

## Darius Milhaud - Christophe Colomb, Op. 102

(b. Marseille, 4. September 1892 - d. Geneva, 22. June 1974)

### Preface

At different points in the history of the medium, certain operatic subjects seem to exert a powerful attraction to composers. The significantly more famous *Der fliegende Holländer* of Richard Wagner was roughly contemporaneous with *Le vaisseau fantôme* of Pierre-Louis Dietsch; the completion of the *Wozzeck* of Alban Berg precedes that of Manfred Gurlitt's *Wozzeck* by mere weeks. In recent years, Walter Benjamin's philosophical essay 'On the Concept of History' has been given dramatic treatment (albeit in a rather more discursive and abstract manner) by Brian Ferneyhough, Claus-Steffen Mahnkopf, and Vinko Globokar. Reductively speaking, the predilection for certain subjects by contemporary musicians, despite being separated by geography, practice, and style, may be said to function as a sort of cultural barometer, speaking towards the hopes, fears, and preoccupations of artists in their historically contingent milieu.

It is striking, then, that the interwar decades saw three major composers write works based on the life and times of Christopher Columbus. The subject had occasionally been used before: Félicien David composed a *Christophe Colomb* in 1847, and Alberto Franchetti wrote his *Cristoforo Colombo* in 1892 to commemorate the 400th anniversary of Columbus's voyage. The present work, Milhaud's *Christophe Colomb*, is the earliest of these three interwar adaptations; it was followed by Werner Egk's *Columbus* (subtitled 'Bericht und Bildnis', but in effect a radio opera) in 1932 and Arthur Honegger's *Christophe Colomb* (a 'jeu radiophonique') in 1940. These three works all present the Columbus-narrative with almost Brechtian detachment, with narrators and choruses frequently interrupting the diegesis to address the audience directly and comment on the action. Accordingly, Columbus's romantic relationship with Queen Isabella (with its requisite *liebestod*) appears as an almost nostalgic convention, somewhat out of place in the detached proceedings. Furthermore, all of these adaptations reveal a distrust of the heroic, a fatalistic but morally ambiguous presentation of discovery and conquest, and, perhaps most obviously indicative of the *zeitgeist*, a moral imperative for spiritual rather than material ends and, concomitantly, a censorious attitude towards vanity and decadence: Columbus and his discovery are here redeemed (if at all) through faith and not gold. Pursuant to this last point, the nascent Spanish empire of Columbus's time can be read as an analogue to pre-depression Europe. While evident in various degrees in all three settings (and Milhaud had begun composing his opera before the stock market crash), this subtext (and its contemporary hindsight) is most readily apparent in Egk's adaptation, which ends with a full-choral admonition to sound financial governance.

Such a general historical view necessarily neglects the rich specificity of these three composers' respective sound-worlds, but nevertheless these three operas exhibit striking musical similarities. To name only the most superficial of these: an emphasis on elaborate choral writing, a predominance of rhythmic *ostinati* and dense, percussive orchestral textures, and affected non-classical (i.e. "exotic") idioms to describe the land and people Columbus discovers. In this latter respect, Milhaud's music appears to be surprisingly nuanced – its cultural borrowings less crass, better integrated, and more sensitive – especially compared to the frankly embarrassing music accompanying "natives" in Egk's adaptation.

Milhaud's opera ultimately owed its creation to theatrical producer Max Reinhardt's desire for bombastic spectacle: a characteristic production by Reinhardt involved "2000 performers, an orchestra of 250, 60 projectors, four carillons, horses, etc."<sup>1</sup> To this end, he commissioned a reluctant Paul Claudel to write a treatment. Claudel eventually managed to withdraw from this project, and brought *Le livre de Christophe Colomb* to Milhaud instead (in addition to writing incidental music for Claudel's plays and collaborating with him on the ballet *L'homme et son désir* (1917–1918), Milhaud had also served as his secretary for almost two years while he was

French Minister in Brazil). Milhaud composed the music with characteristic haste in 1928, remarking that “[t]he tremendous diversity of the scenes and the enormous rhythmic drive that animates the entire drama make it an absolutely fascinating challenge.”<sup>2</sup> He finished substantial revisions to the score in 1955 and again in 1972. It is considered to be part of a thematic operatic trilogy, alongside *Maximilien* (1932) and *Bolivar* (1950).

Much of the technical flamboyance of Reinhardt remains in Milhaud and Claudel’s opera. The score calls for hundreds of slides to be projected onto the stage at various points in the narrative, as well as more than 42 minutes of film. Understandably, opera houses balked at the project. The premiere of the opera was supposed to be given in Paris, but these plans were soon scrapped (one practical reason being the lack of an adequate chorus), and the first performance was instead given (after 100 chorus rehearsals) at the Berlin State Opera under Erich Kleiber in May 1930. The premiere was a success; despite this, the second full staging only occurred in 1952 in Buenos Aires. The opera is intermittently revived, most notably (and perhaps obviously) during the 500th anniversary of Columbus’s voyage in 1992, where it was given its staged American premiere (it had previously been performed in concert versions).

As is the case with Egk’s *Columbus*, the scenes in Milhaud’s *Christophe Colomb* are relatively modular, and are introduced with a spoken text by a narrator, which caused musicologist Paul Collaer to refer to the work as a “fusion of opera and oratorio”.<sup>3</sup> Indeed, precisely this modularity is what allowed Milhaud to make several changes to the running order of the scenes after the premiere of the first version. The most drastic of these revisions is Milhaud’s decision to switch the final scene from Columbus’s death (as it was in the Berlin premiere) to his discovery of the New World. Many of the dramatic scenes are structured in a manner that could be described as entropic: beginning with a melodic line enunciated with simple rhythm then gradually accumulating layers of increasingly complex ostinati until finally exploding into resolution and silence. One of the more inspired instances of this form is the mutiny scene, with the increasingly deranged and dissonant shouts of sailors suddenly switching to a B flat major proclaiming the first sight of land.

In the opera Milhaud makes extensive use of speaking and chanting chorus, a technique shared by numerous of his contemporaries such as Wladimir Vogel (the purported originator of such a *sprechchor* technique), Rudolf Wagner-Régeny, and, perhaps most notably, Carl Orff. Compared with many of Milhaud’s other works, the polytonality of *Christophe Colomb* is relatively subdued, with melismatic melodic lines predominating often almost homophonic harmonic textures. Still, there are many moments of harmonic exuberance and even bombast, especially in the scene in which exotic gods whip the ocean into a frenzy to prevent the “Christ-bearer” (Columbus) from crossing.

Columbus is given similar metonymic treatment throughout Claudel’s libretto. Even the dove (*la colombe*) which appears as the manifestation of the Holy Spirit at Columbus’s death bed is itself a reference to his name. Milhaud’s score charitably waters down the moments of Claudel’s libretto which treat Columbus in transparently epic terms; from his lectures, Claudel’s intentions seem to be explicitly didactic – a sort of operatic history by lightning – wherein the audience is prompted by the archetypal dramaturgy to examine transcendent truths. At the time, Claudel’s conception was considered by some to be prophetic, and Ernst Krenek was inspired to write his opera *Karl V* (1933), also framed as a morality play around the deathbed of a major historical figure, based on Claudel’s model.<sup>4</sup>

But such an endeavour now appears, to be charitable, ethically suspect, not least due Claudel’s insistence on redeeming Columbus through his destruction of paganism. Morality notwithstanding, the primary interest in Milhaud’s *Christophe Colomb* is the music, the richness and inspiration of which the mass of pages that follow immediately attest to.

Max Erwin, 2017

1 Lionel Salter, ‘Milhaud’s “Christophe Colomb”’, *The Musical Times*, 114.1563, 1973, 483–484.

2 Quoted in Paul Collaer, *Darius Milhaud*, trans. Jane Hohfeld Galante (San Francisco: San

Francisco Press, 1988), 130.

3 Ibid, 129.

4 See Peter Tregar, Ernst Krenek and the Politics of Musical Style (Maryland: Scarecrow Press, 2013)

For performance material please contact Universal Edition ([www.universaledition.com](http://www.universaledition.com)), Vienna.

## **Darius Milhaud - Christophe Colomb, Op. 102**

(geb. Marseille, 4. September 1892 - ges. Genf, 22. Juni 1974)

### Vorwort

An unterschiedlichen Punkten der Geschichte scheinen bestimmte Opernstoffe eine starke Anziehungskraft auf Komponisten ausgeübt zu haben. Der fliegende Holländer von Richard Wagner entstand etwa zeitgleich mit dem deutlich unbekannteren Werk *Le vaisseau fantôme* von Pierre-Louis Dietsch; bloß um Wochen geht die Vollendung von Alban Bergs *Wozzeck* Manfred Gurlitts gleichnamigem Opus voraus. In den vergangenen Jahren wurde Walter Benjamins philosophischer Aufsatz „Über den Begriff der Geschichte“ von Brian Ferneyhough, Claus-Steffen Mahnkopf und Vinko Globokar in Dramenform verarbeitet (wenngleich in eher diskursiver und abstrakter Weise). Zusammengefasst gesehen kann die Vorliebe für bestimmte Themen zeitgenössischer Musiker, obwohl sie durch Geographie, Praxis und Stil getrennt sind, als eine Art kulturelles Barometer gelten, das auf die Hoffnungen, Ängste und Anliegen der Künstler in ihrem historisch bedingten Milieu hinweist.

Es ist augenfällig, dass in den Jahrzehnten zwischen den beiden Weltkriegen drei große Komponisten Werke über Leben und Umfeld von Christopher Kolumbus schrieben. Das Thema wurde gelegentlich schon früher umgesetzt: Félicien David komponierte 1847 *Christophe Colomb*, und Alberto Franchetti schrieb im Jahre 1892 *Cristoforo Colombo* zum Gedenken an den 400. Jahrestag der Reise von Kolumbus. Das vorliegende Werk, Milhauds *Christophe Colomb*, ist die früheste der drei Umsetzungen aus der Zwischenkriegszeit; ihm folgte 1932 Werner Egks *Columbus* (untertitelt ‚Bericht und Bildnis‘, in Wirklichkeit eine Radiooper) und 1940 Arthus Honeggers *Christophe Colomb* (ein ‚jeu radiophonique‘). Diese drei Werke stellen die Kolumbuserzählung mit beinahe Brechtscher Distanziertheit dar, mit Erzählern und Chören, welche regelmäßig die belehrende Erzählung unterbrechen, um die Zuhörerschaft direkt anzusprechen und die Handlung zu kommentieren. Entsprechend erscheint die romantische Beziehung des Protagonisten mit Königin Isabella (mit ihrem unvermeidlichen Liebestod) beinahe als eine fast nostalgische Konvention und in dieser Umsetzung fast ein wenig fehl am Platz. Darüber hinaus offenbaren alle diese Bearbeitungen eine Abneigung gegenüber dem Heroischen, eine fatalistische, aber moralisch mehrdeutige Darstellung von Entdeckung und Eroberung, und - vielleicht am offensichtlichsten dem Zeitgeist entsprechend - einen moralischen Imperativ, der sich eher nach geistigen denn materiellen Zielen ausrichtet und damit gleichzeitig eine zensorische Haltung gegenüber Eitelkeit und Dekadenz inszeniert: Kolumbus und seine Entdeckungen werden hier (wenn überhaupt) durch den Glauben gerechtfertigt und nicht durch Gold. Dem letzten Punkt entsprechend kann das aufsteigende Spanierreich zu Kolumbus‘ Zeit als eine Analogie zu Europa vor der großen Depression gesehen werden. In allen drei Bühnenbearbeitungen ist dies sichtbar (Milhaud hatte seine Oper vor dem Börsencrash begonnen), am deutlichsten (auch in zeitgenössischer Hinsicht) in Egks Bearbeitungen, der mit einer Anklage durch den vollen Chor gegenüber der Führung des Finanzmarkts endet.

Solch eine allgemein-historische Auffassung vernachlässigt zwangsläufig die detaillierten Eigenheiten der jeweiligen Klangwelten dieser drei Komponisten, doch nichtsdestoweniger zeigen diese drei Opern verblüffende musikalische Ähnlichkeiten. Um lediglich die deutlichsten zu nennen: Eine Vorliebe für Choralsätze, Vorherrschaft von rhythmischen Ostinati und dichte, perkussive Orchestertexturen sowie vorgetäuschte, nicht-klassische (sprich, exotische) Idiome, um das von Kolumbus erforschte Land zu beschreiben. In letzterer Hinsicht erscheint Milhauds Musik überraschend nuanciert - ihre Anleihen aus dieser Kultur sind weniger grob, besser

integriert und sensitiver - vor allem im Vergleich zu der - frei heraus gesagt - blamablen Musik, die Egks „Eingeborenen“ charakterisiert.

Letztendlich verdankt Milhauds Oper ihre Existenz dem Wunsch des Theaterproduzenten Max Reinhardt nach bombastischem Spektakel: Eine typische Produktion von Reinhardt involvierte „2000 Aufführende, ein Orchester von 250 Musikern, 60 Projektoren, vier Glockenspiele, Pferde etc.“<sup>1</sup> Zu diesem Zweck beauftragte er den zögernden Paul Claudel, eine Bearbeitung zu erstellen. Claudel schaffte es schließlich, sich aus dem Projekt zurückzuziehen und brachte sein *Le Livre de Christophe Colomb* stattdessen zu Milhaud (Neben der Komposition von Bühnenmusik zu Claudels Stücken und der Kooperation zu seinem Ballett *L'homme et son désir*, geschrieben 1918-1918, diente Milhaud für beinahe zwei Jahre als sein Sekretär, als er französischer Minister in Brasilien war). Mit typischer Eile komponierte Milhaud im Jahre 1928 die Musik und bemerkte, dass „die große Vielfalt der Szenen und der enorme rhythmische Zug, welcher das gesamte Drama antreibt, eine absolut faszinierende Herausforderung darstellt.“<sup>2</sup> 1955 beendete er substanzielle Revisionen und bearbeitete das Werk erneut im Jahre 1972. Es gilt gemeinsam mit *Maximilien* (1932) und *Bolivar* (1950) als Teil einer thematisch verbundenen Operntrilogie.

Viel von Reinhardts Extravaganz ist in Milhauds und Claudes Werk erhalten geblieben. Die Partitur verlangt, dass hunderte von Dias und mehr als 42 Minuten Film an verschiedenen Stellen der Erzählung auf die Bühne projiziert werden. Verständlicherweise mangelte es deshalb an Opernhäusern, welche die Oper spielen wollten. Es war geplant, dass die Uraufführung in Paris stattfinden sollte, doch diese Pläne wurden bald verworfen (ein praktischer Grund war, dass kein adäquater Chor gefunden werden konnte). Statt dessen wurde die Premiere im Mai 1930 (nach 100 Chorproben) an der Berliner Staatsoper unter Erich Kleiber gegeben. Ein voller Erfolg - dennoch fand die zweite gesamte Aufführung erst 1952 in Buenos Aires statt. Die Oper wurde zwischenzeitlich wiederbelebt, hauptsächlich (aus offensichtlichen Grund) anlässlich des 500-jährigen Jubiläums der Reise von Kolumbus 1992, wo sie ihre szenische Amerika-Premiere erlebte (sie wurde zuvor bereits konzertant gespielt).

Wie es bei Egks *Columbus* der Fall ist, sind auch die Szenen in Milhauds *Christophe Colomb* größtenteils nach dem Baukastenprinzip angeordnet und werden von einem gesprochenen Text durch einen Erzähler eröffnet, was den Musikwissenschaftler Paul Collaer veranlasste, das Werk als „Fusion aus Oper und Oratorium“<sup>3</sup> zu bezeichnen. Genau dieses formale Element erlaubte Milhaud, nach der Uraufführung der Erstfassung verschiedene Änderungen in der Abfolge der Szenen vorzunehmen. Die drastischste der Revisionen war Milhauds Entscheidung, als Finalszene nicht Kolumbus' Tod zu verwenden (wie es in Berlin gespielt wurde), sondern die Entdeckung der Neuen Welt. Viele der dramatischen Szenen sind auf eine Weise strukturiert, die als entropisch zu bezeichnen ist: Beginnend mit einer melodischen Linie mit einfachem Rhythmus, sich allmählich durch Schichten zunehmend komplexerer Ostinati steigend bis zu einer finalen Explosion in die Auflösung und Stille. Eine der inspiriertesten Beispiele dieses Aufbaus findet sich in der Meutereiszene mit ihren zunehmend wirren und dissonanten Schreien der Matrosen, die unvermittelt nach B-Dur wechseln, um den ersten Anblick des Landes zu verkünden.

In seiner Oper nimmt Milhaud den sprechenden und singenden Chor weiträumig in Anspruch; eine Technik, die zahlreiche seiner Zeitgenossen wie Wladimir Vogel (der mutmaßliche Erfinder dieser Sprechchor-Technik), Rudolf Wagner-Régeny und Carl Orff als der wahrscheinlich bedeutendste, einsetzten. Verglichen mit der Mehrzahl der anderen Werke Milhauds ist die Polytonalität in *Christophe Colomb* eher untergeordnet, dafür treten melismatische Melodielinien mit beinahe homophonen Harmonietexturen in den Vordergrund. Dennoch gibt es viele Momente harmonischer Ausgelassenheit und gar Pomp, besonders in der Szene, in welcher exotische Gottheiten den Ozean in ihrer Raserei aufpeitschen, um zu verhindern, dass der „Christus-Träger“ (Kolumbus) ihn überquere.

In Claudels Libretto wird Kolumbus eine ähnliche metonymische Behandlung zuteil. Sogar die Taube (*la colombe*), die als Manifestation des Heiligen Geistes am Sterbebett von Kolumbus erscheint, gibt einen Hinweis auf seinen Namen. Milhauds Partitur mildert diejenigen Momente in Claudels Libretto ab, die Kolumbus in epischem Wortlaut preisen; Claudels Absichten

scheinen explizit didaktischer Natur gewesen zu sein - eine Art Instant-Erleuchtung durch ein historisches Opernwerk - wobei das Publikum aufgefordert ist, durch die archetypische Dramaturgie transzendente Wahrheiten zu erkunden. Zu dieser Zeit galten Claudels Vorstellungen für manche beinahe als prophetisch. Auch Ernst Krenek wurde durch ihn zu seiner Oper Karl V (1933) inspiriert, die - ebenfalls basierend auf Claudels Modell<sup>4</sup> - eine moralische Geschichte am das Totenbett dieser wichtigen historischen Persönlichkeit erzählt.

Nun gilt eine solche Absicht, um es freundlich auszudrücken, als ethisch suspekt, nicht zuletzt wegen Claudels Beharren, Columbus durch seine Zerstörung des Heidnischen zu rechtfertigen. Ungeachtet dessen liegt Milhauds primäres Interesse in Christophe Colomb bei der Musik, deren Reichtum und Inspiration, was die vielen nun folgenden Seiten unmittelbar bezeugen werden.

Übersetzung: Oliver Fraenzke

<sup>1</sup> Lionel Salter, 'Milhaud's "Christophe Colomb"', *The Musical Times*, 114.1563, 1973, 483–484.

<sup>2</sup> Zitiert nach Paul Collaer, *Darius Milhaud*, übers. Jane Hohfeld Galante (San Francisco: San Francisco Press, 1988), 130.

<sup>3</sup> Ebenda, 129.

<sup>4</sup> Siehe Peter Tregar, *Ernst Krenek and the Politics of Musical Style* (Maryland: Scarecrow Press, 2013)

Aufführungsmaterial ist von Universal Edition ([www.universaledition.com](http://www.universaledition.com)), Wien, zu beziehen.