205

51 Jessie  
*p*  
 An sa - hen sich die Män-ner von Ma - ha - gon - ny. Ja, sag - ten die  
 They thought the mat-ter o - ver in Ma - ha - gon - ny. Yes, an - swered the

Bessie  
*p*  
 An sa - hen sich die Män-ner von Ma - ha - gon - ny. Ja, sag - ten die  
 They thought the mat-ter o - ver in Ma - ha - gon - ny. Yes, an - swered the

Vi., Klar.  
*pp*  
 Trp.  
*pp*  
 Pos.



F Walzer\*)

Lx 210

55  
 Je. Män-ner von Ma - ha - gon - ny.  
 peo - ple of Ma - ha - gon - ny.

Be. Män-ner von Ma - ha - gon - ny.  
 peo - ple of Ma - ha - gon - ny.

Charlie  
 Sie tun, als hätten sie nichts gehört. *f*  
 An ei - nem grau - en Vor - mit - tag,  
 One morn - ing when the sky was gray,

Billy  
*f*  
 An ei - nem grau - en Vor - mit - tag,  
 One morn - ing when the sky was gray,

Bobby  
*f*  
 An ei - nem grau - en Vor - mit - tag,  
 One morn - ing when the sky was gray,

Vi., Klar., Sax.  
*f*  
*p*

\*) VeO hat Metronomangabe (♩ = 116).

VeO has the metronome marking (♩ = 116).

G

59

Ch. mit - ten im Whis - ky, kam Gott nach Ma - ha - gon - ny, kam Gott nach Ma - ha - gon - ny,  
 feel - ing our whis - ky, God came to Ma - ha - gon - ny, God came to Ma - ha - gon - ny,

Bi. mit - ten im Whis - ky, kam Gott nach Ma - ha - gon - ny, kam Gott nach Ma - ha - gon - ny,  
 feel - ing our whis - ky, God came to Ma - ha - gon - ny, God came to Ma - ha - gon - ny,

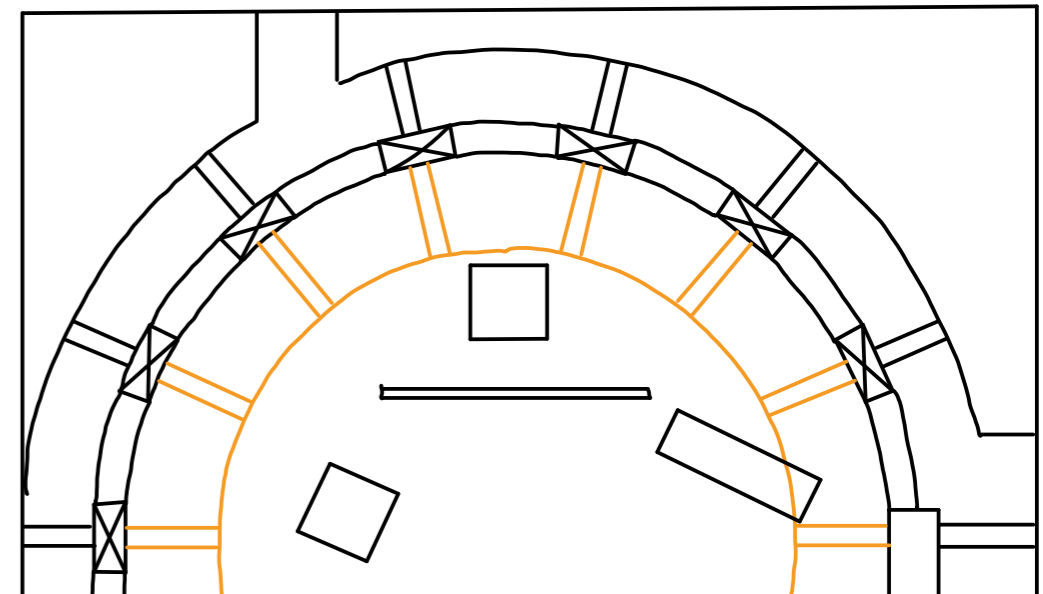
Bo. mit - ten im Whis - ky, kam Gott nach Ma - ha - gon - ny, kam Gott nach Ma - ha - gon - ny,  
 feel - ing our whis - ky, God came to Ma - ha - gon - ny, God came to Ma - ha - gon - ny,

63

Ch. mit - ten im Whis - ky, be - merk - ten wir Gott in Ma - ha - gon - ny.  
 feel - ing our whis - ky, we saw God had come to Ma - ha - gon - ny.

Bi. mit - ten im Whis - ky, be - merk - ten wir Gott in Ma - ha - gon - ny.  
 feel - ing our whis - ky, we saw God had come to Ma - ha - gon - ny.

Bo. mit - ten im Whis - ky, be - merk - ten wir Gott in Ma - ha - gon - ny.  
 feel - ing our whis - ky, we saw God had come to Ma - ha - gon - ny.



**H** Tempo II\*)

Lx 215

67 Jimmy

*f*

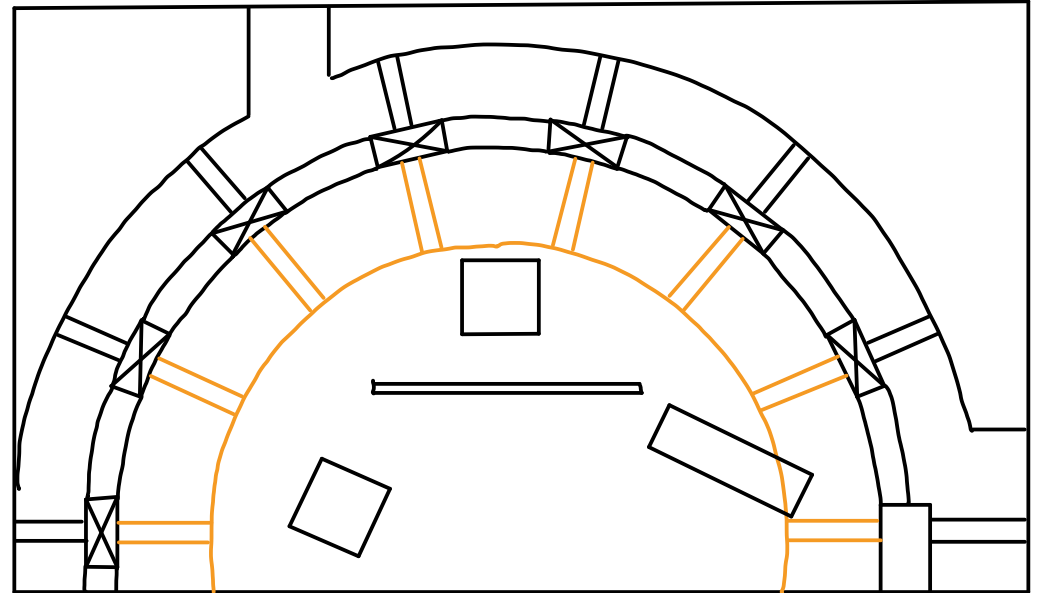
Kennt ihr die - se Pa - tro - nen? Schießt ihr mei - nen gu - ten  
 Does this gun look fa - mil - iar? Would you shoot a man who

Gl.

Gl. VI.

Sax.

Klav.



71

Ji.

Mis-sio - nar? Soll ich wohl mit euch im Him - mel woh - nen, se - hen eu - er grau - es  
 served me well? Do I have to live with you in hea - ven, with your dir - ty hair and

etc.

Gl.

Lx 220

75 Jessie

**I**

Bessie

An - sa - hen sich die Män - ner von Ma - ha - gon - ny.  
 They thought the mat - ter o - ver in Ma - ha - gon - ny.

An - sa - hen sich die Män - ner von Ma - ha - gon - ny.  
 They thought the mat - ter o - ver in Ma - ha - gon - ny.

Ji.

Säu - fer - haar?  
 drunk - en smell?

Vi., Klar.

*fpp*

Trp.

Pos.

\*) VeO hat keine Tempoänderung.  
 VeO has no indication of tempo change.

Je. ~~X~~  
 Ja, sag - ten die Män - ner von Ma - ha - gon - ny.  
 Yes, an - swered the peo - ple of Ma - ha - gon - ny.

Be.  
 Ja, sag - ten die Män - ner von Ma - ha - gon - ny.  
 Yes, an - swered the peo - ple of Ma - ha - gon - ny.

Charlie **f**  
 An ei - nem grau - en  
 One morn - ing when the

Billy **f**  
 An ei - nem grau - en  
 One morn - ing when the

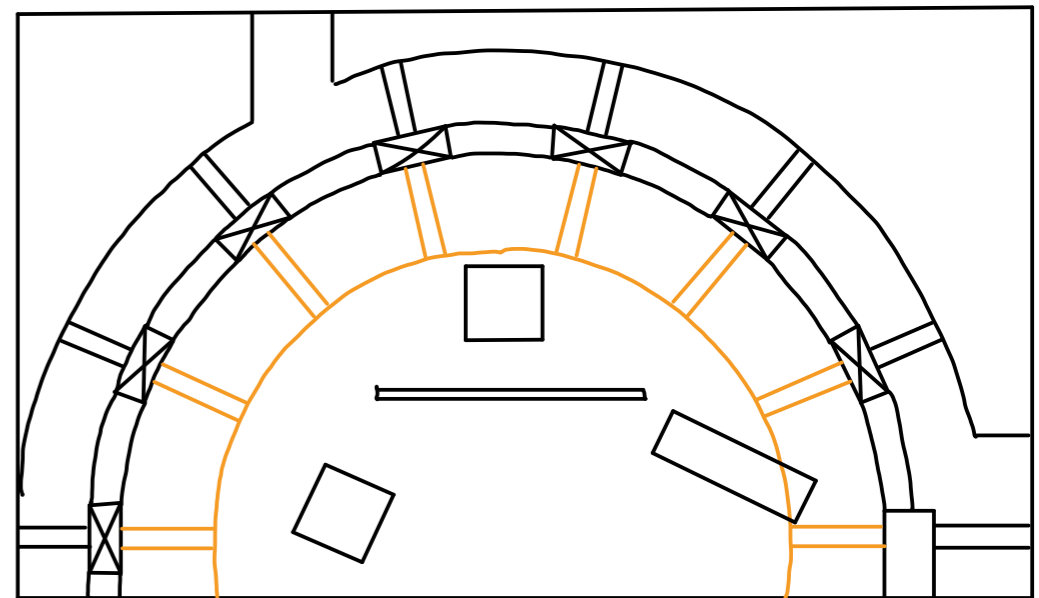
Bobby **f**  
 An ei - nem grau - en  
 One morn - ing when the

VI., Klar. **f**  
 Trp. **mf**

pp

8.....i

LX 225



Ch. **J**  
 Vor - mit - tag, mit - ten im Whis - ky, kam Gott nach Ma - ha -  
 sky was gray, feel - ing our whis - ky, God came to Ma - ha -

Bi.  
 Vor - mit - tag, mit - ten im Whis - ky, kam Gott nach Ma - ha -  
 sky was gray, feel - ing our whis - ky, God came to Ma - ha -

Bo.  
 Vor - mit - tag, mit - ten im Whis - ky, kam Gott nach Ma - ha -  
 sky was gray, feel - ing our whis - ky, God came to Ma - ha -

\*) VeO hat Metronomzahl (♩ = 66) in T. 82, aber keine weitere Tempoangabe, allerdings auch eine andere Anweisung: „(Sie suchen ihn abzulenken)“.

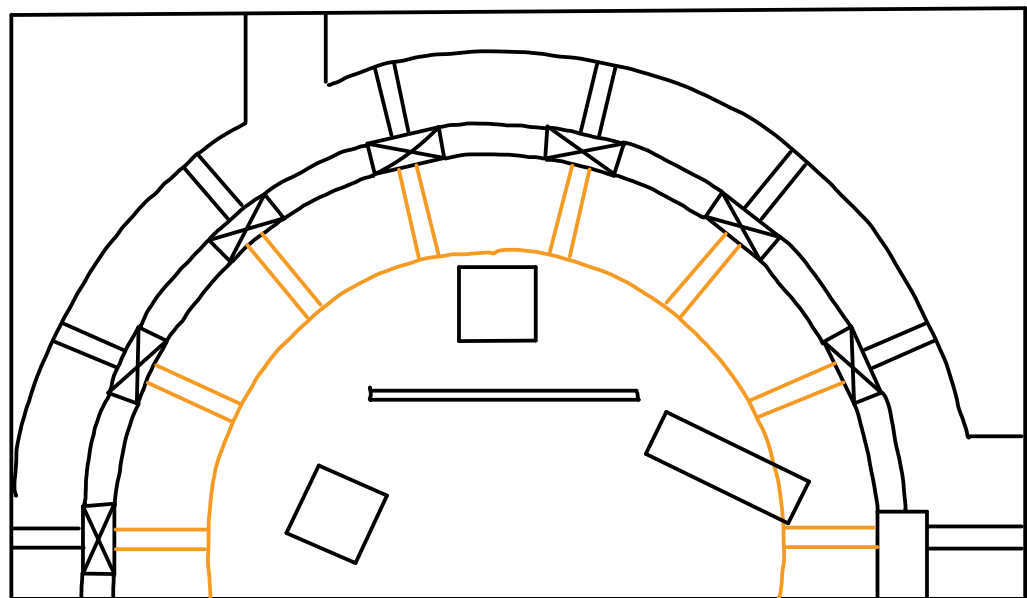
VeO has the metronome marking (♩ = 66) and a different staging instruction: '(Sie suchen ihn abzulenken)'.

87

Ch.  
 gon - ny, kam Gott nach Ma - ha - gon - ny, mit - ten im Whis - ky, be - merk - ten wir  
 gon - ny, God came to Ma - ha - gon - ny, feel - ing our whis - ky, we saw God had

Bi.  
 gon - ny, kam Gott nach Ma - ha - gon - ny, mit - ten im Whis - ky, be - merk - ten wir  
 gon - ny, God came to Ma - ha - gon - ny, feel - ing our whis - ky, we saw God had

Bo.  
 gon - ny, kam Gott nach Ma - ha - gon - ny, mit - ten im Whis - ky, be - merk - ten wir  
 gon - ny, God came to Ma - ha - gon - ny, feel - ing our whis - ky, we saw God had



LX 230

91

**K** Agitato\*)

Ch.  
 Gott in Ma - ha - gon - ny.  
 come to Ma - ha - gon - ny.

Bi.  
 Gott in Ma - ha - gon - ny.  
 come to Ma - ha - gon - ny.

Bo.  
 Gott in Ma - ha - gon - ny.  
 come to Ma - ha - gon - ny.

Jimmy

*ff*

Ge - het al - le zur Höl - le,  
 You can all go to hell now!

Gl. etc.

VI.  
 Klav.

Pos.

\*) VeO hat Metronomangabe (♩ = 116).

VeO has the metronome marking (♩ = 116).

Ji. *ff*

steckt jetzt die Vir-gi-nien in den Sack!      Marsch mit euch in mei-ne Höl-le, Bur-schen,  
*Grab a pack of cig-ar-ettes and go!      Down to my in-fer-no on the dou-ble!*

Bessie *fp*

An - sa - hen sich die Män-ner von  
*They thought the mat-ter o-ver in*

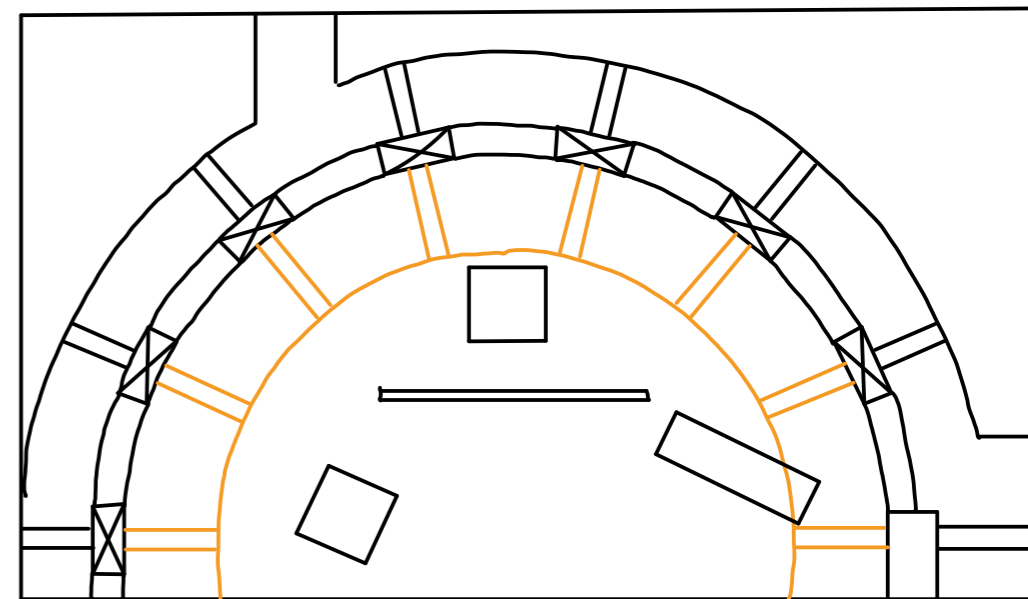
Ji. *fp*

in die schwar-ze Höl-le mit euch Pack!  
*Soon you'll all be burn-ing there be-low!*

Vl., Trp. *ffp*

Klav., Sax.

LX 235



Je. *p*

Ma-ha-gon-ny. Ja, sag-ten die Män-ner von Ma-ha-gon-ny.  
*Ma-ha-gon-ny. Yes, an-swered the peo-ple of Ma-ha-gon-ny.*

Be. *f* *p*

Ma-ha-gon-ny. Ja, sag-ten die Män-ner von Ma-ha-gon-ny.  
*Ma-ha-gon-ny. Yes, an-swered the peo-ple of Ma-ha-gon-ny.*

Vl., Klar., Sax. *p* 6

Klar., Sax., Klav. Klav.

\*) VeO hat Metronomangabe (♩ = 88).

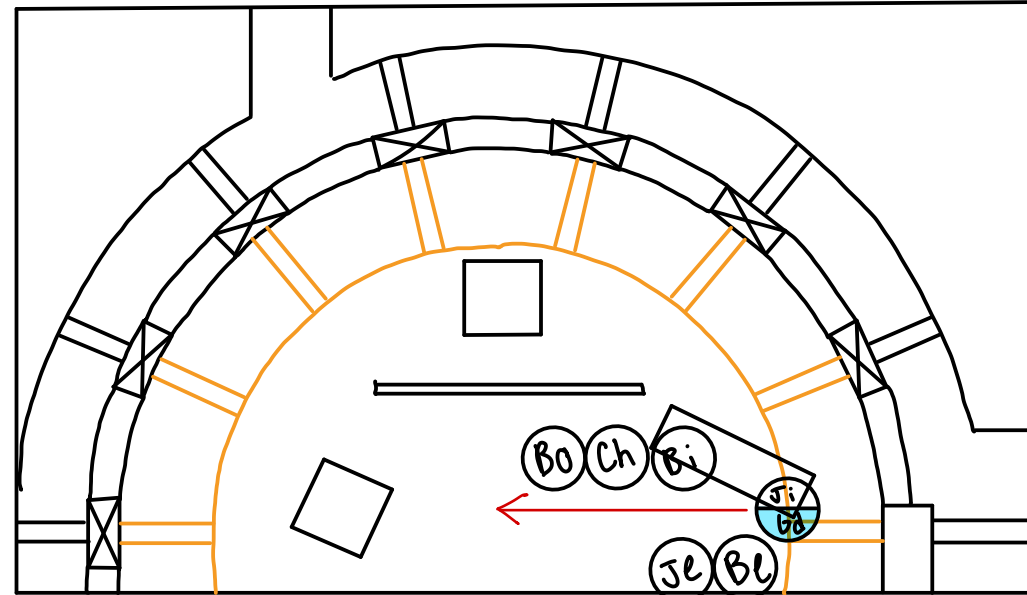
VeO has the metronome marking (♩ = 88).

Cx 240

107 Charlie *pp*  
 An ei - nem grau - en Vor - mit - tag, mit - ten im Whis - ky,  
 One morn - ing when the sky is gray, feel - ing our whis - ky,

Billy *pp*  
 An ei - nem grau - en Vor - mit - tag, mit - ten im Whis - ky,  
 One morn - ing when the sky is gray, feel - ing our whis - ky,

Bobby *pp*  
 An ei - nem grau - en Vor - mit - tag, mit - ten im Whis - ky,  
 One morn - ing when the sky is gray, feel - ing our whis - ky,



Men feel ds

bad off bar

Spot 80

Andrew Down

109  
 Ch. kommst du nach Ma - ha - gon - ny, kommst du nach Ma - ha - gon - ny.  
 you come to Ma - ha - gon - ny, you come to Ma - ha - gon - ny.

Bi. kommst du nach Ma - ha - gon - ny, kommst du nach Ma - ha - gon - ny.  
 you come to Ma - ha - gon - ny, you come to Ma - ha - gon - ny.

Bo. kommst du nach Ma - ha - gon - ny, kommst du nach Ma - ha - gon - ny.  
 you come to Ma - ha - gon - ny, you come to Ma - ha - gon - ny.

Androm x SR

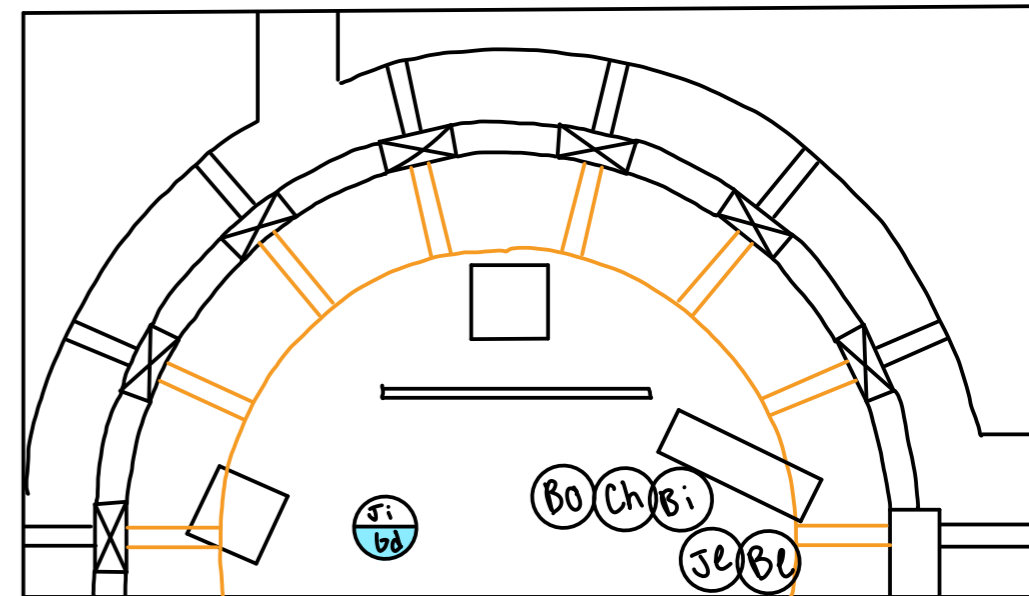
111 **M** ① ~~X~~ *cresc.*

Ch. *Mit - ten im Whis - ky fängst an du in Ma - ha -*  
*Feel - ing our whis - ky make trou - ble in Ma - ha -*

Bi. *Mit - ten im Whis - ky fängst an du in Ma - ha -*  
*Feel - ing our whis - ky make trou - ble in Ma - ha -*

Bo. *Mit - ten im Whis - ky fängst an du in Ma - ha -*  
*Feel - ing our whis - ky make trou - ble in Ma - ha -*

*cresc.*



① X off bar, X SR through people

② Point SL @ group

Lx 245

**Allegro non troppo\*)**

113 *f* *ff*

Ch. *gon - ny! Rüh - re kei - ner den Fuß jetzt!*  
*gon - ny! Well, we won't move a mus - cle!*

Bi. *gon - ny! Rüh - re kei - ner den Fuß jetzt!*  
*gon - ny! Well, we won't move a mus - cle!*

Bo. *gon - ny! Rüh - re kei - ner den Fuß jetzt!*  
*gon - ny! Well, we won't move a mus - cle!*

VI., Klar., Trp.

Pos., Klav. Sax.

Clear group

Spot 85

\*) VeO hat Metronomzahl (♩ = 116), aber keine weitere Tempoangabe.

VeO has the metronome marking (♩ = 116) but no further tempo indication.

116 **N**

*ff*

Ch. Je-der-mann streikt! An den Haa-ren kannst du uns nicht in die  
 We call a strike! If you make us leave, you can't send us to

*ff*

Bi. Je-der-mann streikt! An den Haa-ren kannst du uns nicht in die  
 We call a strike! If you make us leave, you can't send us to

*ff*

Bo. Je-der-mann streikt! An den Haa-ren kannst du uns nicht in die  
 We call a strike! If you make us leave, you can't send us to

Gl.

*ff*

Sax.

119

*ff*

Ch. Höl - - - le zie - hen, weil wir im-mer in der Höl - le  
 hell for ev - er. Can't you tell we are in hell al -

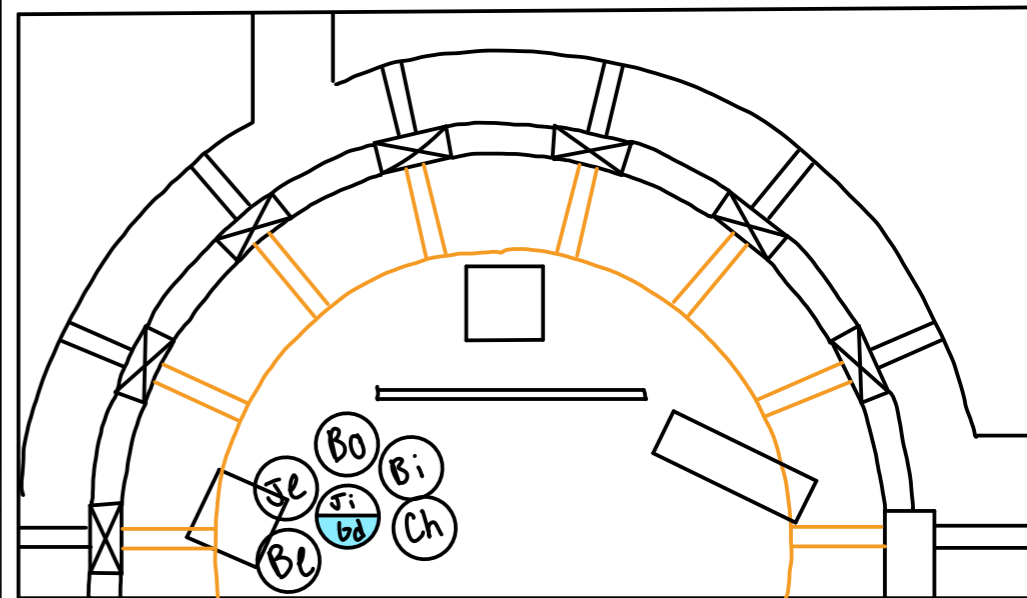
*ff*

Bi. Höl - - - le zie - hen, weil wir im-mer in der Höl - le  
 hell for ev - er. Can't you tell we are in hell al -

*ff*

Bo. Höl - - - le zie - hen, weil wir im-mer in der Höl - le  
 hell for ev - er. Can't you tell we are in hell al -

segue



① group x to 6D + Surround

Ch.  
wa - ren, weil wir im-mer in der Höl - le wa - ren, weil wir im-mer in der Höl - le  
read - y? Can't you tell we are in hell al - read - y? Can't you tell we are in hell al -

Bi.  
wa - ren, weil wir im-mer in der Höl - le wa - ren, weil wir im-mer in der Höl - le  
read - y? Can't you tell we are in hell al - read - y? Can't you tell we are in hell al -

Bo.  
wa - ren, weil wir im-mer in der Höl - le wa - ren, weil wir im-mer in der Höl - le  
read - y? Can't you tell we are in hell al - read - y? Can't you tell we are in hell al -

**O Furioso\*)**

123 Jessie

*ff*

An - sa - hen Gott die Män - ner von Ma - ha - gon - ny.  
They thought the mat - ter o - ver in Ma - ha - gon - ny.

Bessie

*ff*

An - sa - hen Gott die Män - ner von Ma - ha - gon - ny.  
They thought the mat - ter o - ver in Ma - ha - gon - ny.

Ch.  
wa - ren. An - sa - hen Gott die Män - ner von Ma - ha - gon - ny.  
read - y? They thought the mat - ter o - ver in Ma - ha - gon - ny.

Bi.  
wa - ren. An - sa - hen Gott die Män - ner von Ma - ha - gon - ny.  
read - y? They thought the mat - ter o - ver in Ma - ha - gon - ny.

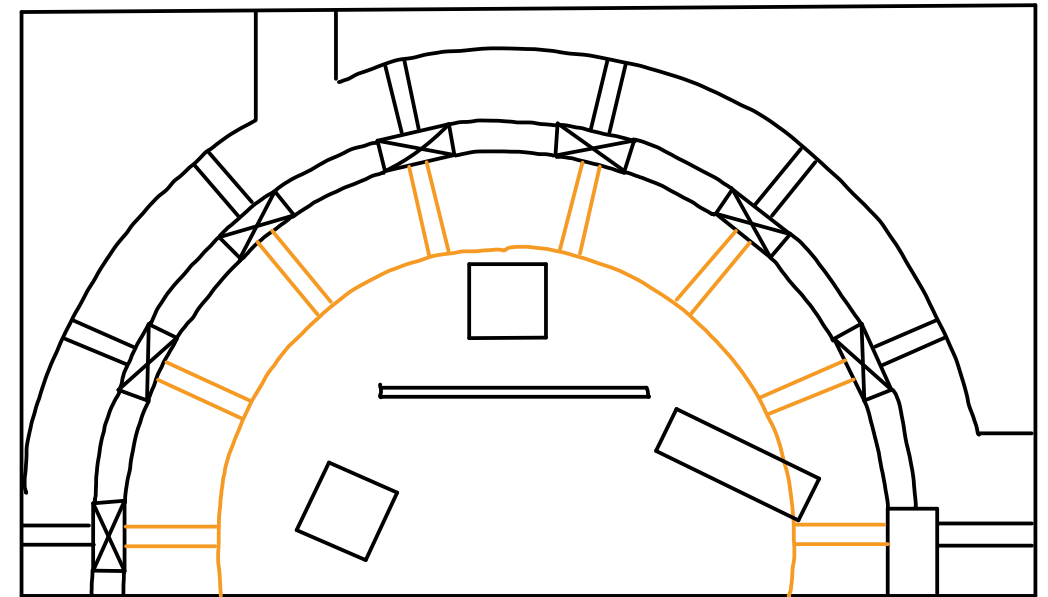
Bo.  
wa - ren. An - sa - hen Gott die Män - ner von Ma - ha - gon - ny.  
read - y? They thought the mat - ter o - ver in Ma - ha - gon - ny.

VI., Klar., Trp.

Klav., Sax., Pos.

Klav., Sax.

Trp. Pos.



① All ②

\*) VeO hat Metronomangabe (♩ = 144).

VeO has the metronome marking (♩ = 144).

127 *ff*

Je. *ff*  
 Nein, sag - ten die Män - ner von Ma - ha - gon - ny.  
 No! re - plied the peo - ple of Ma - ha - gon - ny.

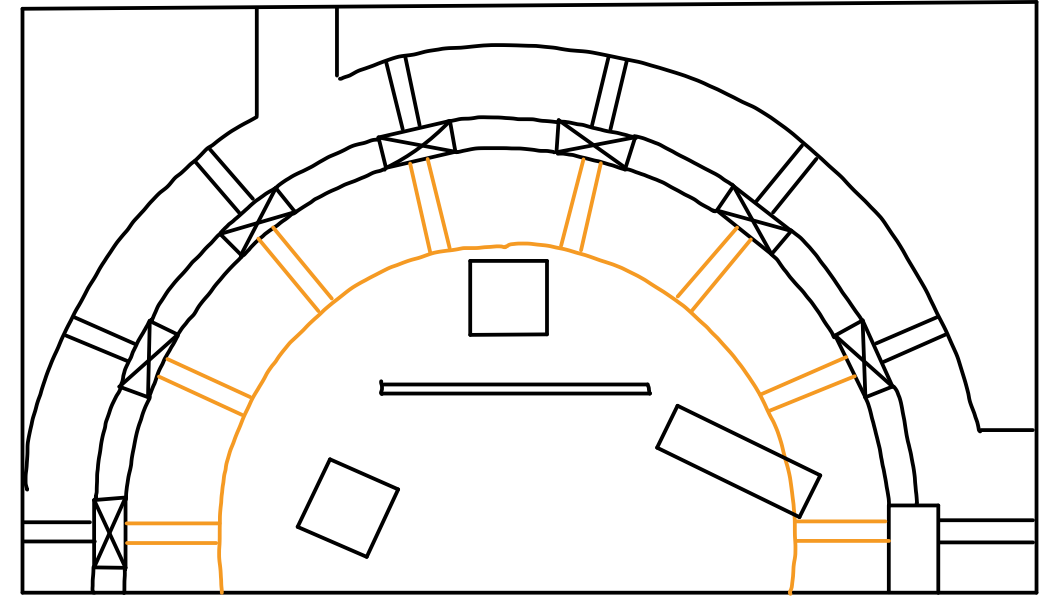
Be. *ff*  
 Nein, sag - ten die Män - ner von Ma - ha - gon - ny.  
 No! re - plied the peo - ple of Ma - ha - gon - ny.

Ch. *ff*  
 Nein, sag - ten die Män - ner von Ma - ha - gon - ny.  
 No! re - plied the peo - ple of Ma - ha - gon - ny.

Bi. *ff*  
 Nein, sag - ten die Män - ner von Ma - ha - gon - ny.  
 No! re - plied the peo - ple of Ma - ha - gon - ny.

Bo. *ff*  
 Nein, sag - ten die Män - ner von Ma - ha - gon - ny.  
 No! re - plied the peo - ple of Ma - ha - gon - ny.

*ff*



*Aufruhr in Mahagonny*

131

136

Klav.

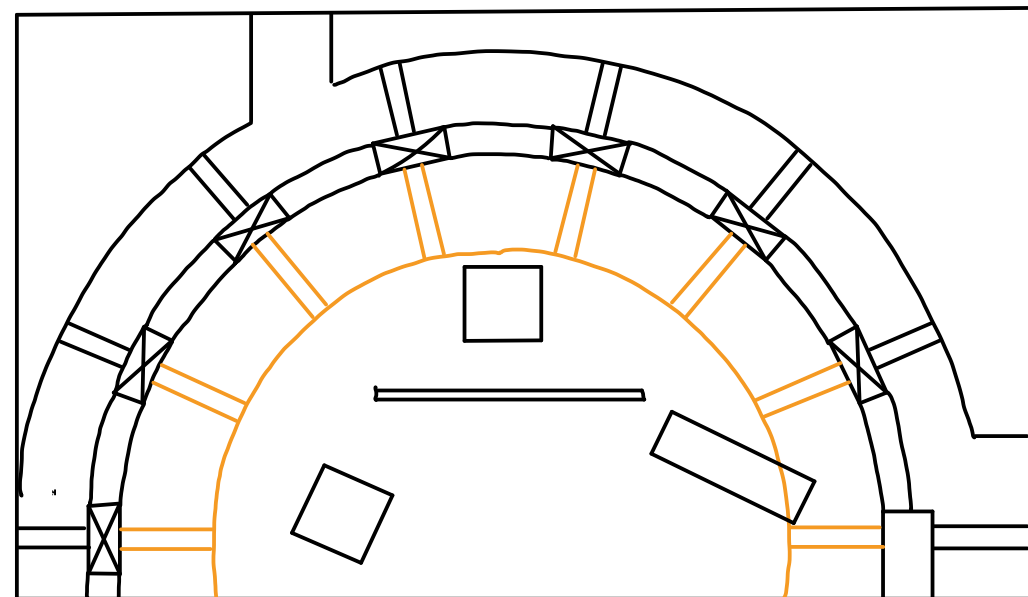
Pos. VI. Trp., VI.

Pos. Trp.

**P** Vivace assai

Klav., Vl., Klar., Trp.

Lx 250 + spot 90 (Surround)



141

*ff*

Pos. 3

*ff* Trp.

144

Pos. 3

Trp.

147

*ff*

Trp. (m. Dpf.)

150

Trp.

Pos.

153

Vl., Klav.

Trp.

Pos., Sax.

156

*attacca*

Lx 255

⦿ (⦿ Back out) on first movement



7 Jessie *pp*  
 Oh die-ses gan-ze Ma-ha-gon-ny,  
 We on-ly dream of Ma-ha-gon-ny,

Bessie *pp*  
 Oh die-ses gan-ze Ma-ha-gon-ny,  
 We on-ly dream of Ma-ha-gon-ny,

Ch.  
 gon - ny ist - nur, weil al - les so  
 gon - ny be - - - cause the world is so

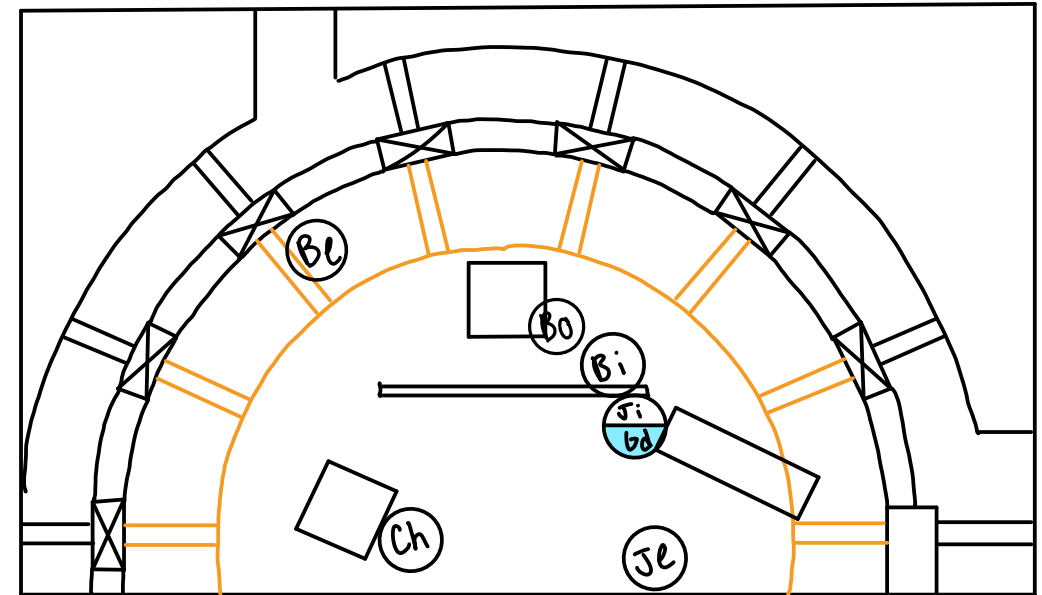
*ff*

Billy *pp*  
 Oh die-ses gan-ze Ma-ha-gon-ny,  
 We on-ly dream of Ma-ha-gon-ny,

Bobby *pp*  
 Oh die-ses gan-ze Ma-ha-gon-ny,  
 We on-ly dream of Ma-ha-gon-ny,

Jimmy *pp*  
 Oh die-ses gan-ze Ma-ha-gon-ny,  
 We on-ly dream of Ma-ha-gon-ny,

Trp. (m. Dpf.)



\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

9

*pp*

Je. weil al-les so schlecht ist, kei-ne Ru-he,  
the world is so rot-ten, peace is no-where,

*pp*

Be. weil al-les so schlecht ist, kei-ne Ru-he,  
the world is so rot-ten, peace is no-where,

Ch. schlecht ist, weil kei-ne Ru-he herrscht und kei-ne  
rot-ten, there is no peace in us and no com-

*pp*

Bi. weil al-les so schlecht ist, kei-ne Ru-he,  
the world is so rot-ten, peace is no-where,

*pp*

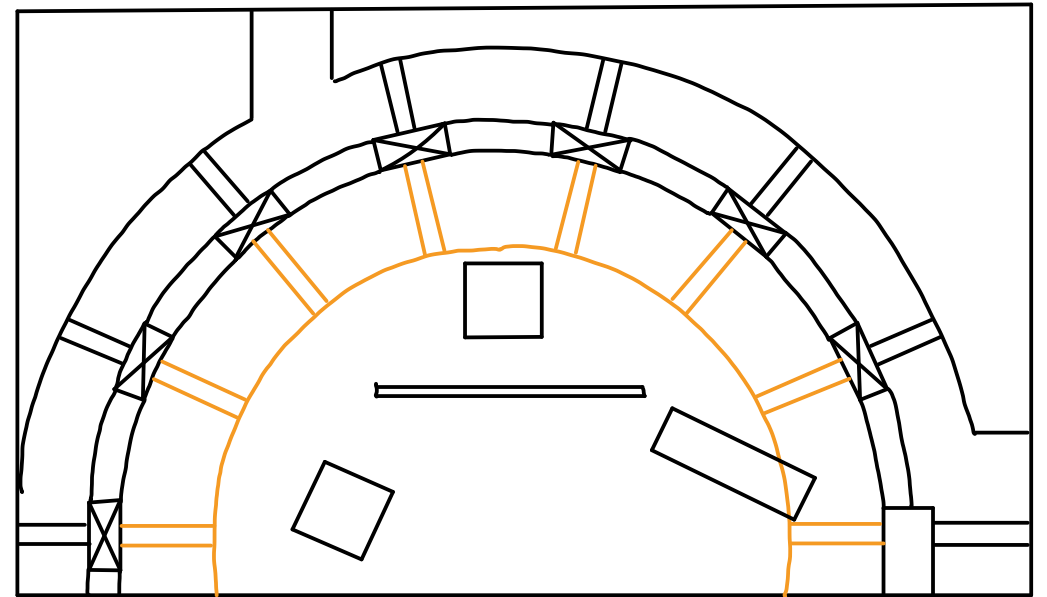
Bo. weil al-les so schlecht ist, kei-ne Ru-he,  
the world is so rot-ten, peace is no-where,

*pp*

Ji. weil al-les so schlecht ist, kei-ne Ru-he,  
the world is so rot-ten, peace is no-where,

Trp. Sax. Sax.

3 3 3 3 3 3 3 3



11

Je. kei - ne Ein - tracht,  
no com - pas - sion,

Be. kei - ne Ein - tracht,  
no com - pas - sion,

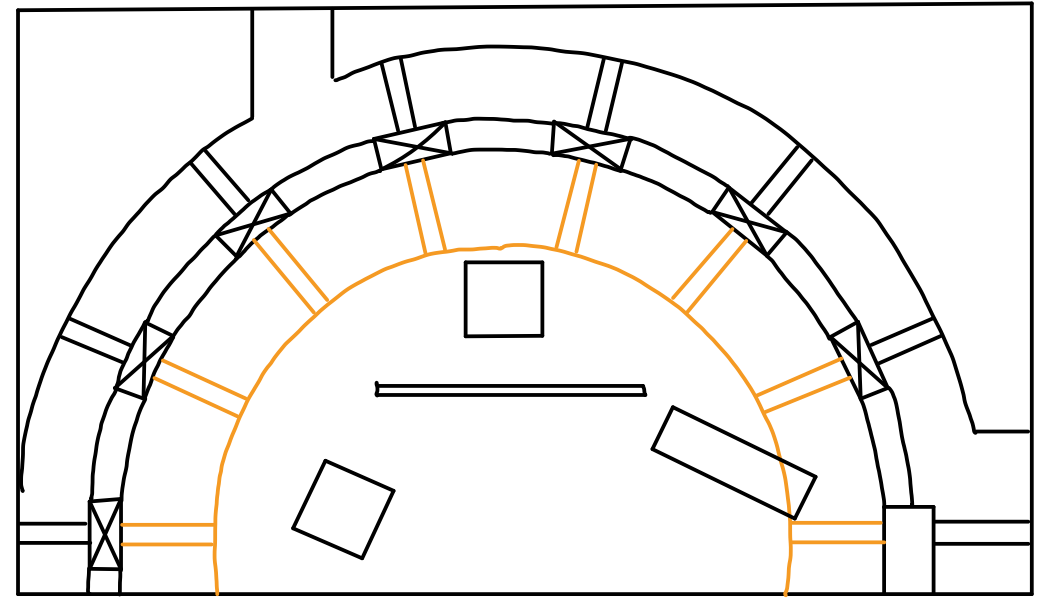
Ch. Ein - tracht und weil es nichts gibt,  
pas - sion and there is noth - - - ing,

Bi. kei - ne Ein - tracht,  
no com - pas - sion,

Bo. kei - ne Ein - tracht,  
no com - pas - sion,

Ji. kei - ne Ein - tracht,  
no com - pas - sion,

Trp. Sax.



13

Je. *f* nichts, *Noth-ing!* *pp* wo - ran man sich hal - ten kann.  
*a* man can de - pend up - on.

Be. *f* nichts, *Noth-ing!* *pp* wo - ran man sich hal - ten kann.  
*a* man can de - pend up - on.

Ch. *p* wo - ran man sich hal - - - ten kann.  
*a* man can de - pend up - on.

Bi. *f* nichts, *Noth-ing!* *pp* wo - ran man sich hal - ten kann.  
*a* man can de - pend up - on.

Bo. *f* nichts, *Noth-ing!* *pp* wo - ran man sich hal - ten kann.  
*a* man can de - pend up - on.

Ji. *f* nichts, *Noth-ing!* *pp* wo - ran man sich hal - ten kann.  
*a* man can de - pend up - on.

Sax. *p*

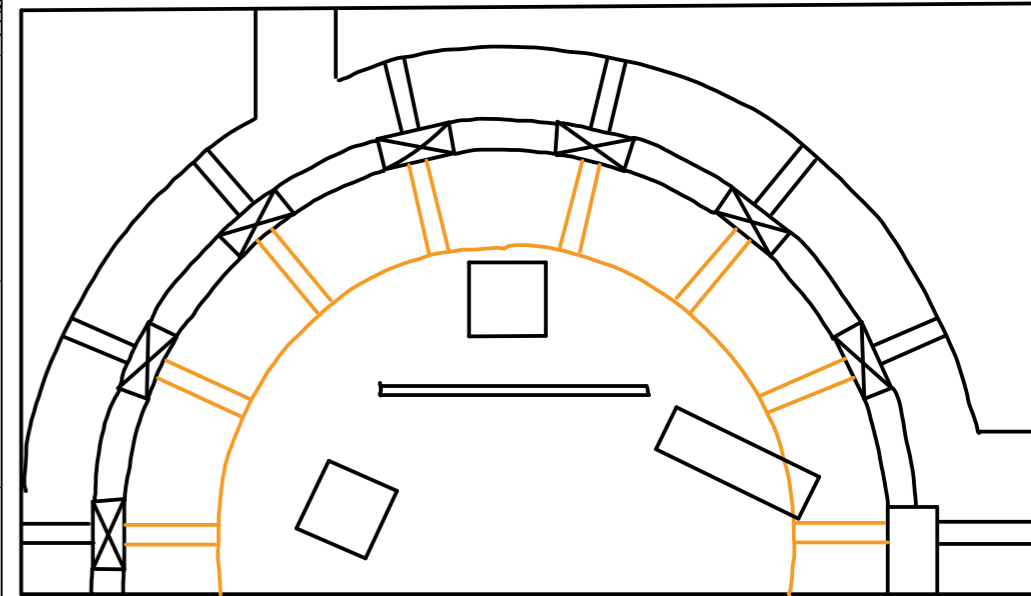
Trp.

15 **B**

Ch. *mf* A - - - ber die - ses gan - ze Ma - ha -  
 Peo - - - ple on - ly dream of Ma - ha -

Sax. *fp*

VI., Klav.



17 Jessie *pp*  
 Oh die-ses gan-ze Ma-ha-gon-ny,  
 We on-ly dream of Ma-ha-gon-ny,

Bessie *pp*  
 Oh die-ses gan-ze Ma-ha-gon-ny,  
 We on-ly dream of Ma-ha-gon-ny,

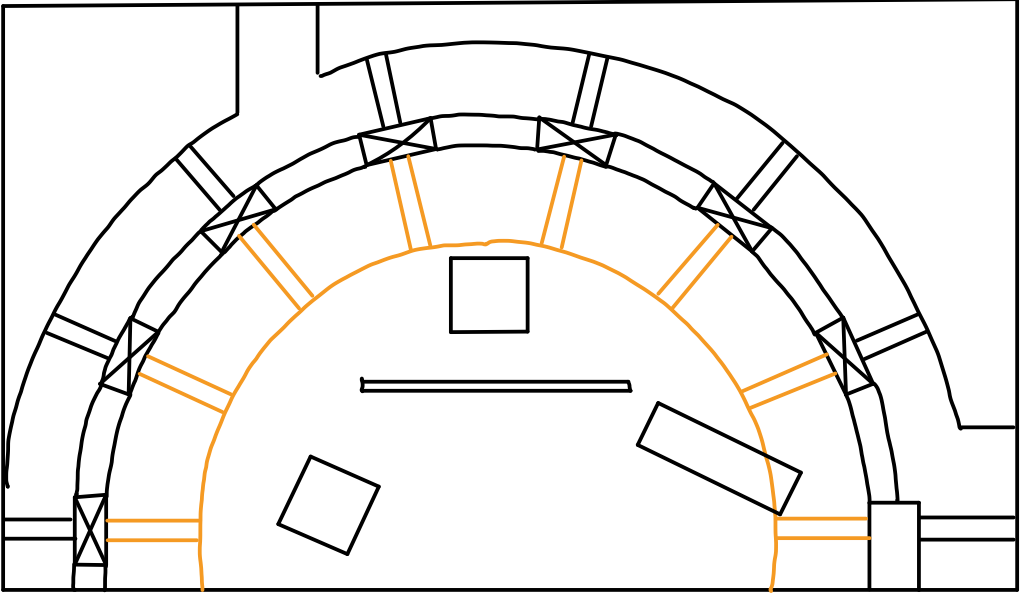
Ch. *ff*  
 gon - ny ist - nur, weil al - les so  
 gon - ny be - - - cause the world is so

Billy *pp*  
 Oh die-ses gan-ze Ma-ha-gon-ny,  
 We on-ly dream of Ma-ha-gon-ny,

Bobby *pp*  
 Oh die-ses gan-ze Ma-ha-gon-ny,  
 We on-ly dream of Ma-ha-gon-ny,

Jimmy *pp*  
 Oh die-ses gan-ze Ma-ha-gon-ny,  
 We on-ly dream of Ma-ha-gon-ny,

Trp. (m. Dpf.)



19 *pp*

Je. weil al-les so schlecht ist, kei - ne Ru - he,  
the world is so rot - ten, peace is no - where,

Be. weil al-les so schlecht ist, kei - ne Ru - he,  
the world is so rot - ten, peace is no - where,

Ch. schlecht ist, weil kei - ne Ru - he herrscht und kei - ne  
rot - ten, there is no peace in us and no com -

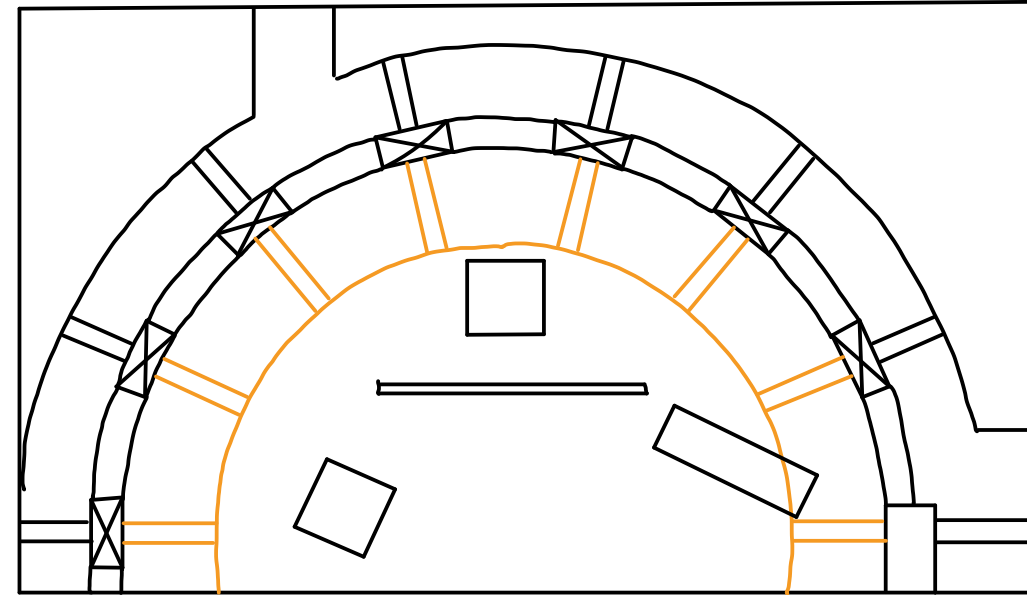
Bi. weil al-les so schlecht ist, kei - ne Ru - he,  
the world is so rot - ten, peace is no - where,

Bo. weil al-les so schlecht ist, kei - ne Ru - he,  
the world is so rot - ten, peace is no - where,

Ji. weil al-les so schlecht ist, kei - ne Ru - he,  
the world is so rot - ten, peace is no - where,

Trp. Sax. Sax.

3 3 3 3 3 3 3 3



Seven horizontal lines, likely representing a blank staff for a conductor's score or a specific instrument part.

Stby Lx 250 + Spots 100-105

21

Je. kei - ne Ein - tracht,  
no com - pas - sion,

Be. kei - ne Ein - tracht,  
no com - pas - sion,

Ch. Ein - tracht und weil es nichts gibt,  
pas - sion and there is noth - - - ing,

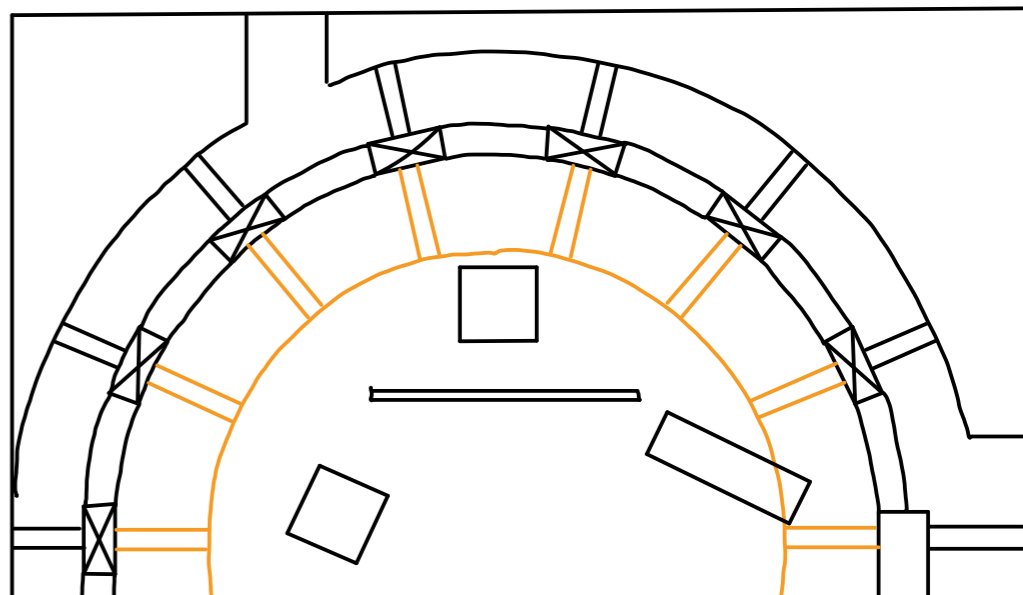
Bi. kei - ne Ein - tracht,  
no com - pas - sion,

Bo. kei - ne Ein - tracht,  
no com - pas - sion,

Ji. kei - ne Ein - tracht,  
no com - pas - sion,

Trp. Sax.

*f*



Spot 100

23

Je. *f* ~~X~~ *pp*  
 nichts, wo - ran man sich hal - ten kann.  
 Noth-ing! a man can de - pend up - on.

Be. *f* *pp*  
 nichts, wo - ran man sich hal - ten kann.  
 Noth-ing! a man can de - pend up - on.

Ch. *p*  
 wo - ran man sich hal - - - ten kann.  
 a man can de - pend up - on.

Bi. *f* *pp*  
 nichts, wo - ran man sich hal - ten kann.  
 Noth-ing! a man can de - pend up - on.

Bo. *f* *pp*  
 nichts, wo - ran man sich hal - ten kann.  
 Noth-ing! a man can de - pend up - on.

Ji. *f* *pp*  
 nichts, wo - ran man sich hal - ten kann.  
 Noth-ing! a man can de - pend up - on.

Sax. *p*  
 Trp.

~~X~~ Lx 258 + Spot 105

Lx258 Spot 105

86 **C** **Allegro moderato** *molto rit.*

25

Je. *p* Ma - ha - gon - ny

Be. *gesprochen* Denn Ma - ha - gon - ny - das gibt es nicht.  
But Ma - ha - gon - ny - does not ex - ist.

Ch. *p* Ma - ha - gon - ny

Bi. *p* Ma - ha - gon - ny

Bo. *p* Ma - ha - gon - ny

Ji. *p* Ma - ha - gon - ny

VI., Trp., Sax. *p* *mf*

Klav. *p* *mf*

29 *a tempo*

Je. *p* Ma - ha - gon - ny

Be. Denn Ma - ha - gon - ny -  
For Ma - ha - gon - ny -

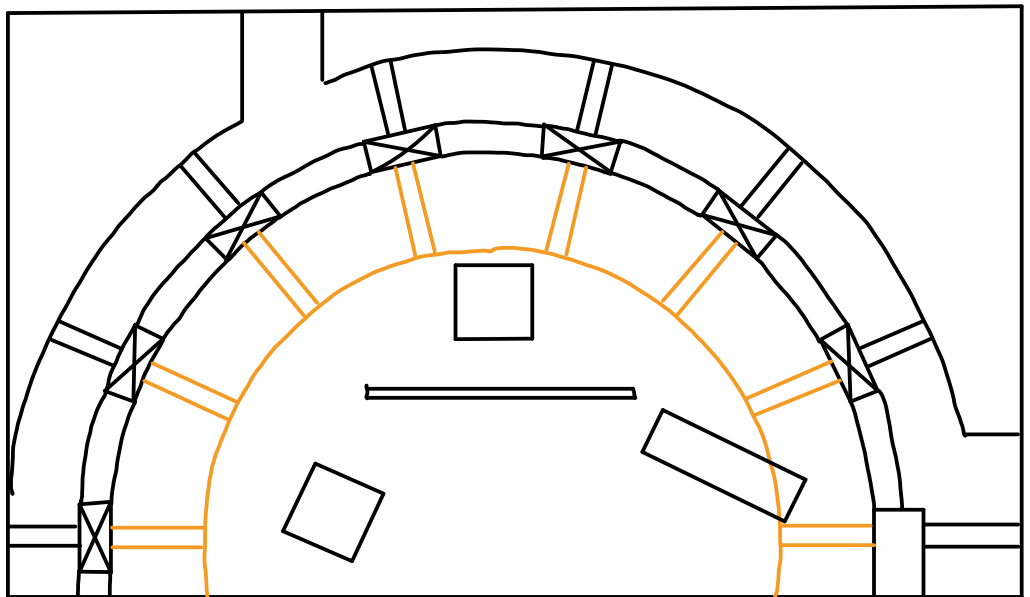
Ch. *p* Ma - ha - gon - ny

Bi. *p* Ma - ha - gon - ny

Bo. *p* Ma - ha - gon - ny

Ji. *p* Ma - ha - gon - ny

*mf*



*molto rit.*

**D** *a tempo*

32

Be. *das ist kein Ort! nev-er oc-cured!* *Dem Ma-ha-gon-ny- For Ma-ha-gon-ny-*

Klar., Trp.

*p*  
VI., Klav.

37

Jessie *f* *Ma - ha - gon - - - ny!* \*)

Be.

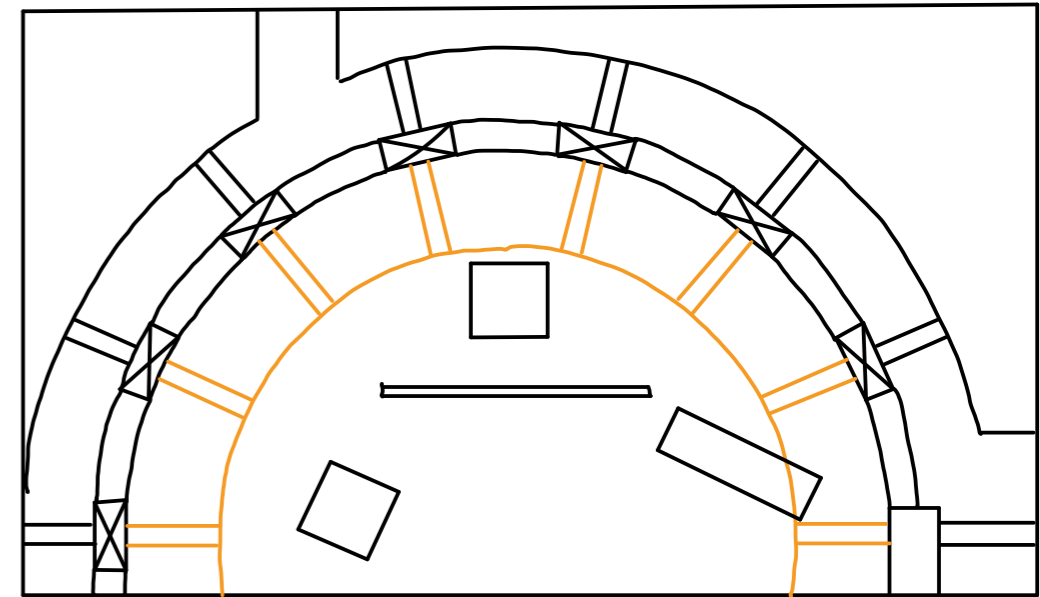
Charlie *f* *Ma - ha - gon - - - ny!*

Billy *f* *Ma - ha - gon - - - ny!*

Bobby *f* *Ma - ha - gon - - - ny!*

Jimmy *f* *Ma - ha - gon - - - ny!*

*p* *mf*



\*) Die Lösung hier ersetzt die in der Kurt Weill Edition veröffentlichte. Sie folgt neu entzifferten Dirigiereintragen, die Maurice Abravanel 1932 in Weills autographe Partitur eingezeichnet hat. Bei Aufführungen kann entschieden werden, ob das Saxophon wie notiert in T. 42 einsetzt oder bereits früher, während Bessie noch spricht.

The editorial solution here supplants that provided in the Kurt Weill Edition. It follows markings (deciphered after the Edition's publication) that had been entered into Weill's holograph full score in 1932 by conductor Maurice Abravanel. Performers may decide whether the alto saxophone enters as notated in m. 42 or while Bessie still speaks.

Lx 259 Spot 110

*molto rit.*  
**f**  
 Be. *ist nur ein er - fun - de - nes Wort!*  
*is on - ly a made - up word!*

**E** *a tempo, poco animato*

Sax. *espr. molto*  
*p*

Klav., Trp.

Lx 270 + Spot 115  
(flegant)

Sax.  
 1. VI.

Klav., Trp.

Sax.  
 1. VI.

Klav., Trp.

47

Sax.  
 1. VI.

Klav., Klar.

*pp* *cresc.*

+ Sax.

Lx 280 + Spot 120 (end Act 1)  
(b/o)

50

**f** **pp**

Lx 281, Cast on stage (bows, let Aud. Clap)

Spot on Maestro - 60

Spot out - 60

Lx 285 + SD 20 (Intermission)