

The background of the entire page is a close-up, artistic photograph of a piano keyboard. The keys are slightly out of focus, creating a bokeh effect with soft, circular light spots. In the foreground, several sheets of sheet music are visible, with some notes and staves clearly legible. The lighting is warm and dramatic, highlighting the textures of the paper and the keys.

**THEATER
TRIER**

1. SINFONIE KONZERT

MIT WERKEN VON
RAMEAU, POULENC,
STRAUSS, IBERT &
MILHAUD

SPIELZEIT 2020/21

DIGITALE AUSGABE

1. SINFONIEKONZERT

03.09.2019

20:00 UHR | EUROPAHALLE

Jean-Philippe Rameau (1683 – 1764)

Ouverture zu *Zaïs*

Ballet-héroïque (1748)

Francis Poulenc (1899 – 1963)

Suite française d'après Claude Gervaise (16. Jhd.)
für Bläser, Schlagzeug und Cembalo (1935)

I. Bransle de Bourgogne

II. Pavane

III. Petite marche militaire

IV. Complainte

V. Bransle de Champagne

VI. Sicilienne

VII. Carillon



Richard Strauss (1864 – 1949)

Tanzsuite aus Klavierstücken von François Couperin
für kleines Orchester (1923)

- I. Einzug und feierlicher Reigen (Pavane)
- II. Courante
- III. Carillon
- IV. Sarabande
- V. Gavotte
- VIII. Marsch
- VI. Wirbeltanz
- VII. Allemande

Pause

Jaques Ibert (1890 - 1962)

Divertissement für kleines Orchester (1930)

- I. Introduction. Allegro vivo
- II. Cortège. Moderato molto
- III. Nocturne. Lento
- IV. Valse. Animato assai
- V. Parade. Tempo di marcia
- VI. Finale. Quasi cadenza – Vivo (Tempo di galop)

Darius Milhaud (1892 – 1974)

La Création du monde op. 81a

Ballettmusik für kleines Orchester (1923)

Beginnen wir unseren Sinfoniekonzertabend ganz akademisch mit einer Ouvertüre. Aber stürzen wir uns damit ins Chaos. Eine ihrer Dauer nach recht kurze, inhaltlich aber bedeutsame und ungewöhnliche Ouvertüre steht an der Spitze des Programms, die, zumal in Deutschland, selten gespielte Ouvertüre zu **Rameaus** Ballet-heroïque *Zaïs*. Und von diesem Urknall, einem tonmalerischen Meisterwerk, das die allmähliche Ordnung der Elemente aus dem Chaos bei der Entstehung der Erde Klang werden lässt, entspinnen sich zarte rote Fädchen zu den anderen Werken des heutigen Abends:

Uns erwartet ein Konzert französischer (Rameau, Poulenc, Ibert, Milhaud) beziehungsweise französisch inspirierter (R. Strauss) Musik.

Nach der Präsentation originärer französischer Barockmusik hören wir Werke, die unmittelbar Bezug auf ältere französischer Musik (Poulenc, R. Strauss) nehmen oder mittelbar auf, in diesem Fall mit J. S. Bach deutsche, Barockmusik (Milhaud) rekurren. Nach dem Original erleben wir also einige Stücke älterer Musik durch die Brille des 20. Jahrhunderts.

Mit dem Schlusstück *La création du monde* von Milhaud schließt sich thematisch der Kreis zur Ouvertüre – der musikalischen Darstellung der Entstehung der Welt.

Nicht zuletzt ist allen Werken dieses Abends gemein, dass sie für das Theater komponiert wurden; auch, wenn die meisten dieser Stücke heute eher im Konzertsaal als im Theater anzutreffen sind, ursprünglich waren sie als Ballett- (Poulenc, R. Strauss, Milhaud) oder Schauspielmusik (Ibert) komponiert.

„Als Opern-Symphoniker“, schrieb ein Zeitgenosse in einem Nachruf unmittelbar nach Rameaus Tod 1764, „hatte Rameau weder Vorbilder noch Rivalen“. Selbst Rameaus Gegner bewunderten den Orchesterkomponisten vorbehaltlos, wie das vergiftete Lob eines weiteren Zeitgenossen erkennen lässt: „Er wollte Musik schreiben und hat zu diesem Zweck all seine Kraft in Ballette, Tänze und Geigenmelodien gesteckt“ – auf Kosten der Gesangsszenen, die nach Meinung seiner Kritiker eigentlich eine Oper ausmachen.

Für den Effekt seiner Musik spielte das Orchester eine herausragende Rolle. Denn die eigentlichen revolutionären Neuerungen Rameaus bestanden im brillanten, geistsprühenden und oft unglaublich virtuosen Orchestersatz, besonders für die Streicher. Dies empfand man in Frankreich als italienisch, obwohl Rameau einen ganz eigenen Stil kreierte, der nicht viel mit der italienischen Musik zu tun hatte. Dazu kommt eine originelle, einfallsreiche und für seine Zeit gewagte

Instrumentierung, mit häufig solistisch geführten Bläsern.

Umso weniger erklärlich, dass Rameau keine reinen Orchesterwerke geschrieben hat. Seine ganze Kunst liegt in den Overtüren und Balletten seiner Bühnenerwerke. Dabei kam er selbst zur Oper erst erstaunlich spät. Mit stolzen 50 Jahren stellte er seinen Erstling vor. Unser heute abend gespieltes Werk entstand nochmals 15 Jahre später ...

Das „Chaos zu Beginn der Welt“ war ein durchaus bekanntes Thema – treue Zuhörer unserer Sinfoniekonzerte erinnern sich wahrscheinlich an die in der letzten Spielzeit präsentierte, ebenfalls spektakuläre Vertonung des Rameau-Zeitgenossen Jean-Ferry Rebel.

Doch Rameau gelingt es mit einem neuartigen musiktheoretischen Konzept und einem, für damalige Zeiten ganz untypisch, ungewöhnlich feinen Gespür für Orchesterfarben nachzuzeichnen, wie aus der anfänglichen Verwirrung die Harmonie aufsteigt und aus Fragmenten zerstückelter Phrasen nach und nach Konsonanz, Tonart, Tempo und Form entsteht. Die Welt nimmt in dem Maße Gestalt an, wie die Musik Struktur gewinnt.

Rameaus Komposition löste heftige Kontroversen unter seinen Zeitgenossen aus, wie folgendes Zitat belegt: „Ich bin der Meinung, dass die Overtüre die Entwirrung des Chaos so gut schildert, dass es die Zuhörer anwidert; dieser Konflikt der Elemente, die sich abspalten und wieder zusammenfügen, kann kein sehr angenehmes Konzert für das Ohr sein. Glücklicherweise gab es den Menschen noch nicht, um es zu hören: Der Schöpfer ersparte ihm eine solche Einleitung, die seine Trommelfelle zum Platzen gebracht hätte.“

Da nimmt es nicht Wunder, dass 100 Jahre später hingegen ausgerechnet Berlioz (und dies in Zeiten, als die Musik eines Rameau weitgehend vergessen war) Rameau „eine der feinsinnigsten Auffassungen von Musik für die Bühne“ bescheinigte.



Sonderbriefmarken zum 250. Todestag Rameaus 2014
aus Niger und Togo

Poulenc hatte vielfältige Vorbilder und wurde durch mitunter recht gegensätzliche Einflüsse geprägt. So finden sich in der Ahnengalerie seines Schaffens Mozart, Saint-Saëns, Stravinsky, aber auch der Chansonnier Maurice Chevalier wieder. Bekannt wurde Poulenc nach dem Ersten Weltkrieg als Mitglied einer Gruppe junger Komponisten, die sich um Eric Satie und den Schriftsteller Jean Cocteau sammelten. Diese Gruppe, genannt Les Six, lehnte den in Frankreich die musikalische Landschaft beherrschenden Impressionismus zugunsten einer größeren Einfachheit und Klarheit ab.

Einiges vom Stil der Six fand Eingang in Poulencs eigene musikalische Arbeit. Er übernahm Techniken der Dadaisten und ließ sich von populären Melodien beeinflussen. Eine charmante Vulgarität erschien ihm wichtiger als das vorgeblich tiefe Gefühl der Romantik.

1936 wandte er sich nach dem Unfalltod eines Freundes und dem Besuch der Schwarzen Madonna von Rocamadour verstärkt dem katholischen Glauben zu. Dies schlug sich in einer Reihe bedeutender geistlicher Werke nieder. Zu den vielen Facetten Poulencschen Komponierens war eine weitere verblüffende Facette hinzugekommen ...

Unmittelbar davor, 1935, erhielt Poulenc den Auftrag, die Schauspielmusik zu einem Historiendrama *La Reine Margot (Die Bartholomäusnacht)* zu schreiben. Poulenc bat Nadia Boulanger, die einflussreiche und bedeutende Komponistin, Pianistin, Dirigentin, Musiktheoretikerin und –pädagogin, um Rat. Diese wies ihn auf Tänze und Melodien aus Claude Gervaises *Livre de danceries* aus der Mitte des 16. Jahrhunderts hin.

Claude Gervaise (um 1510 – nach 1558) war Gambist und Komponist. Vermutlich hielt er sich Zeit seines Lebens in Paris auf und wirkte wahrscheinlich als Hofmusiker. Neben vierstimmigen Chansons schuf er vor allem mehrstimmige Tanzstücke im volkstümlichen Stil, die zu seiner Zeit in Paris in der vornehmen Gesellschaft äußerst populär waren. Ferner bearbeitete er Tänze zeitgenössischer Musiker und erweiterte die Tänze mit eigenen Stücken. Somit haben wir heute abend teilweise das Vergnügen die Bearbeitung einer Bearbeitung kennen zu lernen ...

Was machte Poulenc aus N. Boulangers Rat? Er instrumentierte die Vorlagen hochoriginell – mit wenigen Holzblasinstrumenten, einigen Blechblasinstrumenten, Schlagwerk und Cembalo. Auch sein Umgang mit diesem ebenso sparsamen wie farbigen Instrumentarium ist frappant. So versetzt uns der Beginn zunächst in

POULENC

die Entstehungszeit des Originaltanzes – ehe nach etlichen Takten ebenso brüsk wie raffiniert moderne Klänge ins Spiel kommen. So werden wir von Poulenc mit Gemeinsamkeiten wie Unterschieden der Musik des 16. Und 20. Jahrhunderts konfrontiert. Eine ironische, doch sehr bewegende Übertragung alter Musik ins Idiom der Gegenwart.



D. Milhaud (links) und F. Poulenc (rechts)

Richard Strauss war als bedeutender Dirigent und Theaterleiter den Umgang mit Werken anderer Komponisten, auch älterer, durchaus gewöhnt. Aber während wir heute mit seinem dirigentischen Wirken neben eigener Werke vor allem Mozart, Beethoven und Wagner verbinden, hegte er seit der Komposition zu Hugo von Hofmannsthals Adaption des Molièreschen *Bürger als Edelmann* (1912) eine unverhohlene Zuneigung zur älteren französischen Musik. War es zunächst Lully, der ihn entflamte und zu Zitate und An- und Umwandlungen im *Bürger als Edelmann* veranlasste, so nimmt, neben vielen Anspielungen aller möglichen historischen Komponisten in seinen Opern, im Orchesterschaffen Strauss' das Cembalo-Œuvre von François Couperin (1668 – 1733) einen bedeutsamen Raum ein. Die heute abend dargebotene *Tanzsuite* für kleines Orchester von 1923 ist eine Reverenz vor der Kunst Couperins, dessen Stücke Strauss unbekümmert um Zeit und Stil mit der ihm eigenen Meisterschaft instrumentiert.

Äußerer Anlass für die Komposition war eine Ballettsoirée an der Wiener Staatsoper, deren Eröffnungsteil sie bildete. Es folgten, nicht unähnlich unserem Konzertprogramm, Ravels *Ma mère l'oye* und eine Suite aus Rameaus Ballettmusik arrangiert. Den Abschluss bildete dann als gewissermaßen Heimspiel Walzermusik von Johann Strauß jun. ...

Für diese Tanzsuite stellte Strauss für jeden Satz 2 bis 5 Cembalostücke Couperins zusammen – nur die Nummer VIII, der Marsch, besteht aus lediglich einer Vorlage - und ergänzte auch einige Takte für die Satzabschlüsse. Besonders klangsinlich ist der Satz Carillon instrumentiert: mit Glockenspiel, Celesta, Harfe und Cembalo klingelt und bimmelt es da nach einer Herzenslust, von der Couperin nur hätte träumen können.

Während Strauss, der Meister der Programmmusik, für seine symphonischen Dichtungen außermusikalische Anregungen und Vorlagen aufnahm und verarbeitete, stellt die Tanzsuite gewissermaßen ein innermusikalisch motiviertes Werk dar - das jedoch nicht minder dem Bereich programmatischer Musik zugerechnet werden kann. In diesem Fall ist es kein literarischer, sondern ein musikalischer Stoff, der den Anlass zur Komposition bietet. Strauss benutzt die höfische Unterhaltungsmusik quasi als nackten Körper, den er mit seinen eigenen kompositorischen und instrumentalen Mitteln einkleidet. Er transformiert die Vorlagen wie eine außermusikalische Quelle in seine Musiksprache.

In der ihm eigenen Bescheidenheit sagte Strauss einmal: „Es ist schwer, Schlüsse zu schreiben. Beethoven und Wagner konnten es. Es können nur die Großen. Ich kann's auch.“ Ob er seinem Anspruch auch in der Tanzsuite gerecht wurde, können Sie zum Abschluss des ersten Konzerts überprüfen. Aber lassen Sie sich von uns nicht in die Irre führen: denn bei unserem heutigen Konzert wurde die Reihenfolge der letzten beiden Sätze der Tanzsuite umgedreht! Und so werden wir an dieser Stelle mit der Allemande in die Pause entlassen.

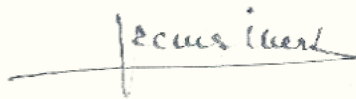


*R. Strauss (rechts) mit dem Uraufführungsdirigenten der Tanzsuite
Clemens Krauss*

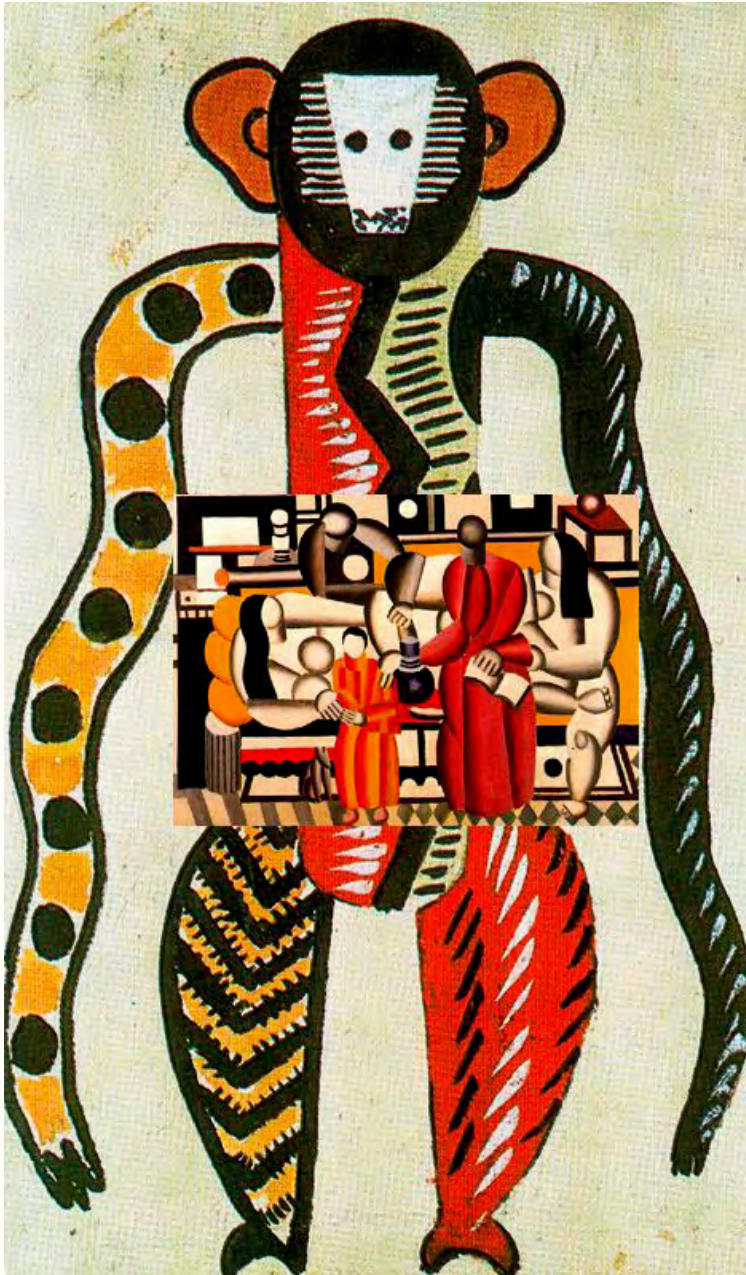
Nicht vom Tellerwäscher zum Millionär, aber vom Klavierimprovisateur bei Stummfilmaufführungen zum Preisträger des raren, begehrten „Prix de Rome“ des Pariser Konservatoriums - so kann man die künstlerischen Anfänge **Iberts** beschreiben. Im umfangreichen Gesamtwerk des etablierten Komponisten finden sich zuletzt neben Opern und Orchesterstücken eine herrlich frivole Operette und über 50 Filmmusiken.

In eine gehobene Music Hall entführt er uns mit seinem *Divertissement*, einer Suite, die er 1930 aus einer ein Jahr zuvor entstandenen Schauspielmusik zusammenstellte. Frech, frivol und „très française“ ist das Ergebnis geworden. *Un chapeau de paille d'Italie*, *Ein Florentinerhut*, hieß die seinerzeit berühmte Komödie. Sein *Divertissement* setzte Ibert für Kammerorchester, aber mit einigen Farbtupfern zur klassischen Besetzung versehen, etwa im Schlagwerk und vor allem mit der Verwendung einer Trillerpfeife.

Nach der „Introduction“, einer Miniatur-Ouvertüre zu einer komischen Oper, verballhornt Ibert in „Cortège“ (Prozession) Mendelssohn Bartholdys omnipräsenten „Hochzeitsmarsch“ aus dem *Sommernachtstraum*. In der „Nocturne“ finden wir Anklänge des anderen Iberts, des poetischen Musikers, der er auch war. Der anschließende „Valse“ holt uns aber sofort wieder auf den Boden der Realität zurück – mit seinen Flirts mit Spieldosenmusik einerseits, dem weitschwingenden Johann-Strauß-Walzer *An der schönen blauen Donau* andererseits. „Parade“ verweist auf das gleichnamige Ballett von Eric Satie, ehe das „Finale“ erst mit Cluster-Akkorden im Klavier die Musikavantgarde auf die Schippe nimmt, dann wildes Treiben einer Zirkus-Manege heraufbeschwört und mit dem Einsatz der Trillerpfeife die Zuhörer der uraufführung daran erinnerte, dass Labiches verrücktes Schauspiel auf dem Polizeirevier endet.

A handwritten signature in cursive script, reading 'Maurice Ibert', written in dark ink on a light background.

Unterschrift von Ibert



Kostümentwurf für die Uraufführung von
„La création du monde“ von Fernand Léger, 1923

Kehren wir zum Abschluss des heutigen Konzerts zum Sujet des Anfangs zurück – der Entstehung, der Erschaffung der Welt. Wiederum in Töne gesetzt von einem französischen Komponisten, diesmal von **Darius Milhaud**. Dieser stammte aus einer wohlhabenden, alteingesessenen jüdisch-provenzalischen Familie Die geografische wie religiöse Herkunft blieben nach eigenem Zeugnis für ihn sein Leben lang von starkem prägenden Einfluss. 1916, als französischer Attaché in Südamerika, lernte er die brasilianische Folklore und Populärmusik kennen, die seine Musik in den folgenden Jahren stark prägen sollte.

Ungewöhnlich groß und ebenso vielfältig war sein späterer Einfluss als Lehrer. Seinen Unterricht besuchten so unterschiedliche Künstler wie der Jazzmusiker Dave Brubeck, der Minimalist Steve Reich, der schwedische Sinfoniker Allan Pettersson und die Avantgardisten Karlheinz Stockhausen und Iannis Xenakis.

Milhaud war bereits 1920 in London zum ersten Mal mit dem Jazz in Berührung gekommen. 1922 verstärkte ein Aufenthalt in New York sein Interesse. Dort lernte er sowohl „Salonformen“, etwa durch das Paul-Whiteman-Orchestra, als auch authentischen New-Orleans-Jazz im Stadtteil Harlem kennen. Bei der Besetzung von *La création du monde* orientierte sich Milhaud denn auch am Instrumentarium eines 1922 uraufgeführten Jazz-Musicals, das er in Harlem gehört hatte.

Als er den Auftrag zur *Création du monde* erhielt, lag der Gedanke, auf Jazz zurückzugreifen, aus zwei Gründen durchaus nahe: Zum einen war das Ballettlibretto durch afrikanische Volksmythen inspiriert worden, so dass die Verbindung zu einer Form der Musik der Schwarzen sich anbot. Auch das Dekor der Uraufführung war ein imposantes archaisierendes, von afrikanischer Volkskunst inspiriertes. Zum zweiten konnte die tänzerische Vitalität des Jazz im unmittelbaren Zusammenhang mit der Aufgabe stehen, Musik für ein Tanztheater zu komponieren.

Dabei interessierten Milhaud beim Kennenlernen der afro-amerikanischen Musik keineswegs nur die motorisch-rhythmischen Komponenten. Es erregte seine Bewunderung, dass in dieser Musik „die Anwendung des Klanges äußerst subtil gehandhabt wird“. Milhaud beschrieb die Wirkung der einzelnen Instrumentenklänge auf ihn recht bildhaft. So empfand er, dass das Saxophon im Jazz „aus Träumen die Essenz presst“.

Mit einem Saxophonsolo lässt Milhaud auch seine Ballettkomposition beginnen. Allerdings schimmern anfangs statt jazziger eher Einflüsse Joh. Seb. Bachs durch – Milhauds eigener Einschätzung zum Trotz, nach der er in seiner Musik insgesamt sehr von der Musik des Mittelmeerraums beeinflusst worden sei und wenig von der deutschen.

Auch Milhaud schildert in diesem Ballett das Chaos – aber wie anders präsentiert es sich hier als bei Rameau: Rumba-Rhythmen und eine Fuge im Jazz-Stil beherrschen die Schilderung.

Mit einem kleinen musikalischen Scherz führt Milhaud das erste Menschenpaar ein: Mit einem Paukenschlag im wahrsten Sinne des Wortes betritt der Mensch die Weltenbühne.

Zum Abschluss dieser Programmläuterungen lassen wir Milhaud noch einmal selbst mit seiner Autobiographie *Noten ohne Musik* zu Wort kommen; und mit folgendem Zitat beweist er, dass, wie bei Rameau, über alle Jahrhunderte und Länder „neue“ Musik Kontroversen auslöst:

„Die Uraufführung von *La création du monde* wurde zum unvergleichlichen Schauspiel. Die Kritiker meinten aber, dass meine Musik unseriös sei und sich mehr für ein Restaurant oder einen Tanzsaal als für einen Konzertsaal eigne. Zehn Jahre später – und dieselben Kritiker diskutierten die Philosophie des Jazz und bewiesen voller Gelehrsamkeit, dass *La création* mein bestes Werk sei“.

TEXTNACHWEIS

Der Text ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft von Malte Kühn.

IMPRESSUM

Theater Trier Spielzeit 2020/21
Am Augustinerhof 3 | 54290 Trier
Intendant Manfred Langner
Verwaltungsdirektor Herbert Müller
Redaktion Malte Kühn
Design Leila Abdalla