

CHAN 10290 X



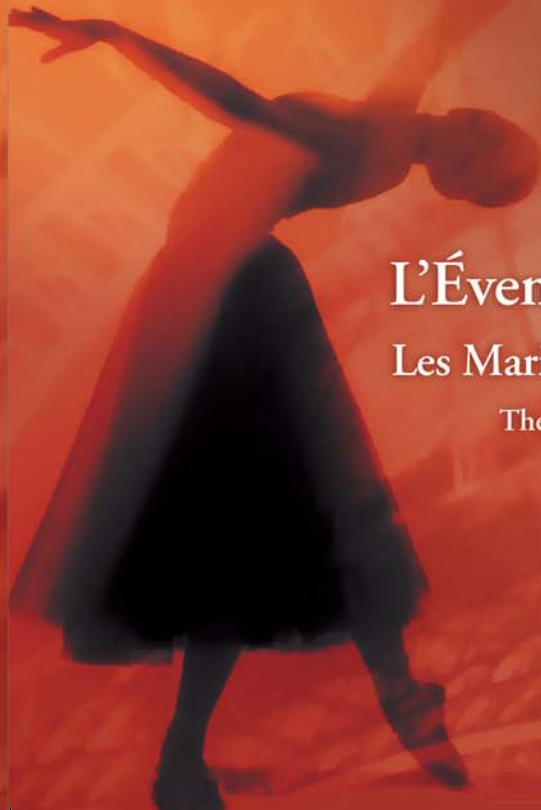
CHANDOS
CLASSICS

L'Éventail de Jeanne

Les Mariés de la Tour Eiffel

The complete ballets

Philharmonia Orchestra
Geoffrey Simon





Members of the *Groupe des Six* with Jean Cocteau at the Eiffel Tower in 1921
(from left: Tailleferre, Poulenc, Honegger, Milhaud, Cocteau and Auric)

Lebrecht Music & Arts Photo Library

L'Éventail de Jeanne

29:57

Ballet in One Act

by ten French composers

- | | | |
|----|--|------|
| 1 | Maurice Ravel (1875–1937)
Fanfare | 1:24 |
| 2 | Pierre-Octave Ferroud (1900–1937)
Marche | 3:12 |
| 3 | Jacques Ibert (1890–1962)
Valse | 3:44 |
| 4 | Alexis Roland-Manuel (1891–1966)
Canarie | 2:11 |
| 5 | Marcel Delannoy (1898–1962)
Bourrée | 3:20 |
| 6 | Albert Roussel (1869–1937)
Sarabande | 3:30 |
| 7 | Darius Milhaud (1892–1974)
Polka | 2:14 |
| 8 | Francis Poulenc (1899–1963)
Pastourelle | 1:58 |
| 9 | Georges Auric (1899–1983)
Rondeau | 3:28 |
| 10 | Florent Schmitt (1870–1958)
Kermesse-Valse | 4:54 |

Les Mariés de la Tour Eiffel

Ballet in One Act

by members of the *Groupe des Six*
from the *spectacle* by Jean Cocteau

Georges Auric

- 11 Ouverture. Le 14 juillet

20:50

2:29

Darius Milhaud

- 12 Marche nuptiale

1:57

Francis Poulenc

- 13 Discours du général.

Polka pour deux cornets à pistons

0:45

- 14 La Baigneuse de Trouville.

Carte postale en couleurs

2:03

Darius Milhaud

- 15 Fugue du massacre

1:47

Germaine Tailleferre (1892–1983)

- 16 Valse des dépêches

2:33

Arthur Honegger (1892–1955)

- 17 Marche funèbre

3:46

Germaine Tailleferre

- 18 Quadrille. Pantalon – Été – Poule – Pastourelle –
Final

3:03

Georges Auric

- 19 Ritournelles

2:01

Darius Milhaud

- 20 Sortie de la noce

0:24

TT 50:52

Philharmonia Orchestra

Christopher Warren-Green leader

Geoffrey Simon

French Ballet Music of the 1920s

During the 1920s there was a reaction in French music against the Wagnerian influences of the late nineteenth century, the impressionism of Debussy, and the dominating atmosphere of the circle round César Franck. Many French composers now found inspiration in the everyday world about them – the circus, the music hall, the fairground and jazz. Theatre music was more attractive to them than long-winded symphonies and myth-laden operas, so their aims became melody and brevity, leavened with satirical pastiche and unorthodox harmony, and they harkened back not only to the music of turn-of-the-century Paris, but also to the simple, stylised dance forms of the seventeenth and eighteenth centuries.

The two French ballet scores presented here combine many of these elements and, being collaborative efforts, provide a unique cross-section of the work of a dozen composers – some well known, others barely mentioned in textbooks on the period.

L'Éventail de Jeanne

The 'Jeanne' of *L'Éventail de Jeanne* (Jeanne's Fan) was one Madame Jeanne Dubost, a Parisian hostess and patroness of the arts who was at the centre of a group of

musicians and writers for whom she would organise musical *soirées*. When a foreign performer was visiting Paris, Mme Dubost collected her friends together for an evening at which the guest from abroad was the star attraction. On one such occasion a Red Indian Chief came and let loose on the astonished gathering a selection of Wild West war cries. At the conclusion of this recital he implanted in the hostess's hair an enormous eagle's feather – a peace offering with which her husband was decidedly unimpressed. Mme Dubost, however, cried,

But it's marvellous, my dear, it's just as if he had decorated me with the *Légion d'honneur*!

In addition to entertaining redskins in her lounge, Mme Dubost ran a children's ballet school and in the spring of 1927 she capriciously presented ten of her composer friends with leaves from her fan, asking each of them to write a little dance for her pupils. One of the composers, Darius Milhaud, seemed to recall many years later that their co-operative venture had been a 'surprise' for Mme Dubost, rather than a 'commission' from her. In any event the various contributors together provided a charming children's ballet for their colourful hostess, and as they

returned to traditional dance forms their composite labour of love was unified into a delightful entertainment, the movements unfolding before the audience like the leaves of Jeanne's precious fan.

The first performance took place privately in Mme Dubost's salon on 16 June 1927 with an orchestra conducted by Roger Désormière. The children were dressed in pretty fairy tale costumes and the decor was enlivened by a set designed with mirrors. Such was the ballet's success that at the end of the following season, on 4 March 1929, it was given again, publicly, at the Paris Opéra. At the head of the cast was the little Tamara Toumanova and *L'Éventail de Jeanne* marked her debut before she went on to become a famous international ballet star.

Although one or two movements of this ballet have occasionally been extracted for separate performance, this is the first time that the work has been recorded in its entirety.

Fanfare. Ravel, the best-known French composer of the group, contributed the shortest piece! He was one of the performers at the work's premiere and his little *Fanfare* was such a success that it was encored at the end of the performance. Roland-Manuel later described it as

a Lilliputian flourish which begins like the buzzing of troops of insects and rises to its climax in the style of *Götterdämmerung*.

Marche. Ferroud, on the other hand, is one of the least well-known composers represented on this disc, though he wrote several major works which he succeeded in having performed during his short life (he was killed in a car crash at the age of thirty-six), and had been a pupil of Florent Schmitt, whose music ends this ballet. His *Marche* is the most lightly scored movement of the entire work – requiring sixteen players in all – and is a strangely trenchant piece, somewhat reminiscent of the music of Stravinsky.

Valse. Ibert was a pupil of Fauré and trained at the Paris Conservatoire before becoming Director of the French Academy in Rome, and later the Paris Opéra. He is best known for his 'musical souvenir' *Escapes* (Ports of Call) but the *Valse* heard here – surprisingly sophisticated for a children's ballet, though not without its humorous touches – also contains pre-echoes of his *Divertissement* of 1930.

Canarie. Roland-Manuel studied with two of the other composers represented in this work – Ravel and Roussel – and combined musical composition with a literary career as critic and biographer. A *canarie* is a traditional French dance rather like a *gigue* and Roland-Manuel's *Canarie* comes complete with suitable triple-time chirrupings. Its outer sections consist almost entirely of lengthy rallentandos, which make this a rather wistful miniature.

Bourrée. Delannoy was largely a self-taught composer, having formerly been an architect and painter, though he did study for a time with Arthur Honegger. His ballets were particularly successful and for *L'Éventail de Jeanne* he wrote a *bourrée* – a French dance of sixteenth-century origin often found in baroque suites. Robust and lively, Delannoy's music also carries its own reminiscences and inhabits the same sound world as Ravel's *Le Tombeau de Couperin*.

Sarabande. Roussel embarked on a musical career after some years in the navy and, having resigned from the service to devote his time to composition, went on to become one of the most important composers of the modern French school. With noble and tragic undertones his *Sarabande* – a piece looking back to the dark, courtly Spanish baroque dance in triple-time – provides the ballet's central slow movement.

Polka. Milhaud had written so much for the stage which had not been produced at the Paris Opéra that he was most upset when *L'Éventail de Jeanne* was mounted there: it meant that he was making his debut at the distinguished theatre with a mere *Polka* rather than one of his more serious, extended compositions. As a result he sulked, refusing to attend the performances, and consequently missing the precocious Tumanova's tremendous success in his jolly little piece

whilst partnered by a small boy billed as Monsieur Storms!

Pastourelle. The music of Poulenc is noted for its wit and melody – qualities to be found in abundance in his delightful ballet *Les Biches*, as well as in the number heard here. The *pastourelle* is of twelfth-century origin and is a 'light song' with a whiff of the countryside about it. Poulenc's charming contribution is well known as an independent piano transcription but is heard here in its original orchestral form.

Rondeau. The output of Auric included the music for a surprising number of classic films and his score for *Moulin Rouge* featured a Theme Tune which went straight to the top of the Hit Parade in 1953. In *L'Éventail de Jeanne* he took a traditional rondo form (ABACADA) and wrote a movement in which 'A' is a linking 5/8 section in thirds, 'B' is a dance in 3/8, 'C' a lively galop, and 'D' a waltz in pastoral style. The whole movement has a merry-go-round character which takes the listener straight into a child's funfair.

Kermesse-Valse. For his contribution to *L'Éventail de Jeanne* Schmitt resurrected a Carnival waltz he had written in 1903, and it served to conclude the ballet with a *danse générale*. A critic at the salon premiere commented that the musical material stretched the limits of the small orchestra, and the published score does indeed require much

larger forces for the *Kermesse-Valse* than for the earlier dances. Nevertheless, Schmitt's music provides a rumbustious finale which effectively combines a romantic ballroom scene with all the open-air gaiety of a carnival.

Les Mariés de la Tour Eiffel

During the First World War Jean Cocteau, the Parisian aesthete, propagated his concept of a music which would be quintessentially French, anti-romantic, allied to modern popular culture and characterised by simplicity, clarity and humour. He befriended a group of musicians with many similar aims, known as the *Groupe des Six* (Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc and, the only woman in the group, Germaine Tailleferre), and in 1920, when the Swedish Ballet of Rolf de Maré (1888–1964) asked for a new stage work for its forthcoming Paris appearances, Cocteau asked *Les Six* to co-operate. Only Louis Durey declined: he was about to secede from the group and devote himself to the communist cause, and he ended up setting to music the revolutionary tracts of Mao Tse-tung and Ho Chi Minh.

Cocteau's new project was to be a surrealist fantasy which the author described as a *spectacle* – 'a sort of secret marriage between Ancient Greek Tragedy and a Christmas Pantomime'. He combined his love for the music hall with that for the theatre of the absurd and mischievously set out to shock,

thus gaining for himself and *Les Six* some welcome – if notorious – publicity into the bargain.

Les Mariés de la Tour Eiffel (The Newlyweds on the Eiffel Tower) received its first performance at the Théâtre des Champs-Élysées on 18 June 1921, conducted by Désiré-Émile Inghelbrecht. The score and orchestral parts were collected up when the Swedish Ballet returned home and they disappeared from view in the Stockholm Dance Museum where they were rediscovered in 1956. Even then Milhaud's 'Wedding Massacre Fugue' had been lost altogether and it was not until 1971 that the composer wrote a new one for incorporation in the published score. It is this which is performed here and the work is therefore musically complete for the first time on disc.

The story takes place on the newly built Eiffel Tower of the 1890s (all 'forget-me-nots and flowery compliments' was Cocteau's description of the set) and satirises a *petit-bourgeois* wedding party which has come to celebrate the bride and groom's nuptials with a banquet and wedding photograph. However, the words 'Watch the birdie!' are the signal for some strange apparitions to materialise through the lens of the camera – a large apparatus situated at the back of the stage. Cocteau's scenario/libretto was declaimed in the theatre by two actors

encased in cabinets resembling phonographs. Acting as 'Masters of Ceremonies', they narrated the story through large gramophone horns and recited all the parts just like newsboys selling daily papers – loud and staccato – whilst behind them the action was mimed by dancers wearing grotesque cardboard masks.

The wedding party represented the clichés and banalities of daily life while the various apparitions depicted the world of the marvellous and fantastic. The meaning of the plot was secondary to the show's function as a vehicle for theatrical amusement. As Cocteau wrote:

Here I renounce the mysterious. I illuminate everything, I underline everything. Sunday vacuity, human beastliness, ready-made expressions, disassociation of ideas from flesh and bone, ferocity of childhood, the miraculous poetry of everyday life: these are my play, so well understood by the young musicians who composed the score for it.

Indeed, the satirical intention was so ably carried through in the music that the contrast could hardly be greater with *L'Éventail de Jeanne*, which was conceived along traditional lines yet employed several of the same composers.

As the curtain rises it is 14 July, Bastille Day, and Auric's breezy *Ouverture* immediately evokes, in Cocteau's words,

the potent enchantments of the sidewalk, of popular fairs, of red-festooned grandstands like guillottes, around which drums and trumpets start stenographers dancing with sailors and clerks.

An Ostrich rushes past, pursued by a Hunter who attempts to shoot it but kills a Telegram instead. The Manager of the Eiffel Tower bursts in, followed by the Photographer who is chasing after the Ostrich: it had jumped out of his camera and he is trying to get it to go back in. The Manager reads the Telegram which announces the arrival of a Wedding Party, and the guests enter, strutting like circus dogs, to the strains of Milhaud's festive *Marche nuptiale*.

Among them is a boring old General who makes a tedious speech about mirages in Africa to the accompaniment of a cheeky 'Polka for Two Cornets', Poulenc's *Discours du général*. A charming Lady Cyclist pedals by but the General blandly announces that she is nothing more than a mirage. The Photographer now attempts to take the Wedding Picture and the group poses, but at the magic words 'Un oiseau va sortir!' a Bathing-Belle from Trouville appears, wearing a bathing-costume and carrying a picnic basket. 'Oh,' says the First Phonograph, 'she's just like a picture postcard!' – and the Bathing-Belle begins to dance to another delicious Poulenc number, *La Baigneuse de Trouville*.

The Photographer is nonplussed by this latest manifestation but decides to have another go at taking the picture. This time a fat little boy appears – he is the Child of the Future and while the guests are debating what he will be when he grows up (a captain, an architect, a boxer, a poet, President of the Republic, a beautiful little victim of the next war?), he greedily eyes a plate of macaroons on the banquet table. In order to have these all to himself he proceeds to 'massacre' the wedding guests by bombarding them with ping-pong balls as at a coconut shy in a fairground, the scene accompanied by Milhaud's *Fugue du massacre*. The Manager reappears to plead for a little less noise as it is frightening the Telegrams which have just arrived from New York, and five ballerinas in blue, wearing pretty telegraph-boy hats, now flutter on to Tailleferre's Viennese-style *Valse des dépêches* (Waltz of the Telegrams).

The Wedding Party recovers and there is a further attempt at a photo, but this time a Lion jumps out of the camera and devours the unfortunate General who had taken it to be yet another mirage. A solemn *Marche funèbre* is played which re-quotes a violin solo heard earlier in Milhaud's 'Wedding March'. (At the premiere Honegger's one contribution aroused the praise of the critics as they had by now become utterly affronted by the frivolity of the proceedings. 'At last', cried one, 'some real

music!' – blissfully unaware that at the climax of his 'Funeral March' Honegger was parodying on the trombones the Waltz from Gounod's *Faust*!)

The pall of gloom is immediately dispelled by the arrival of the Band of the Republican Guard which launches into Tailleferre's *Quadrille* – this observes the form of its ballroom model, a kind of square-dance, with the traditional four sections and finale. At this point the Child of the Future wants to buy some bread to feed to the Eiffel Tower but is immediately admonished. 'It is only fed at certain hours,' says the Second Phonograph sternly, 'that is why it has grilles around it.'

The Photographer finally recaptures the Ostrich and announces that the camera is mended. The guests freeze in anticipation of being photographed at last, but a Dealer in modern paintings enters, sees the motionless 'Wedding Party' and promptly sells it to a Collector for an enormous sum. The photograph is finally taken and this time a Dove flies out. 'Peace at last!' cries the First Phonograph, and to Auric's jolly *Ritournelles* the various wedding guests disappear into the giant camera. The Manager announces that the Eiffel Tower is closing for the day, and to a brief reprise of the 'Wedding March', *Sortie de la noce*, the camera moves across the stage like a railway coach. Through various apertures the wedding guests wave goodbye with their handkerchieves and the curtain falls.

The premiere was greeted with uproar by the scandalised audience who refused to be mollified by Cocteau's pleadings:

For weeks and weeks we have been working day and night to amuse you.

But Richard Shead, in *Music in the 1920s*, writes that

Les Mariés de la Tour Eiffel is a highly typical product of its time, yet it remains as fresh and amusing as when it was first conceived.

Many years later Jean Cocteau himself remarked:

Of all the artistic conspiracies in which I've participated... this is the only one that did not end up aged and outdated by changing fashions. Why? Let me tell you. Perhaps it was because we made not a single concession. The oldest among us was not yet twenty-five years old!

The orchestral score recorded here preserves all the gaiety and wit of the enterprise in music written by young people who were later to take their place among France's most distinguished composers, but who were then just on the threshold of their careers.

© Edward Johnson

One of the world's great orchestras, the **Philharmonia Orchestra** is now in its seventh season with renowned German maestro Christoph von Dohnányi as Principal

Conductor. That post was first held by Otto Klemperer, and the Orchestra has since had important collaborations with Lorin Maazel (Associate Principal Conductor), Riccardo Muti (Principal Conductor and Music Director), Giuseppe Sinopoli (Music Director) and, currently, Kurt Sanderling (Conductor Emeritus) and Vladimir Ashkenazy (Conductor Laureate), besides such eminent figures as Furtwängler, Richard Strauss, Toscanini and Karajan. Resident Orchestra at the Royal Festival Hall, it also has regional residencies providing an ideal opportunity to expand its dynamic educational and community-based programme. Winner of several major awards, it has garnered unanimous critical acclaim for its innovative programming policy of commissioning and performing new music by the world's leading composers. The Philharmonia Orchestra undertakes frequent international tours in addition to its prestigious residencies at the Théâtre du Châtelet in Paris, the Megaron in Athens and the Lincoln Center in New York.

Educated at Melbourne University, The Juilliard School and Indiana University, the Australian conductor **Geoffrey Simon** undertook advanced studies with Herbert von Karajan and Igor Markevitch among others. Since settling in London in 1973 he has conducted all the city's major orchestras as well as the

English Chamber Orchestra and the City of Birmingham Symphony Orchestra. He has appeared in Germany, The Netherlands, Israel, Russia, China, Japan and the United States, besides having conducted every orchestra of the Australian Broadcasting Corporation, and at Opera Australia. He became Principal

Conductor of the Northwest Mahler Festival, Seattle, in 1997 and has been Principal Conductor of the Orquesta Sinfónica de las Baleares 'Ciutat de Palma' since September 2001. Geoffrey Simon's discography of more than forty CDs includes a dozen recordings for Chandos.



Title page from
the original
piano score of
*L'Éventail de
Jeanne*

Französische Ballettmusik aus den 1920er Jahren

Während der 1920er Jahre fand in der französischen Musik eine Reaktion gegen die wagnerischen Strömungen des späten neunzehnten Jahrhunderts, Debussys Impressionismus und die dominierende Atmosphäre des Kreises um César Franck statt. Nun bezogen viele französische Komponisten ihre Inspiration von der Umwelt, vom Alltag – vom Zirkus, Variété, Jahrmarkt und Jazz. Die Bühnenmusik fand mehr Gefallen bei ihnen als langatmige Sinfonien und Opern über sagenumwobene Themen, daher strebten sie mit satirischer Pastiche und unorthodoxer Harmonik aufgelockerte Melodien und Kürze an. Dabei war ihr Vorbild nicht nur die Musik der französischen Metropole um die Jahrhundertwende, sondern auch die schlichten, stilisierten Tanzformen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts.

Viele dieser Elemente sind in den beiden hier eingespielten Balletten verbunden. Da sie das Ergebnis von Gemeinschaftsarbeiten waren, stellen sie einen einmaligen Querschnitt über das Schaffen eines Dutzends französischer Komponisten dar; einige sind wohl bekannt, andere werden in der Fachliteratur der Epoche kaum erwähnt.

L'Éventail de Jeanne

Bei der "Jeanne" von *L'Éventail de Jeanne* (Jeanne's Fächer) handelte es sich um Madame Jeanne Dubost, eine Dame der Pariser Gesellschaft und Kunstmäzenin; sie versammelte eine Reihe von Musikern und Schriftstellern um sich und veranstaltete musikalische Soireen für sie. Wenn ausländische Künstler nach Paris kamen, lud sie ihre Freunde zu sich ein, und der Gast war die Hauptattraktion. Bei einer Gelegenheit besuchte sie auch ein Indianerhäuptling, der die ganze Gesellschaft mit einer Auswahl von Schlachtrufen aus dem Wilden Westen in Erstaunen versetzte. Als sein Vortrag zu Ende war, steckte er seine Gastgeberin eine riesige Adlerfeder in die Frisur – ein Versöhnungsgeschenk, das ihrem Gatten gar nicht recht war. Doch Mme Dubost rief laut:

Aber das ist doch großartig, mein Lieber, es ist genau, wie wenn er mir die *Légion d'honneur* verliehen hätte!

Mme Dubost bewirtete nicht nur Indianer in ihrem Salon, sondern organisierte auch eine Ballettschule für Kinder. Im Frühjahr 1927 überreichte sie schalkhaft zehn befreundeten Komponisten je ein Blatt aus ihrem Fächer und ersuchte sie um einen kleinen Tanz für ihre

Schüler. Viele Jahre später glaubte sich Darius Milhaud zu erinnern, dass ihr gemeinschaftliches Unternehmen nicht so sehr ein Auftrag von Mme Dubost war, sondern eine "Überraschung" für sie. Jedenfalls stellten die Komponisten ein reizendes Ballett für ihre lebhaftes Gönnerin zusammen; da sie sich traditioneller Tanzformen bedienten, wurde aus diesem gemeinschaftlichen Liebesdienst eine entzückende Unterhaltung, in der die Sätze vor dem Publikum ausgebreitet wurden wie die Blätter in Jeanne's Fächer.

Am 16. Juni 1927 wurde das Ballett privat in Mme Dubosts Salon unter der Leitung von Roger Désormière uraufgeführt. Die Kinder trugen hübsche Märchenkostüme und die Ausstattung war mit einem Bühnenbild voller Spiegel garniert. Das Ballett hatte solchen Erfolg, dass es am 4. März 1929, also gegen Ende der nächsten Saison, öffentlich an der Pariser Opéra getanzt wurde. Der Star war die kleine Tamara Tomanowa, die in *L'Éventail de Jeanne* ihr Debüt machte; es war der Auftakt zu einer großen internationalen Karriere.

Obwohl der eine oder andere Satz dieses Balletts von Zeit zu Zeit separat gespielt wird, ist das Werk hier zum ersten Mal als Ganzes aufgenommen.

Fanfare. Maurice Ravel, der bekannteste Komponist der Gruppe, trug das kürzeste Stück bei! Er wirkte bei der Uraufführung mit, und seine *Fanfare* hatte solchen Erfolg, dass

sie am Ende wiederholt wurde. Roland-Manuel beschrieb sie als

eine Liliput-Fanfare, die wie ein Insektengebrumm anhebt und im Stil der *Götterdämmerung* ihren Höhepunkt erreicht.

Marche. Hingegen ist Pierre-Octave Ferroud einer der so gut wie unbekannten, auf dieser CD verewigten Komponisten, obwohl er mehrere größere Werke schrieb, die während seines kurzen Lebens (er starb im Alter von sechsunddreißig Jahren bei einem Autounfall) aufgeführt wurden. Er war ein Schüler von Florent Schmitt, dessen Beitrag das Ballett abschließt. Ferrouds *Marche* erfordert die kleinste Besetzung des ganzen Werks – insgesamt sechzehn Musiker –, ist irgendwie prägnant und klingt ein wenig an Strawinski an.

Valse. Jacques Ibert, ein Schüler von Fauré, studierte am Pariser Conservatorium; er wurde Direktor der französischen Akademie in Rom und später der Opéra de Paris. Sein bekanntestes Werk ist das "musikalische Erinnerungsstück" *Escapes* (Häfen); der hier eingespielte, für ein Kinderballett erstaunlich raffinierte, freilich auch humorvolle *Valse* enthält schon Andeutungen an sein *Divertissement* aus dem Jahr 1930.

Canarie. Alexis Roland-Manuel war ein Schüler der beiden Komponisten Ravel und Roussel, die sich an diesem Sammelwerk beteiligten. Er verband das Komponieren mit

einer literarischen Laufbahn als Kritiker und Biograph. Die *canarie* ist ein traditioneller, der *gigue* nicht unähnlicher Tanz; und Manuel-Rolands Beitrag im Dreiertakt enthält das entsprechende Gezwitscher. Die Eckabschnitte bestehen fast ausschließlich aus langen *rallentandi*, die das Stück zu einer recht wehmütigen Miniatur gestalten.

Bourrée. Der Komponist Marcel Delannoy, ursprünglich Architekt und Maler, war Autodidakt, obwohl er eine Zeit lang bei Arthur Honegger studierte. Er hatte großen Erfolg mit seinen Balletten; für *L'Éventail de Jeanne* schrieb er eine *bourrée*, einen französischen Tanz aus dem sechzehnten Jahrhundert, der häufig in Suiten des Barocks zu finden ist. Delannoys Musik ist kräftig und lebhaft, wirft einen Blick auf vergangene Zeiten zurück und steht der Klangwelt von Ravels *Le Tombeau de Couperin* nahe.

Sarabande. Bevor sich Albert Roussel ganz der Musik widmete, war er in der Marine; danach entwickelte er sich zu einem der bedeutendsten Komponisten der modernen französischen Schule. Seine *Sarabande*, die erhabene sowie tragische Untertöne enthält und einen Rückblick auf den düsteren spanischen Hoftanz des Barocks im Dreiertakt wirft, ist der langsame Mittelsatz des Balletts.

Polka. Darius Milhaud hatte so viele Bühnenwerke komponiert, die von der Pariser Opéra abgelehnt wurden, dass er sehr

beleidigt war, als *L'Éventail de Jeanne* angesetzt wurde, denn somit machte er an diesem namhaften Theater seinen Einstand nicht mit einer seriösen, längeren Komposition, sondern nur mit einer *Polka*. Er war so sauer, dass er die Aufführungen nicht besuchte und daher den phänomenalen Erfolg der frühreifen Toumanowa in diesem munteren, kleinen Stück nicht erlebte. Ihr Partner war ein kleiner Junge, der auf dem Programm als Monsieur Storms angeführt wurde!

Pastourelle. Die geistreichen Melodien, das Kennzeichen von Francis Poulencs Œuvre, häufen sich nicht nur in seinem reizenden Ballett *Les Biches*, sondern auch in der vorliegenden Nummer. Die *pastourelle* war ursprünglich ein anmutig-ländliches Schäferlied aus dem zwölften Jahrhundert. Poulencs Beitrag zur Gemeinschaftsarbeit ist vor allem in einer Transkription für Klavier bekannt; hier ist das Stück in seiner ursprünglichen Fassung für Orchester zu hören.

Rondeau. Georges Auric schrieb die Musik für eine erstaunliche Anzahl von klassischen Filmen, darunter seine Partitur für *Moulin Rouge*, dessen Thema unmittelbar an die Spitze der Hitliste 1953 avancierte. In *L'Éventail de Jeanne* bediente er sich einer traditionellen Rondoform (ABACADA): "A" ist eine Übergangspartie in Terzen im 5/8-Takt, "B" ist ein Tanz in 3/8, "C" ein lebhafter

Galopp und "D" ein Walzer im ländlichen Stil. Der ganze Satz atmet die Welt des Karussells und versetzt den Hörer unmittelbar in einen Rummelplatz für Kinder.

Kermesse-Valse. Für seinen Beitrag zu *L'Éventail de Jeanne* grub Florent Schmitt einen Faschingswalzer aus dem Jahr 1903 aus, der das Ballett mit einem *danse générale* abschloss. Bei der Uraufführung in Mme Dubosts Salon stellte ein Kritiker fest, dass der Satz das kleine Orchester bis aufs Letzte beanspruchte; tatsächlich erfordert die veröffentlichte Partitur für den *Kermesse-Valse* einen viel größeren Apparat als alle anderen Tänze. Dennoch ist Schmitts Stück ein ausgelassener Kehraus, der sehr erfolgreich eine romantische Ballszene mit dem Übermut eines Karnivals im Freien verbindet.

Les Mariés de la Tour Eiffel

Während des Ersten Weltkriegs propagierte der Pariser Ästhet Jean Cocteau sein Konzept einer rein französischen, anti-romantischen, mit der modernen populären Kultur verzahnten Musik, die durch ihre Einfachheit, Klarheit und Humor gekennzeichnet sein sollte. Er schloss sich einigen ähnlich gesinnten Musikern, der sogenannten *Groupe des Six* an (Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc und Germaine Tailleferre, die einzige Frau der Gruppe). Als das Schwedische Ballett von Rolf de Maré (1888–1964), das 1920/21 in Paris

gastierte, ein neues Bühnenwerk suchte, bat Cocteau *Les Six*, gemeinsam mit ihm zu arbeiten. Allein Louis Durey sagte ab: Er war im Begriff, sich von der Gruppe abzuwenden und ganz dem Kommunismus zu widmen; schließlich vertonte er die revolutionären Schriften von Mao Tse-tung und Ho Chi Minh.

Für sein neues Projekt schwebte Cocteau eine surrealistische Fantasie vor, die er als ein *spectacle* beschrieb – "eine Art Synthese von klassischer griechischer Tragödie und Weihnachtspantomime". Er kombinierte seine Vorliebe für das Variété mit dem Theater des Absurden; sein maliziöses Ziel war, zu schockieren und auf diese Weise für sich und *Les Six* willkommene, wenn gleich fragwürdige Reklame zu machen.

Les Mariés de la Tour Eiffel (Die Hochzeit auf dem Eiffelturm) wurde am 18. Juni 1921 am Théâtre des Champs-Élysées unter der Leitung von Désiré-Émile Inghelbrecht uraufgeführt. Als das Schwedische Ballett heimreiste, nahm es die Partitur und Stimmen mit, die später in Stockholms Tanzmuseum untergingen und erst 1956 wieder entdeckt wurden. Sogar Milhauds "Massaker-Fuge" war gänzlich verschwunden; erst 1971 komponierte er eine neue, die der gedruckten Partitur einverleibt wurde. Sie wird auch hier gespielt, daher enthält die vorliegende CD die erste vollständige Interpretation der Ballettmusik.

Das Ballett spielt auf dem neu erbauten Eiffelturm in den 1890er Jahren (die Bühne war lauter Vergissmännicht und blumige Komplimente – Cocteau) und mokiert sich über eine kleinbürgerliche Hochzeitgesellschaft, die den Ehebund des jungen Paares mit einem Festmahl und Fotos feiern will. Indes erscheinen bei den Worten "Bitte recht freundlich!" einige sonderbare Geschöpfe aus dem Objektiv des riesigen Fotoapparats im Hintergrund. Im Theater wurde Cocteau's Szenarium/Libretto von zwei Schauspielern vorgetragen, die in Kästen in Gestalt zweier Grammophone untergebracht waren. Diese "Moderatoren" trugen die Handlung durch zwei Schalltrichter vor, genau wie Zeitungsjungen, die ihre Waren anbieten – sehr laut und sehr schnell; hinter ihnen wurde der Vorgang von Tänzern mit grotesken Pappmasken mimisch dargestellt.

Die Hochzeitgesellschaft repräsentierte die Klischees und Banalität des Alltags; die verschiedenen Erscheinungen stellten die Welt der Wunder und Fantasie dar. Im Zusammenhang mit der Funktion der Show – ein Medium für Unterhaltung im Theater – war der Sinn der Handlung nebensächlich, wie Cocteau feststellte:

Hier wende ich mich von der Geheimnistuerei ab. Ich beleuchte alles, ich unterstreiche alles. Die Öde des Sonntags, menschliche Brutalität, vorgefasste Meinungen, Trennung des

Gedankengangs von Fleisch und Knochen, Grausamkeit des Kindesalters, die Poesie und das Wunder des Alltags: Dies alles ist in meinem Schauspiel enthalten und die jungen Musiker, die es vertonten, haben es genau verstanden.

Tatsächlich drückt die Musik die unterschwellige Satire so geschickt aus, dass der Unterschied zu *L'Éventail de Jeanne*, das traditionellen Formen entsprach, gar nicht ausgeprägter sein könnte, obwohl einige Komponisten an beiden Werken arbeiteten.

Der Vorhang geht auf: 14. Juli, der Tag der Bastille. Die *Ouverture* von Georges Auric evoziert sogleich – so Cocteau –

den kräftigen Charme der Straße, des Volksfests, mit roten Tüchern geschmückter Podeste; ringsum, begleitet von Trommeln und Trompeten, tanzen Tippfräulein mit Matrosen und Ladenschwengeln.

Ein Vogel Strauß rast vorbei, verfolgt von einem Jäger, der ihn erschießen will, aber statt dessen ein Telegramm trifft. Der Direktor des Eiffelturms kommt gelaufen, hinter ihm der Fotograf, der dem Strauß nacheilt: Dieser ist nämlich seiner Kamera entsprungen, muss aber wieder hinein. Der Direktor liest das Telegramm, das ihm die Ankunft einer Hochzeitgesellschaft meldet; zu den Klängen von Milhauds festlichem *Marche nuptiale* (Hochzeitsmarsch) treten die Gäste ein und paradien wie Zirkushunde auf und ab.

Einer der Gäste ist ein langweiliger alter General, der, begleitet von einer kecken "Polka für zwei Kornette", eine weitschweifige Rede über Fata Morgana in Afrika hält: Poulencs *Discours du général* (Ansprache des Generals). Eine entzückende Radfahrerin kommt angefahren, aber der General erklärt selenruhig, sie sei nichts als eine Luftspiegelung. Der Fotograf versucht noch einmal, das Hochzeitsbild aufzunehmen, die Gesellschaft wirft sich in Positur, doch sobald er die Zauberworte "Gleich kommt der Vogel!" ausspricht, erscheint eine Schöne aus Trouville im Badekostüm mit einem Picknickkorb ("Oh, genau wie eine Ansichtskarte", so das erste Grammophon) und tanzt eine zweite, reizende Nummer von Poulenc, *La Baigneuse de Trouville* (Die Badenixe von Trouville).

Der Fotograf ist über diese neue Erscheinung ungehalten, aber er versucht noch einmal, das Foto aufzunehmen. Nun taucht ein dicker kleiner Junge auf – das Kind der Zukunft. Während die Gäste sich fragen, was einmal aus ihm werden soll – ein Kapitän, ein Boxer, ein Architekt, ein Dichter, der Präsident der Republik, ein niedliches Opfer des nächsten Krieges? –, nimmt der Junge einen Teller mit Makronen aufs Korn. Er will sie alle selber essen, deshalb "massakriert" er die Hochzeitsgäste, indem er sie mit Pingpongbällen bewirft wie in einer Wurfzude auf dem Jahrmarkt; die Begleitung ist

Milhauds *Fugue du massacre*. Der Direktor tritt wieder auf und bittet um ein wenig Ruhe, denn der Lärm erschreckt die soeben aus New York eingetroffenen Telegramme. Fünf blaugekleidete Ballerinen mit flotten Schildmützen flattern herbei und tanzen Germaine Tailleferres Wiener *Valse des dépêches* (Walzer der Telegramme).

Die Hochzeitgesellschaft hat sich erholt und man will wieder einmal das Foto aufnehmen, aber diesmal springt ein Löwe aus der Kamera und verschlingt den schwergeprüften General, der auch ihn für eine Fata Morgana gehalten hat. Ein feierlicher *Marche funèbre* (Trauermarsch) wird angestimmt, der ein Zitat aus dem Geigen solo in Milhauds Hochzeitsmarsch spielt. (Bei der Premiere wurde Honeggers einziger Beitrag von den über die frivolen Vorgänge entrüsteten Kritikern gelobt. "Endlich eine richtige Musik!" rief einer, in seliger Unwissenheit, dass der Komponist auf dem Höhepunkt seines Trauermarsches den Walzer aus Gounods *Faust* parodierte, indem er Posaunen ins Spiel brachte!)

Der düsteren Stimmung macht die Ankunft einer Kapelle der Republikanischen Garde sofort ein Ende. Sie beginnen, Tailleferres *Quadrille* zu spielen, die sich an die Vorlage des Tanzes im Ballsaal hält – vier Abschnitte und das Finale. Nun verlangt das Kind Brot, um den Eiffelturm zu füttern, aber das darf

nicht sein. "Er wird nur zu ganz bestimmten Zeiten gefüttert," erklärt das zweite Grammophon kategorisch, "deswegen ist er eingezäunt."

Der Fotograf hat endlich den Strauß eingefangen und meldet, dass die Kamera nun wieder funktioniert. In der Hoffnung, dass das Bild nun doch zustande kommt, stehen die Gäste stocksteif da; aber nun erscheint ein Kunsthändler, der sich auf moderne Bilder spezialisiert, und verkauft die regungslose Gesellschaft um ein Heidengeld an einen Sammler. Endlich ist das Foto aufgenommen; diesmal fliegt eine Taube aus der Kamera. "Der Frieden ist geschlossen!" ruft das erste Grammophon, und unter der Begleitung von Aurics heiteren *Ritournelles* verschwinden die Gäste einer nach dem anderen in der großen Kamera. Der Direktor verkündet, dass der Eiffelturm Feierabend macht und zu einer Reprise des Hochzeitsmarsches (*Sortie de la noce*) setzt sich die Kamera wie eine Eisenbahn in Bewegung. In verschiedenen Zwischenräumen sieht man die Gäste, die mit ihren Taschentüchern winken, dann fällt der Vorhang.

Die Uraufführung löste einen Skandal aus, bei dem sich das entrüstete Publikum nicht einmal durch Cocteaus klägliche Versicherung, dass er und seine Kollegen sich wochenlang von früh bis spät geplagt hätten, um die Zuschauer zu amüsieren, beschwichtigen ließ. Hingegen behauptete der englische

Schriftsteller Richard Shrad in *Music in the 1920s*:

Les Mariés de la Tour Eiffel ist zwar ein ausgesprochen typisches Produkt seiner Epoche, ist aber trotzdem noch immer genau so frisch und amüsant wie zur Zeit seiner Konzeption.

Viele Jahre später erklärte Cocteau selbst:

Unter allen künstlerischen Verschwörungen, an denen ich mich beteiligte, ist dies die einzige, die schließlich nicht in der Zwangsjacke der Mode veraltet und überholt wurde. Und warum? Hört zu! Vielleicht, weil wir keine einzige Konzession machten. Dabei war der Älteste unter uns keine fünfundzwanzig Jahre alt!

In der hier eingespielten Partitur sind die Heiterkeit und der Humor des musikalischen Unternehmens dieser jungen Menschen verewigt, die später zu Frankreichs namhaftesten Komponisten zählten, obwohl sie damals noch an der Schwelle ihrer Laufbahn standen.

© Edward Johnson

Übersetzung: Gery Bramall

Das **Philharmonia Orchestra**, eines der großen Orchester der Welt, spielt jetzt in der siebten Saison unter der Leitung des renommierten deutschen Maestro Christoph von Dohnányi. Der erste Inhaber des Chefdirigentenpostens war Otto Klemperer, und das Orchester hat seither bedeutende Verbindungen mit Lorin Maazel (Stellvertretender Chefdirigent),

Riccardo Muti (Chefdirigent und Musikdirektor) und Giuseppe Sinopoli (Musikdirektor) erlebt, daneben mit so angesehenen Dirigenten wie Furtwängler, Richard Strauss, Toscanini und Karajan – gegenwärtig sind Kurt Sanderling (als Emeritierter Dirigent) und Wladimir Aschkenasi (als Ehrendirigent) dem Ensemble verbunden. Es ist Hausorchester der Royal Festival Hall und pflegt daneben feste regionale Verbindungen, die ideale Voraussetzungen zur Erweiterung seines dynamischen Pädagogik- und Kommunalprogramms bieten. Das Orchester hat mehrere bedeutende Preise gewonnen und von der Kritik einhelliges Lob für seine innovative Zusammenstellung von Konzertprogrammen erhalten, insbesondere für die Aufführungen mit Auftragsarbeiten weltweit führender Komponisten. Das Philharmonia Orchestra unternimmt häufig internationale Tourneen und residiert daneben mit prestigeträchtigen Konzertreihen am Théâtre du Châtelet in Paris, am Megaron in Athen und am Lincoln Center in New York.

Nach seiner Ausbildung an der Melbourne University, der Juilliard School und Indiana University setzte der australische Dirigent **Geoffrey Simon** seine Studien u.a. bei Herbert von Karajan und Igor Markewitsch fort. 1973 ließ er sich in London nieder, wo er seitdem alle großen Orchester der Metropole dirigiert hat, neben dem English Chamber Orchestra und dem City of Birmingham Symphony Orchestra. Er ist in Deutschland, den Niederlanden, Israel, Russland, China, Japan und den Vereinigten Staaten aufgetreten, hat alle Orchester der Australian Broadcasting Corporation geleitet und an der Opera Australia gewirkt. 1997 wurde er Chefdirigent des Northwest Mahler Festivals in Seattle, eine Position, die er im September 2001 auch beim Orquesta Sinfónica de las Baleares "Ciutat de Palma" übernahm. Geoffrey Simon hat über vierzig CDs aufgenommen, darunter zwölf für Chandos.

Musique française de ballet des années 1920

Durant les années 1920, une réaction se fit jour dans la musique française contre les influences wagnériennes de la fin du dix-neuvième siècle, l'impressionnisme de Debussy et la domination exercée par le cercle gravitant autour de César Franck. De nombreux compositeurs français s'inspirèrent dès lors de leur univers quotidien – le cirque, le music-hall, la fête foraine et le jazz. La musique de scène les attirait davantage que les symphonies aux longues sinuosités ou que l'opéra chargé de mythe, et ils se fixèrent donc comme objectif mélodie et concision, relevant les pièces de pastiches satiriques et d'harmonies peu orthodoxes. Ils retournèrent non seulement à la musique parisienne du tournant du siècle, mais aussi aux formes de danse simples, stylisées, des dix-septième et dix-huitième siècles.

Les deux partitions de musique française de ballet présentées ici associent nombre de ces éléments et, comme il s'agit d'œuvres collectives, elles nous offrent une coupe transversale unique du travail d'une douzaine de compositeurs – certains réputés, d'autres à peine mentionnés dans les ouvrages traitant de cette période.

L'Éventail de Jeanne

La "Jeanne" de *L'Éventail de Jeanne* était une certaine Madame Jeanne Dubost, hôtesse et protectrice des arts à Paris, qui regroupait autour d'elle des musiciens et des écrivains pour lesquels elle organisait des soirées musicales. Lorsqu'un interprète étranger était en visite à Paris, Mme Dubost réunissait ses amis pour une soirée dont son hôte étranger était la vedette. Lors d'une de ces soirées apparut un chef amérindien qui fit déferler sur l'assemblée, quelque peu surprise, un choix de cris de guerre du Far West. À la fin de ce récital, il planta dans la chevelure de son hôtesse une énorme plume d'aigle – un gage de paix qui n'impressionna nullement son époux. Mme Dubost s'écria toutefois:

Mais c'est merveilleux, mon cher, c'est exactement comme s'il m'avait conféré la Légion d'honneur!

Toutefois Mme Dubost ne se contentait pas de recevoir des Peaux-Rouges dans ses salons, elle dirigeait aussi une école de ballet pour enfants. Au printemps de 1927, il lui prit la fantaisie de remettre à dix de ses amis compositeurs des feuillets de son éventail en leur demandant à chacun d'écrire une petite danse pour ses élèves. L'un des compositeurs, Darius Milhaud, sembla se rappeler de

nombreuses années plus tard que leur projet de collaboration avait été pour Mme Dubost une "surprise" plutôt qu'une "commande" de sa part. Quoi qu'il en soit, les différents collaborateurs pourvurent leur originale hôtesse d'un charmant ballet pour enfants, et comme ils retournèrent à des formes de danse traditionnelle, cette œuvre composite écrite avec cœur fut unifiée en un délicieux divertissement, les mouvements se déployant devant le public comme les feuillets du précieux éventail de Jeanne.

La création du ballet eut lieu en privé dans les salons de Mme Dubost, le 16 juin 1927; l'orchestre était dirigé par Roger Désormière. Les enfants portaient de jolis costumes de contes de fées et le décor était rehaussé de miroirs. Le succès du ballet fut tel qu'une nouvelle représentation eut lieu à la fin de la saison suivante, le 4 mars 1929, en public cette fois, à l'Opéra de Paris. En tête de la distribution figurait la jeune Tamara Toumanova pour qui *L'Éventail de Jeanne* marqua le début d'une carrière de danseuse de ballet de réputation internationale.

Un ou deux mouvements de ce ballet ont occasionnellement été exécutés isolément, mais ici, c'est la première fois que l'œuvre est enregistrée dans son intégralité.

Fanfare. C'est la contribution de Ravel, le compositeur le plus réputé du groupe, qui est la plus brève! Il fut l'un des interprètes lors de

la création de l'œuvre et sa petite *Fanfare* eut tant de succès qu'elle fut bissée. Roland-Manuel la décrivit plus tard en ces termes:

une fioriture lilliputienne qui commence comme le vrombissement d'une nuée d'insectes et atteint son climax dans le style du *Götterdämmerung*.*

Marche. Ferroud, par contre, figure parmi les compositeurs les moins bien connus représentés dans cet enregistrement bien qu'il ait composé plusieurs œuvres majeures qui furent exécutées avant son décès prématuré (il fut victime d'un accident de voiture à l'âge de trente-six ans). Il fut l'élève de Florent Schmitt dont la musique termine ce ballet. Sa *Marche* est le mouvement de l'œuvre dont l'orchestration est la plus légère – ne demandant que seize exécutants. C'est une pièce étrangement incisive qui évoque quelque peu la musique de Stravinski.

Valse. Ibert fut l'élève de Fauré et fit ses études au Conservatoire de Paris avant de devenir Directeur de l'Académie de France à Rome (Villa Médicis), et plus tard de l'Opéra de Paris. C'est pour son "souvenir musical" *Escales* qu'il est surtout connu. La *Valse* faisant partie du ballet, étonnamment sophistiquée pour un ballet d'enfants, mais émaillée cependant de touches humoristiques, annonce son *Divertissement* composé en 1930.

Canarie. Roland-Manuel étudia avec deux compositeurs représentés dans cette

œuvre – Ravel et Roussel. Il mena de front la composition musicale et une carrière littéraire de critique et de biographe. Une canarie est une danse française traditionnelle proche de la gigue et la *Canarie* de Roland-Manuel comprend, comme il se doit, des stridulations sur un rythme ternaire. Ses mouvements extérieurs sont presque exclusivement de longs rallentandos qui en font une miniature assez mélancolique.

Bourrée. Delannoy fut un compositeur en grande partie autodidacte, ayant été architecte et peintre auparavant, mais pendant un moment il étudia cependant avec Arthur Honegger. Ce sont surtout ses ballets qui eurent du succès; pour *L'Éventail de Jeanne*, il composa une bourrée – une danse française remontant au seizième siècle, souvent présente dans des suites baroques. La musique de Delannoy, robuste et animée, comporte aussi ses propres réminiscences et son univers sonore est le même que celui de Ravel dans *Le Tombeau de Couperin*.

Sarabande. C'est après avoir passé quelques années dans la marine que Roussel s'engagea dans une carrière musicale; il démissionna en effet pour se consacrer à la composition et devint l'un des compositeurs les plus éminents de l'école française moderne. Teintée d'accents nobles et tragiques, sa *Sarabande* – une pièce évoquant la danse baroque espagnole sombre et

majestueuse de rythme ternaire – est, dans le ballet, le mouvement lent central.

Polka. Milhaud avait écrit pour la scène tant de pièces qui n'avaient pas été produites à l'Opéra de Paris qu'il fut particulièrement bouleversé lorsque *L'Éventail de Jeanne* y fut monté: c'était faire ses débuts en ce lieu éminent avec une simple *Polka* plutôt qu'avec une œuvre plus sérieuse, de plus grande envergure. Il bouda par conséquent, refusant d'assister aux représentations, et n'assista donc pas au succès extraordinaire et précoce de Toulmanova dans sa plaisante petite pièce où son partenaire était un garçonnet figurant au programme sous le nom de Monsieur Storms!

Pastourelle. La musique de Poulenc était réputée spirituelle et mélodieuse – des qualités présentes à foison dans son délicieux ballet *Les Biches* ainsi que dans la pièce reprise ici. La pastourelle trouve son origine au douzième siècle et est une "chanson légère" agrémentée d'une touche champêtre. La charmante contribution de Poulenc est connue sous forme de pièce isolée, en tant que transcription pour le piano, mais c'est la version orchestrale originelle que l'on entend ici.

Rondeau. Auric a notamment produit la musique d'un nombre surprenant de films classiques, et celle du *Moulin Rouge* mettait en vedette un thème qui, en 1953, se hissa très vite en tête des classements. Dans *L'Éventail de Jeanne*, Auric adopte une forme rondo

traditionnelle (ABACADA) et écrit un mouvement dans lequel "A" est une section de liaison en tierces et en 5/8; "B", une danse en 3/8; "C", un galop animé et "D", une valse dans le style pastoral. Le mouvement tout entier évoque un manège de chevaux de bois et conduit l'auditeur dans l'univers d'une fête foraine pour les enfants.

Kermesse-Valse. Pour sa contribution à *L'Éventail de Jeanne*, Schmitt ressuscita une valse de carnaval qu'il avait composée en 1903; elle servit à conclure le ballet sous forme de danse générale. Un critique qui avait assisté à la création privée du ballet souligna que le matériau musical de la pièce repoussait les limites du petit orchestre; la partition exige en effet des forces orchestrales beaucoup plus importantes pour la *Kermesse-Valse* que pour les autres danses. Néanmoins, la musique de Schmitt nous offre un finale exubérant qui associe à une scène de bal romantique, toute la gaieté des scènes de plein air d'un carnaval.

Les Mariés de la Tour Eiffel

Au cours de la Première Guerre mondiale, Jean Cocteau, l'esthète parisien, propagea son concept d'une musique dont la quintessence serait française, anti-romantique, en relation avec la culture populaire moderne et qui se distinguerait par sa simplicité, sa clarté et son humour. Il se lia d'amitié avec un groupe de musiciens qui poursuivaient des objectifs

souvent similaires, le "groupe des Six" (Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc et – la seule femme du groupe – Germaine Tailleferre), et lorsque, en 1920, les Ballets suédois de Rolf de Maré (1888–1964) demandèrent une nouvelle œuvre scénique pour leurs prochaines représentations à Paris, le groupe des Six fut invité par Cocteau à y collaborer. Seul Louis Durey refusa: il était sur le point de quitter le groupe pour se consacrer à la cause communiste, et il finit d'ailleurs par mettre en musique les tracts révolutionnaires de Mao Tsé-tung et de Hô Chi Minh.

Le nouveau projet de Cocteau allait être une fantaisie surréaliste que l'auteur qualifia de spectacle – "un genre de mariage secret entre la tragédie grecque ancienne et une pantomime de Noël". Il y combinait à son amour du music-hall celui qu'il portait au théâtre de l'absurde et eut un malin plaisir à choquer, suscitant ainsi à son propre égard et à l'égard du groupe des Six une publicité bienvenue – si peu glorieuse fût-elle – dans l'affaire.

La création de l'œuvre, *Les Mariés de la Tour Eiffel*, eut lieu au Théâtre des Champs-Élysées, le 18 juin 1921, sous la direction de Désiré-Émile Inghelbrecht. Quand les Ballets suédois rentrèrent au pays, la partition et le matériel d'orchestre furent rassemblés puis disparurent dans les murs du Musée de la danse de Stockholm pour n'être redécouverts

qu'en 1956. Il s'avéra alors qu'une fugue de Milhaud, "Le Massacre", s'était perdue et ce n'est qu'en 1971 que le compositeur en écrivit une autre pour la nouvelle édition de la partition. C'est celle-ci qui est enregistrée sur ce CD et, pour la première fois, l'œuvre est donc musicalement complète sur disque.

L'action se déroule sur la Tour Eiffel, récente construction des années 1890 (selon Cocteau, le décor n'était que myosotis et compliments fleuris), et l'œuvre est une satire d'un mariage petit-bourgeois rehaussé d'un banquet et de la présence d'un photographe de circonstance. Mais les mots "Un petit oiseau va sortir!" donne le signal d'étranges apparitions qui sortent de l'objectif de l'appareil photographique – un grand appareil installé à l'arrière de la scène. Le scénario de Cocteau était récité par deux comédiens enfermés dans de petites cabines ressemblant à des phonographes. Faisant office de "maîtres des cérémonies", ils narraient l'histoire au travers de grands pavillons de gramophone et récitaient les différentes parties comme des vendeurs de quotidiens – d'une voix forte et staccato – alors que derrière eux l'action était mimée par des danseurs portant des masques de carton grotesques.

La noce illustrait les clichés et les banalités de la vie quotidienne tandis que les diverses apparitions dépeignaient l'univers du fantastique et du merveilleux. La signification

de l'intrigue était accessoire, la fonction essentielle du spectacle étant le divertissement. Cocteau écrit ceci:

Ici je renonce au mystère. J'allume tout, je souligne tout. Vide du dimanche, bétail humain, expressions toutes faites, dissociations d'idées en chair et en os, férocité d'enfance, poésie et miracle de la vie quotidienne: voilà ma pièce, si bien comprise par les jeunes musiciens qui l'accompagnent.

En effet, l'intention satirique était si habilement rendue dans la musique qu'un contraste plus marqué n'eût été à peine possible avec *L'Éventail de Jeanne* conçu dans la ligne traditionnelle, bien qu'avec la participation de plusieurs des mêmes compositeurs.

Lorsque le rideau se lève, c'est le 14 juillet, commémoration de la prise de la Bastille en 1789 – et l'*Ouverture* joviale composée par Auric évoque d'emblée, selon les termes de Cocteau,

le charme puissant du trottoir, de la fête, des estrades d'andrinople semblables à la guillotine, autour desquelles tambours et pistons font danser les dactylographes, les marins et les commis.

Une autruche court, poursuivie par un chasseur qui tente de l'abattre, mais il abat une dépêche à sa place. Le directeur de la Tour Eiffel fait irruption, suivi du photographe qui poursuit l'autruche: celle-ci a sauté hors de son appareil et il tente de l'y faire rentrer. Le directeur lit la

dépêche qui annonce l'arrivée de la noce et les convives entrent en se pavanant comme des chiens de cirque aux accents de la festive *Marche nuptiale* de Milhaud.

Parmi eux se trouve un vieux général fort ennuyeux qui fait un discours pénible sur les mirages en Afrique au son d'une malicieuse "Polka pour deux cornets à pistons": c'est le *Discours du général* de Poulenc. Une charmante cycliste passe, mais le général annonce d'un air un peu narquois qu'elle n'est rien de plus qu'un mirage. Le photographe essaye alors de prendre la photo de mariage et le groupe pose; toutefois, lorsque sont prononcés les mots magiques: "Un oiseau va sortir!" une belle baigneuse de Trouville apparaît en maillot de bain portant un panier de pique-nique. "Oh," dit le phono un, "la jolie carte postale!" et la belle baigneuse commence à danser au son d'un autre délicieux numéro de Poulenc, *La Baigneuse de Trouville*.

Le photographe est perturbé par l'apparition de la baigneuse, mais il décide de réessayer de photographier la noce. Un gros enfant apparaît cette fois – c'est l'"enfant du futur", et tandis que les convives débattent de ce qu'il sera quand il sera grand (capitaine, architecte, boxeur, poète, président de la République, un beau petit mort pour la prochaine guerre?), il jette un regard gourmand sur une assiette de macarons posée sur la table du banquet. Pour se les garder

tous, il se livre à un "massacre" de la noce et bombarde les convives de balles de ping-pong, comme dans un jeu de massacre à la foire, et la scène se déroule aux accents de la *Fugue du massacre* de Milhaud. Le directeur réapparaît afin de réclamer un peu de calme, car le bruit effraye les dépêches qui viennent d'arriver de New York. Apparaissent alors cinq ballerines habillées de bleu, portant de coquets chapeaux de porteur de dépêches, et elles virevoltent au son de la *Valse des dépêches* composée par Tailleferre dans le style viennois.

La noce poursuit son cours et le photographe fait un nouvel essai de photo, mais un lion saute cette fois hors de l'appareil photographique et dévore le malheureux général qui l'avait pris pour un autre mirage. Suit une solennelle *Marche funèbre* qui reprend un solo de violon entendu plus tôt dans la *Marche nuptiale* de Milhaud. (Lors de la création de l'œuvre, cette unique contribution de Honegger suscita l'éloge des critiques qui étaient, à ce stade, profondément heurtés par la frivolité de l'action. "Enfin", cria l'un d'eux, "de la vraie musique!" – parfaitement inconscient qu'au plus haut de sa *Marche funèbre*, Honegger parodiait aux trombones la *Valse de Faust* de Gounod!)

Le voile de tristesse se dissipe sur-le-champ quand arrive l'Orchestre de la Garde Républicaine qui se lance dans le *Quadrille* de

Tailleferre – celui-ci respecte la forme de son modèle, la danse de salon appelée quadrille, avec les quatre sections traditionnelles et un finale. À ce moment l'enfant du futur manifeste l'envie d'acheter du pain pour donner à manger à la Tour Eiffel, mais il est immédiatement réprimandé. "On ne lui donne qu'à certaines heures," dit le phono deux sévèrement, "c'est pourquoi elle est entourée de grillages."

Le photographe capture finalement l'autruche et annonce que l'appareil photographique est réparé. Les mariés et les convives sont immobiles, car la photo va se faire enfin, mais à ce moment entre un marchand de tableaux modernes qui, voyant la "noce" figée, décide de la vendre aussitôt pour une somme énorme à un collectionneur. La photo est enfin prise et, cette fois, une colombe sort de l'appareil. "La paix est conclue!" s'écrie le phono un et, aux accents de la plaisante pièce composée par Auric, *Ritournelles*, les mariés et les convives disparaissent dans l'appareil photographique. Le directeur annonce que la Tour Eiffel va fermer pour la journée, et sur une brève reprise de la *Marche nuptiale*, *Sortie de la noce*, l'appareil photographique traverse la scène suivi de son soufflet, à la façon d'un wagon. Par différentes ouvertures, on voit la noce qui agite des mouchoirs en guise d'au revoir et le rideau tombe.

La création de l'œuvre fut huée par un public scandalisé que n'apaisa pas le plaidoyer de Cocteau:

Pendant des semaines et des semaines, nous avons travaillé jour et nuit pour vous divertir.* Mais Richard Sheard écrit dans *Music in the 1920s*:

Les Mariés de la Tour Eiffel est un produit hautement représentatif de son temps, mais il reste aussi frais et divertissant qu'à l'époque de sa conception.

De nombreuses années plus tard, Jean Cocteau fit lui-même la remarque suivante:

De toutes les conspirations artistiques auxquelles j'avais participé... c'est la seule qui n'ait pas fini, vieillie dans les geôles de la mode. Pourquoi? Allez donc savoir! Peut-être était-ce que nous ne fîmes aucune concession. Le plus vieux d'entre nous n'avait pas vingt-cinq ans!

La version orchestrale enregistrée ici préserve toute la gaieté et la malice d'une entreprise musicale innovatrice mise en œuvre par des jeunes artistes qui, plus tard, figureraient parmi les compositeurs les plus éminents de France, mais qui n'étaient encore qu'à l'aube de leur carrière.

© Edward Johnson

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

*Ces citations ne reprennent pas les termes exacts du texte français original.

L'un des plus grands orchestres du monde, le **Philharmonia Orchestra** effectue sa septième saison avec pour chef principal le célèbre maestro allemand Christoph von Dohnányi. Ce poste fut tenu pour la première fois par Otto Klemperer, et depuis lors l'Orchestre a étroitement travaillé avec Lorin Maazel (chef principal associé), Riccardo Muti (chef principal et directeur musical), Giuseppe Sinopoli (directeur musical), et actuellement Kurt Sanderling (chef émérite) et Vladimir Ashkenazy (chef lauréat), ainsi qu'avec d'éminentes personnalités telles que Furtwängler, Richard Strauss, Toscanini et Karajan. Orchestre en résidence au Royal Festival Hall de Londres, il occupe également ce rôle dans des villes de province, ce qui lui permet d'élargir un dynamique programme éducatif ouvert à tous. Lauréat de plusieurs prix prestigieux, il s'est attiré l'unanimité des critiques pour ses programmations innovatrices consistant à commander et à exécuter des œuvres nouvelles d'importants compositeurs de réputation internationale. Outre ses prestigieuses fonctions d'orchestre en résidence au Théâtre du Châtelet à Paris,

au Megaron d'Athènes et au Lincoln Center de New York, le Philharmonia Orchestra effectue de fréquentes tournées à travers le monde entier.

Formé à l'Université de Melbourne, la Juilliard School et l'Université d'Indiana, le chef australien **Geoffrey Simon** se lança dans des études approfondies avec entre autres Herbert von Karajan et Igor Markevitch. Depuis qu'il s'est fixé à Londres en 1973, il a dirigé les plus grands orchestres de la capitale ainsi que l'English Chamber Orchestra et le City of Birmingham Symphony Orchestra. Il s'est produit en Allemagne, aux Pays-Bas, en Israël, en Russie, en Chine, au Japon et aux États-Unis; en Australie, il a dirigé tous les orchestres de l'Australian Broadcasting Corporation et s'est produit à Opera Australia. Nommé chef principal du Northwest Mahler Festival à Seattle en 1997, il est chef principal de l'Orquesta Sinfónica de las Baleares "Ciutat de Palma" depuis septembre 2001. La discographie de Geoffrey Simon comprend plus de quarante CD dont une douzaine d'enregistrements pour Chandos.

Also available



Ravel
Orchestral Works
CHAN 10251(4) X

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Recording producer Brian Couzens

Sound engineer Ralph Couzens

Assistant engineer Bill Todd

Editor Ralph Couzens

Mastering John Benton

A & R administrator Charissa Debnam

Recording venue All Saints' Church, Tooting, London; 1 August 1984

Front cover 'Dancer', photograph by Regine Mahaux © Getty Images

Back cover Photograph of Geoffrey Simon by Alexander Bratell

Design Tim Feeley

Booklet typeset by Dave Partridge

Booklet editor Finn S. Gundersen

Copyright SDRM/United Music Publishers Ltd (*L'Éventail de Jeanne*), SDRM/Éditions Salabert (*Les Mariés de la Tour Eiffel*)

© 1985 Chandos Records Ltd

Digital remastering © 2005 Chandos Records Ltd

© 2005 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, England

Printed in the EU

CHANDOS CLASSICS

CHAN 10290 X

Printed in the EU		MCPS	
LC 7038	DDD	TT 50:52	
24-bit/96 kHz digitally remastered			

French Ballet Music of the 1920s

L'Éventail de Jeanne

29:57

Ballet in One Act by ten French composers

Maurice Ravel • Pierre-Octave Ferroud • Jacques Ibert • Alexis Roland-Manuel
Marcel Delannoy • Albert Roussel • Darius Milhaud • Francis Poulenc • Georges Auric
Florent Schmitt

Les Mariés de la Tour Eiffel

20:50

Ballet in One Act by members of the *Groupe des Six* from the *spectacle* by Jean Cocteau

Georges Auric • Darius Milhaud • Francis Poulenc • Germaine Tailleferre
Arthur Honegger

TT 50:52

Philharmonia Orchestra

Christopher Warren-Green leader

Geoffrey Simon

© 1985 Chandos Records Ltd

Digital remastering © 2005 Chandos Records Ltd © 2005 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England