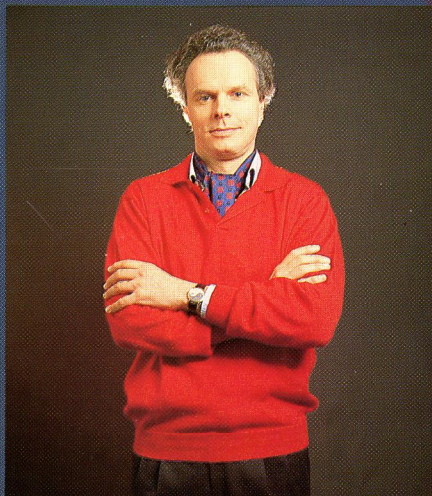


CHANDOS DIGITAL

CHAN 9023



Kate Vandyck

YAN PASCAL TORTELIER

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

© 1992 Chandos Records Ltd.
© 1992 Chandos Records Ltd.

DIGITAL

CHANDOS

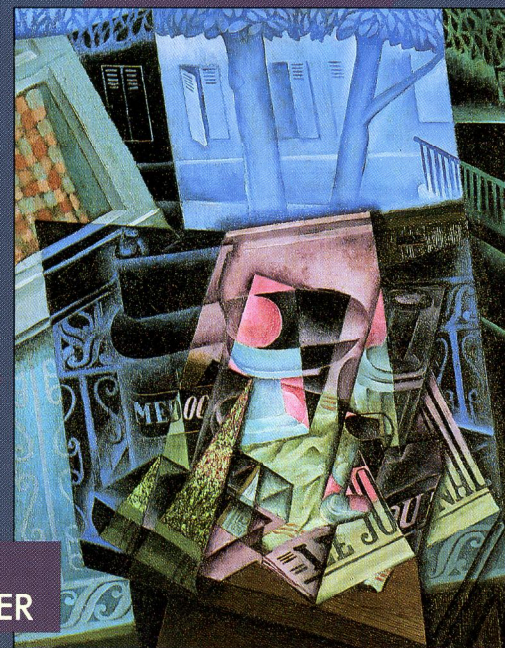
GALLAHER
Arts
FRENCH CLASSICS

MILHAUD
Le Bœuf sur le Toit
La Création du Monde

POULENC
Suite: Les Biches

IBERT
Divertissement

Ulster Orchestra
YAN PASCAL TORTELIER



FRANCIS POULENC (1899-1963)

Les Biches

Suite d'orchestre; orchestral suite; Orchestersuite

1	1 Rondeau	20:09
2	2 Adagietto	3:18
3	3 Rag-Mazurka	3:53
4	4 Andantino	6:19
5	5 Final	3:10
		3:20

JACQUES IBERT (1890-1962)

Divertissement

*pour orchestre de chambre
for chamber orchestra; für Kammerorchester*

6	1 Introduction	15:26
7	2 Cortège	1:09
8	3 Nocturne	5:00
9	4 Valse	2:35
10	5 Parade	3:01
11	6 Finale	1:47
		1:47

DARIUS MILHAUD (1892-1974)

Le Bœuf sur le Toit, Op. 58

Ballet, scénario de Jean Cocteau

La Création du Monde, Op. 81

Ballet, scénario de Blaise Cendrars

13	Modéré (♩ = 54)	15:53
14	1 ♩ = 62	3:52
15	2 ♩ = 54	1:33
16	3 Vif (♩ = 104)	2:57
17	4 Mouvt ♩ = 108	1:58
18	5 Mouvt ♩ = 62	4:03
		1:30

DDD TT = 68:09

ULSTER ORCHESTRA Leader Paul Willey

Soloists (La Création du Monde):

Tim Holmes alto saxophone Paul Schumann clarinet

YAN PASCAL TORTELIER Conductor



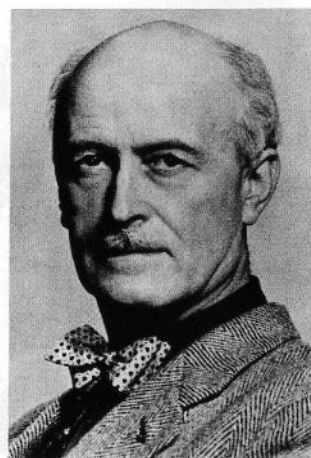
DARIUS MILHAUD

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin



FRANCIS POULENC

Royal College of Music



JACQUES IBERT

Royal College of Music

The works in this programme have three things in common: (1) all are French (2) all are theatre-pieces, all ballets in fact apart from the *Divertissement*, and (3) all come into the category of 'popular' music, in one or more of the innumerable senses of that term. *Le Bœuf sur le Toit* and *Divertissement* are definitely 'light', *Les Biches* is borderline, while *La Création du Monde* is a highly personal and beautiful interpretation or recreation of a popular (= of the people) musical culture, one of the most potently pervasive that has ever existed, namely jazz. In France there was — at least up to the Second World War — little or nothing of that artificial distinction between 'light' and 'serious' which has so bedevilled Germany and England. And what was the source of that tradition of French entertainment music to which so many 19th and 20th century composers have contributed, much to music-lovers' delight? The comic opera-ballets of Lully. Ballet developed in France in the early 18th century and in its 'classical' form reached its peak in late 19th and early 20th century Russia; and it was above all Diaghilev and his many-splendoured Russian Ballet who were responsible for the enormous prestige enjoyed by ballet as an art-form in the years just before and after the First World War — particularly in France, where the company made its biggest impact.

It was Diaghilev who commissioned *Les Biches*, and his company gave the world premiere at Monte Carlo in January 1924. Poulenc was only 24 and this was his first major orchestral work: Diaghilev had an eagle-eye for up-and-coming talents in all departments and made relatively few miscalculations. He also had the idea of bringing Poulenc together with Marie Laurencin, who designed the scenery and costumes. *Les Biches* has no particular plot: its subject is the *fêtes galantes* not of the 18th but of the 20th century. Watteau had created a semi-mythical world, dream-like and escapist, which has haunted and ravished admirers down the years: fairytale woods are the setting for a seemingly endless festival of youth, beauty and gallantry; there is a sense of elegant libertinage, of restrained sensuality, but for the most part Watteau's characters — often drawn from the masks of the *Commedia dell'Arte* — stroll, flirt, play the guitar and remain seemingly oblivious of the 'real' world. So too with Poulenc's ballet, and its music. Nothing has changed in essence, but it is now the 20th century, not the 18th. The scene is a large white drawing-room with just one piece of furniture: a huge blue sofa. It is a warm summer afternoon and a small group of good-looking young men are enjoying the company of a larger group of equally good-looking young women (the *biches*, or does, hinds). The music to which they pursue their interest is as ambiguous and allusive as those 'interests' themselves. Stravinsky's *Pulcinella* (actually set in the world of the *Commedia dell'Arte*) showed Poulenc how it was possible to re-activate, re-animate, the past in the guise of the present. In *Les Biches* however Poulenc — whose musical personality, for all its popularity, was actually quite complex and equivocal — takes the process

a stage further: he re-creates the 18th century, not in terms *directly* of his own time, but through the intermediary of the 19th century. The result has a curious three-dimensional quality. Nothing stands between Stravinsky and his sources for *Pulcinella*, or between Milhaud and his sources for the marvellous *Suite provençale*. But in *Les Biches* a host of greatly-loved 19th century composers (including Tchaikovsky who in his ballet-music is almost as much French as Russian) crowd in on the canvas like intimate friends: and how pleased Poulenc is to see them, how rich and lavish the hospitality he offers them in terms of setting and orchestral dress! Above all no stinting on style (in the widest sense); one can be boisterous, sensual, sentimental, even vulgar as long as it's done with style, with conviction, with panache. *Chez Poulenc* it always is. Just the same there's something unreal, even surreal, about the music; just as the people and landscapes in Watteau have upon them a certain light we should seek for in vain upon anything real.

What is really hard to explain is the fact that Poulenc, for all the many colours of the coats he wears, for all his frank and wide-ranging eclecticism, he is always immediately recognizable as Poulenc. The music of Jacques Ibert has a less distinctive profile and is more brittle in character than either Poulenc's or Milhaud's; but the *Divertissement* of 1930 — easily his best-known work — is a tour-de-force of witty, incisive pastiche and brilliant instrumentation (Ibert scores for a small chamber ensemble but makes it sound like a full symphony orchestra). It was originally written in 1929 as incidental music for the classic Labiche farce *An Italian Straw Hat* which describes the havoc inadvertently caused by the said hat at a wedding party.

No mistaking however the 'distinctive profile' of Darius Milhaud. When as early as the very first page of *Le Bœuf sur le Toit* the strings are playing in C major and the flute pipes up in E flat major, only to be answered by the clarinet in F sharp major — *that* has to be Milhaud! This particular work was the product of a very important period of his life. In 1917 he first visited South America. His description of Rio de Janeiro in his delightful autobiography *Notes without Music* is almost as aromatic and atmospheric as the music he later composed under its spell — for instance the *Saudades do Brasil*, the ballet *L'Homme et son désir*, and *Le Bœuf sur le Toit*. In a later chapter of the autobiography he tells how, on his return to Paris, he was so haunted by memories of Brazil that 'I assembled a few popular melodies, tangos, maxixes, sambas, even a Portuguese fado, and transcribed them with a rondo-like theme recurring between each two. I called this fantasia *Le Bœuf sur le Toit*, the title of a Brazilian popular song. I thought the character of this music might make it suitable to accompany a Charlie Chaplin film'. Then Jean Cocteau took over and produced a pantomime scenario to be adapted to the music. He imagined a scene in a bar in America during Prohibition. The various characters

were typical: a Boxer, a Negro Dwarf, a Lady of Fashion, a Red-headed Woman dressed as a man, a Bookmaker, a Gentleman in evening clothes. The Barman offers everyone cocktails. After a few incidents and various dances a Policeman enters, whereupon the scene is immediately transformed into a milk-bar. The clients play a rustic scene and dance a pastorella as they sip glasses of milk. The Barman switches on a big fan which decapitates the Policeman. The Red-headed Woman executes a dance with the Policeman's head, ending up standing on her hand like the Salomé in Rouen Cathedral. One by one the customers drift away, and the Barman presents an enormous bill to the resuscitated Policeman.

The evening's programme also included 'light' music by Satie, Poulenc and Auric, but did not go down well with public or critics. The former were bewildered by the idea that 'serious' composers should want to take popular music — music-hall, circus, night-club, *bal musette* — 'seriously', and the latter, then as now, disputed a composer's right to enjoy himself and entertain his listeners in the process. We wonder now what all the fuss was about, how anyone could object to this 'merry, unpretentious divertissement' (Milhaud) full of sexy rhythms, charming tunes and instrumental effects — and pure Milhaud from first to last.

In 1920 the ballet was performed in London at the Coliseum, now the English National Opera, then a music-hall. It was on this London trip that Milhaud heard jazz for the first time, Billy Arnold's Jazz Orchestra from New York, playing at the Hammersmith Palais de Danse. He was fascinated by the subtle use of timbre: the emancipated treatment of trumpet and clarinet, the trombone *glissandi*, the new narcotic sonority of the saxophone, the drums with their complex rhythms. Two years later he visited Harlem and heard New Orleans jazz, with its much greater emotional charge, for the first time. 'The music I heard was absolutely different from anything I had ever heard before and was a revelation to me... A Negress whose grating voice seemed to come from the depths of centuries sang... authentic music which had its roots in the darkest corners of the negro soul, the vestigial traces of Africa, no doubt. Its effect on me was so overwhelming I could not tear myself away... from then on I frequented other negro theatres and dance-halls. In some of their shows the singers were accompanied by flute, clarinet, two trumpets, trombone, a complicated percussion section played by one man, piano and string quartet...' Milhaud returned to France determined to use jazz for a chamber work, and an opportunity soon presented itself. What better than Blaise Cendrars' idea for a new ballet based on African folklore, the subject being the creation of the world? Fernand Léger was to be the designer; he went back to primitive Black art, to animal costumes worn by African dancers during their religious rites, to images of African deities representing power and darkness;

and Milhaud went back to primitive black music, to the jazz orchestra he had heard in Harlem. To it he added oboe, bassoon and horn and replaced the viola by the alto saxophone, perhaps the better to emulate the voice of that black singer "from the depths of centuries..." He went back also — as composers frequently do, not merely when movements like neo-classicism are in vogue — to Bach: the introduction and first movement of *La Création du Monde* are a 'Bach' prelude and fugue in jazz. And, of course, Milhaud had his own axes to grind. He loved the idea of writing melodic lines and chord-sequences in more than one key simultaneously, and this above all lends his music its unmistakable stamp. Amazingly these disparate elements all fused to form a perfectly-proportioned, perfectly-integrated work of art. I give just one example of Milhaud's craft: the second movement begins by recalling the prelude, but this time combines it with the fugue-subject; the fugue-subject then flows into the beautiful bluesy oboe solo which is one of the work's great joys. But *La Création* is full of ingenuities and fancy-tickling felicities of this kind. Milhaud was not only a clever technician, a musician of great resource and impressionability and flexibility, he was also a poet. That oboe solo — the sheer sound of it in its context — tells us that; so does the very end of the ballet, with its brilliant, contrapuntal patchwork of thematic reminiscence, its ghostly flutter-tongued allusions to fugue and riff, all dissolving in the fresh mists of a Provençal spring. What Milhaud described as "the exquisite blue lines of the horizon" of his native Aix-en-Provence pervade all his music, even when it travels as far abroad as Rio de Janeiro or Africa-in-America.

La Création du Monde, first produced by the Ballets Suédois in Paris at the Théâtre des Champs-Élysées on 25 October 1923, was an immediate success as a ballet, and the score has been long recognised as one of Milhaud's best works, perhaps even his masterpiece. It was certainly the first major, serious attempt to blend jazz and non-jazz, and one of the few that have survived.

© 1992 Christopher Palmer

Die Werke im vorliegenden Programm haben drei Merkmale gemein: (1) alle sind französisch, (2) alle sind Theaterstücke, genauer Ballette (abgesehen vom *Divertissement*), und (3) alle sind in der einen oder anderen der unzähligen Bedeutungen des Wortes der Kategorie "populärer" Musik zuzuordnen. *Le Bœuf sur le Toit* und das *Divertissement* sind zweifellos "leichte" Musik. *Les Biches* ist ein Grenzfall und *La Création du Monde* ist eine hochpersönliche und wunderbare Interpretation oder Nachschaffung einer musikalischen Popularkultur (= "Volks"-Kultur), und zwar einer der am stärksten verbreiteten aller Zeiten, nämlich des Jazz. In Frankreich gab es — zumindest bis zum Zweiten Weltkrieg — keine Unterscheidung zwischen "ernster" Musik und "Unterhaltungsmusik", wie sie Deutschland und England plagte. Und wo hat die Tradition der französischen Unterhaltungsmusik, zu der so viele Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts Beiträge leisteten, ihren Ursprung? In den komischen Ballettopern Lullys. Das Ballett entwickelte sich Anfang des 18. Jahrhunderts in Frankreich, und fand in seiner "klassischen" Form seinen Höhepunkt gegen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts in Rußland. Vor allem Diaghilew und sein glorreiches Russisches Ballett waren für das enorme Prestige verantwortlich, daß das Ballett als Kunstform in den Jahren kurz vor und nach dem Ersten Weltkrieg genoß — besonders in Frankreich, wo die Kompagnie den stärksten Eindruck gemacht hatte.

Diaghilew war es, der *Les Biches* in Auftrag gab, und seine Truppe gab im Januar 1924 die Weltpremiere. Poulenc war damals erst 24, und dies war sein erstes größeres Orchesterwerk: Diaghilew hatte einen sicheren Instinkt für heranwachsende Talente in allen Bereichen, und er verrechnete sich nur selten. Er hatte außerdem die Idee, Poulenc mit Marie Laurencin in Verbindung zu bringen, die das Bühnenbild und die Kostüme entwarf. *Les Biches* hat keine bestimmte Handlung: sein Thema sind die *Fêtes Galantes* — jedoch nicht die des 18. sondern des 20. Jahrhunderts. Watteau hatte eine halbmythische, traumhafte und eskapistische Welt geschaffen, die jahrhundertlang ihre Bewunderer verfolgte und begeisterte: Märchenwälder sind die Kulisse für ein scheinbar unendliches Fest der Jugend, Schönheit und Galanterie. Es gibt einen Anklang von eleganter Sittenlosigkeit und zurückhaltender Sinnlichkeit, aber die meisten der Charaktere Watteaus — die er oft aus den Masken der *Commedia dell'Arte* bezieht — spazieren, flirten, spielen Gitarre und scheinen sich der "realen" Welt gänzlich unbewußt. So ist es auch in Poulencs Ballett und seiner Musik. Im Grunde hat sich nichts geändert, abgesehen davon, daß wir uns jetzt im 20. statt im 18. Jahrhundert befinden. Die Szene ist ein großer weißer Salon mit nur einem Möbelstück: einem riesigen blauen Sofa. Es ist ein warmer Sommernachmittag, und eine kleine Gruppe gutaussehender junger Männer genießt die Gesellschaft einer größeren Gruppe gleichfalls gutaussehender junger Frauen (die *Biches* oder Hirschkühe). Die Musik, die ihr Spiel untermalt, ist zweideutig und

steckt so voller Anspielungen wie dieses Spiel selbst. Strawinskys *Pulcinella* (das wirklich in der Welt der *Commedia dell'Arte* angesiedelt ist) zeigte Poulenc, daß es möglich war, die Vergangenheit im Gewand der Gegenwart neu zu beleben und aktivieren. In *Les Biches* treibt Poulenc — dessen musikalische Persönlichkeit trotz aller Popularität tatsächlich recht komplex und widersprüchlich war — jedoch einen Schritt weiter: er schafft das 18. Jahrhundert nach, aber nicht *direkt* aus dem Blickwinkel des 20. Jahrhunderts, sondern über den Umweg des 19. Jahrhunderts. Das Resultat ist daher ein Werk von einer seltsam dreidimensionalen Qualität. Nichts steht zwischen Strawinsky und seinen Quellen für *Pulcinella* oder Milhaud und seinen Quellen für die herrliche *Suite provençale*. Aber in *Les Biches* drängen sich viele Komponisten aus dem 19. Jahrhundert ins Bild (einschließlich Tschaikowskys, der in seinen Ballettmusiken fast gleichermaßen französisch wie russisch ist), die Poulenc liebte, und die für ihn fast wie enge Freunde waren: und wie freut sich Poulenc, sie zu sehen, wie reich und üppig ist die Gastfreundlichkeit, die er ihnen in prunkvollem Orchestergewande bietet!

Was jedoch wirklich schwer zu erklären ist, ist die Tatsache, daß Poulenc trotz der vielen verschiedenfarbigen Gewänder, die er anlegt, trotz all seines offeneren und weitreichenden Eklektizismus, nahezu immer sofort als Poulenc zu erkennen ist. Die Musik von Jacques Ibert besitzt ein weniger prägnantes Profil und einen spröderen Charakter als die von Poulenc oder Milhaud, aber das *Divertissement* von 1930 — wohl mit Leichtigkeit sein bestbekanntes Werk — ist eine Tour de force gewitzten, treffenden Pasticcios und brillanter Orchestration (Ibert verwendet ein kleines Kammerensemble, dem er Klänge wie von einem großen Symphonieorchester entlockt). Es wurde ursprünglich 1929 als Bühnenmusik für die klassische Labiche-Posse *Ein italienischer Strohhut* geschrieben, die das Chaos beschreibt, das der besagte Hut in einer Hochzeitsgesellschaft stiftet.

Das "prägnante Profil" von Darius Milhaud ist jedoch unverkennbar. Bereits auf der ersten Seite von *Le Bœuf sur le Toit* spielen die Streicher in C-Dur, die Flöte stimmt dagegen lustig Es-Dur an, dem die Klarinette in Fis-Dur antwortet — das kann niemand anderes als Milhaud sein! Dieses Werk entstand in einer besonders bedeutsamen Periode seines Lebens.

1917 besuchte Milhaud zum ersten Mal Südamerika. Seine Beschreibung von Rio de Janeiro in seiner bezaubernden Autobiographie *Notes sans Musique* (Noten ohne Musik) ist nahezu so würzig und voller Atmosphäre wie die Musik, die er später unter ihrem Zauber komponierte — wie etwa die *Saudades do Brasil*, das Ballett *L'Homme et son désir* und *Le Bœuf sur le Toit*. In einem späteren Kapitel der Memoiren berichtet er, wie er bei der Rückkehr nach Paris dergestalt von Erinnerungen an Brasilien verfolgt wurde, daß "ich einige populäre Weisen, Tangos, Maxixen, Samba und sogar einen portugiesischen Fado zusammenstellte und arrangierte und mit einem rondoartigen Thema,

das jeweils zwischen zwei Tänzen eingeschoben wird, miteinander verknüpfte. Diese Phantasie nannte ich nach einem populären brasilianischen Lied *Le Bœuf sur le Toit*. Ich dachte mir, daß der Titel der Musik sie zu einer geeigneten Begleitmusik für einen Charlie-Chaplin-Film machen würde". Dann nahm Jean Cocteau die Sache in die Hand und erstellte ein Szenario für eine Pantomime, das der Musik angepaßt werden konnte. Er stellte sich eine Szene in einer amerikanischen Bar während der Prohibition vor. Die verschiedenen Charaktere sind typisch: ein Boxer, ein Negerzwerge, eine Dame von Welt, eine rothaarige Frau in Männerkleidern, ein Buchmacher, ein Gentleman im Abendanzug. Der Barkellner bietet allen Cocktails an. Nach einigen Episoden und verschiedenen Tänzen tritt ein Polizist ein, woraufhin sich die Szene sofort in eine Milchbar verwandelt. Die Kunden spielen eine ländliche Szene und tanzen eine Pastorale, während sie ihre Milch trinken. Der Barkellner schaltet einen großen Fächer ein, der dem Polizisten den Kopf abschlägt. Die rothaarige Frau tanzt mit dem Kopf des Polizisten, bis sie ihn endlich, wie in der Abbildung der Salome in der Kathedrale von Rouen, aufrecht in ihrer Hand hält. Nach und nach verschwinden die Kunden und der Barkellner präsentiert dem wiederbelebten Polizisten eine enorme Rechnung.

1920 wurde das Ballett im Londoner Coliseum aufgeführt, das heute die English National Opera beherbergt, damals aber ein Varietétheater war. Auf dieser Londonreise hörte Milhaud zum ersten Mal Jazz: Billy Arnolds Jazz Orchestra aus New York, das im Hammersmith Palais de Danse spielte. Der subtile Gebrauch von Klangfarben faszinierte ihn: der emanzipierte Einsatz von Trompeten und Klarinetten, Glissandi der Posaunen, der neuartige, narkotisierende Klang des Saxophons, das Schlagzeug mit seinen komplexen Rhythmen. Zwei Jahre später besuchte er Harlem, wo er zum ersten Mal den wesentlich emotionsgeladeneren New Orleans Jazz zu Ohren bekam. "Die Musik, die ich hörte, war ganz anders als alles, was ich je gehört hatte, und war eine Offenbarung für mich... Eine Negerin, deren rauhe Stimme aus der Tiefe vergangener Jahrhunderte heraufzudringen schien, sang... authentische Musik, deren Wurzeln in den schwärzesten Winkeln der Negersee lagen, zweifellos die Spuren Afrikas. Dies machte einen solch überwältigenden Eindruck auf mich, daß ich mich nicht losreißen konnte... und von da an besuchte ich auch andere Negertheater und Tanzsalons. In einigen Shows wurden die Sänger von Flöte, Klarinette, zwei Trompeten, Posaune, einem komplizierten Schlagzeugarrangement, das von einem Mann bedient wurde, Klavier und Streichquartett begleitet..." Als Milhaud nach Frankreich zurückkehrte, war er entschlossen, den Jazz in einem Kammermusikwerk zu verwenden, und eine Gelegenheit sollte sich bald präsentieren. Was paßte besser als Blaise Cendrars Idee für ein neues Ballett, das auf afrikanischer Folklore basierte und die Erschaffung der Welt zum Thema hatte? Fernand Léger war der Bühnenbildner, und er griff auf die primitive schwarze Kunst

zurück, auf Tierkostüme, wie afrikanische Tänzer sie während ihrer religiösen Riten tragen, auf Bilder afrikanischer Gottheiten, die Macht und Finsternis repräsentieren; und Milhaud griff auf primitive schwarze Musik zurück: das Jazzorchester, das er in Harlem gehört hatte. Dem fügte er Oboe, Fagott und Horn hinzu, ersetzte die Bratsche durch Altsaxophon, womöglich, um die Stimme der schwarzen Sängerin, die "aus der Tiefe vergangener Jahrhunderte" erklang, besser nachzuahmen. Außerdem blickte er — wie so viele Komponisten, nicht nur wenn Bewegungen wie der Neoklassizismus im Schwange sind — auf Bach zurück: die allererste Introduction und der erste Satz von *La Création du Monde* sind ein Bach'sches Präludium und Fuge à la Jazz. Erstaunlicherweise verschmolzen diese verschiedenartigen Elemente in ein perfekt proportioniertes und perfekt integriertes Kunstwerk. Ich möchte nur ein Beispiel für Milhauds Geschick geben: der zweite Satz beginnt mit einer Erinnerung an das Präludium, verbindet es aber jetzt mit dem Fugenthema, das dann zu dem herrlichen Oboenthema erblüht, das in diesem Werk einen besonderen Ohrschmaus bietet.

Die Premiere des Balletts *La Création du Monde* am 25. Oktober 1923 in einer Produktion der Ballets Suédois am Théâtre des Champs-Élysées in Paris war ein unmittelbarer Erfolg, und die Partitur wird seit langem als eines der besten Werke Milhauds, womöglich gar sein Meisterwerk, anerkannt. Mit Sicherheit war dies der erste seriöse Versuch, Jazz und Nicht-Jazz zu verschmelzen, und es ist einer der wenigen, die überdauerten.

© 1992 Christopher Palmer
Übersetzung: Renate Maria Wendel

Les œuvres de cet enregistrement ont trois points en commun: (1) l'origine: française, (2) la catégorie: musique de scène, plus précisément musique de ballet — à l'exception de *Divertissement*, et (3) la qualité "populaire", dans l'un ou l'autre des nombreux sens que l'on attribue à ce mot. *Le Bœuf sur le Toit* et *Divertissement* sont certainement des musiques légères, *Les Biches*, aussi, à la limite, mais *La Création du Monde* est l'interprétation, ou la reconstitution personnelle, et très belle, d'une culture musicale populaire (celle du peuple) — une culture qui se répandit irrésistiblement à partir de la seconde décennie du 20^{ème} siècle: le jazz. En France, du moins jusqu'à la seconde guerre mondiale, il n'existait pas, ou guère, de distinction entre le "léger" et le "sérieux", alors que la différenciation accablait l'Allemagne et l'Angleterre. Et d'où vient la tradition du divertissement musical à laquelle tant de compositeurs des 19^{ème} et 20^{ème} siècles ont apporté leur contribution pour le plus grand plaisir des mélomanes? Eh bien, des opéras comiques-ballets de Lully. Le ballet se répandit en France au début du 18^{ème} siècle; il atteignit son zénith en Russie vers la fin du 19^{ème} et le début du 20^{ème} siècle, sous sa forme classique. C'est avant tout à Diaghilev, à sa compagnie, à ses splendides ballets russes que le ballet artistique doit l'immense prestige qui l'auréola pendant les années qui précédèrent et suivirent la première guerre mondiale; et c'est en France que la compagnie Diaghilev créa une impression plus vive et plus durable que partout ailleurs.

Diaghilev passa la commande du ballet *Les Biches*, et sa compagnie en donna la première mondiale à Monte-Carlo au mois de janvier 1924. Poulenc n'avait alors que 24 ans, c'était là sa première œuvre orchestrale d'importance. Diaghilev avait un don extraordinaire pour dénicher de jeunes talents, quelque soit leur domaine artistique, et rarement il se trompa. Il eut de plus l'excellente idée de faire travailler ensemble Poulenc et la femme-peintre Marie Laurencin, qui dessina les décors et les costumes. *Les Biches* est un ballet sans intrigue particulière; il a pour sujet des *fêtes galantes*, non pas du 18^{ème}, mais du 20^{ème} siècle. Watteau avait créé un monde à demi mythologique, onirique, un monde d'évasion, qui hante et ravit toujours ses admirateurs depuis près de trois siècles. Dans un décor sylvestre, féérique, il faisait se dérouler un éternel festival de jeunesse, de beauté et de galanterie. De ses tableaux se dégage une atmosphère de libertinage gracieux, de sensualité, restreinte; mais, pour la plupart, ses personnages — souvent inspirés des masques de la *Commedia dell'Arte* — se promènent, flirtent, jouent de la guitare, totalement oublieux du monde "réel". Il en va de même dans le ballet de Poulenc; pour l'essentiel, rien n'a changé, sauf que nous ne sommes plus au 18^{ème} siècle, mais au 20^{ème}. Aussi la scène se passe-t-elle dans un salon, avec pour tout meuble un divan bleu immense. C'est l'après-midi, il fait chaud; un petit groupe de beaux jeunes gens se distrait en compagnie d'un groupe plus nombreux de tout aussi belles jeunes femmes (les "biches"). La musique sur laquelle ils poursuivent

leur distraction est tout aussi ambiguë et allusive que la nature même de leur distraction. Le ballet *Pulcinella*, de Stravinski (directement issu du monde de la *Commedia dell'Arte*) avait montré à Poulenc comment "ré-activer", "ré-animer" le passé sous les dehors du présent. Dans *Les Biches*, Poulenc, dont la personnalité musicale — bien qu'extrêmement populaire — était en réalité fort complexe et équivoque, pousse le procédé une étape plus loin: il re-crée le 18ème siècle, non en termes directement imputables à son temps, mais en passant par ceux du 19ème siècle. Le résultat a donc une qualité tri-dimensionnelle fort curieuse. Stravinski ne fait rien intervenir entre lui-même et les origines de *Pulcinella*, pas plus que Milhaud dans sa merveilleuse *Suite provençale*. Mais dans *Les Biches* une pléiade de compositeurs du 19ème siècle, très aimés du public (y compris Tchaïkovski, presque aussi français que russe dans sa musique de ballet), viennent, comme de vieux amis, rendre visite à Poulenc qui, ravi de les voir, leur offre, par son splendide habillage orchestral, une hospitalité cordiale et somptueuse.

Il est pratiquement impossible d'expliquer comment il se fait que Poulenc, malgré toutes les couleurs des manteaux dont il se pare, malgré tout l'éclectisme qu'il étale ouvertement, reste Poulenc, toujours, indubitablement Poulenc! La musique de Jacques Ibert est d'une nature plus fragile et moins marquante que celle de Poulenc ou de Milhaud. Mais le *Divertissement* de 1930 — son œuvre la mieux connue sans doute — est un tour de force: un pastiche tranchant et spirituel à l'orchestration brillante (Ibert a écrit sa partition pour un petit ensemble de chambre, mais il la fait jouer à la façon d'un grand orchestre symphonique). L'ouvrage, composé en 1929, est une musique de scène pour la farce classique de Labiche: *Un chapeau de paille d'Italie*, dans laquelle le dit chapeau, un jour de noce, est la cause d'une cascade d'incidents désastreux et hilarants.

On ne peut certes pas faire d'erreur quant à la "nature marquante" de la musique de Darius Milhaud. Lorsque (dès la première page du *Bœuf sur le Toit*) on entend les cordes jouer en ut majeur, les flûtes dans le ton plus élevé de mi bémol majeur, suivies des clarinettes en fa dièse majeur — cela ne peut être que du Milhaud!

Milhaud écrit cette œuvre à une époque importante de sa vie. En 1917 il était parti faire son premier périple d'Amérique du Sud. Dans *Notes sans musique* — une charmante auto-biographie — il donne une description de Rio-de-Janeiro presque aussi aromatique et aérienne que la musique qu'il composa sous le charme de cette ville: les *Saudades do Brasil*, le ballet *L'Homme et son désir* et *Le Bœuf sur le Toit*. Dans un autre chapitre, il nous dit, comment à son retour à Paris: "Toujours hanté par les souvenirs du Brésil, je m'amusai à réunir des airs populaires, des tangos, des maxixes, des sambas et même un fado portugais et à les transcrire avec un thème revenant entre chaque air comme un

rondo. Je donnai à cette fantasia le titre de *Bœuf sur le Toit*, qui était celui d'une rengaine brésilienne. Je pensai qu'étant donné son caractère, ma musique pourrait illustrer un film de Charlot". Alors Jean Cocteau entra dans la danse et produisit un scénario de ballet-pantomime qui pouvait s'adapter sur la musique. "Il imagina une scène dans un bar en Amérique pendant la prohibition. Des personnages très typiques y évoluent: un Boxeur, un Nain nègre, une Femme élégante, une Femme rousse habillée à la garçonne, un Bookmaker, un Monsieur en habit. Le Barman, à la tête d'Antinoüs [jeune grec d'une grande beauté, esclave puis favori de l'empereur Hadrien] offre des cocktails à tout le monde. Après quelques incidents et diverses danses, arrive un Policier. Le bar se transforme aussitôt en laiterie. Les consommateurs jouent une scène bucolique et une pastorale en buvant du lait. Le Barman actionne le grand ventilateur qui décapite le Policeman. La femme rousse fait une danse, avec la tête du Policeman, qu'elle termine sur les mains comme la "Salomé" de la cathédrale de Rouen. Les personnages quittent peu à peu le bar. Le Barman présente une immense facture au Policeman ressuscité".

En 1920 le ballet fut monté au Colisée (un music-hall londonien, à présent l'English National Opera). Milhaud se rendit à Londres pour l'occasion. Et là, il entendit du jazz pour la première fois: le Billy Arnold's Jazz Orchestra de New York, qui jouait au Palais de la Danse d'Hammersmith (quartier à l'ouest de la capitale). Le compositeur fut ébloui par l'usage des timbres, la façon émancipée de traiter la trompette et la clarinette, les *glissandi* du trombone, la sonorité stupéfiante, nouvelle pour lui, du saxophone, les rythmes complexes des tambours. Deux ans plus tard il se rendait à Harlem et faisait connaissance du jazz de la Nouvelle Orléans, plus chargé émotionnellement que celui qu'il avait entendu auparavant. "La musique que j'y entendis, absolument différente de celle que je connaissais, fut une véritable révélation pour moi. ... Une Noire dont la voix granuleuse semblait sortir du fond des âges chantait devant chaque table. ... Cette musique authentique prenait sa racine dans les éléments les plus obscurs de l'âme noire, les vestiges africains, sans doute. Je ne pouvais plus m'en détacher tant elle me bouleversait. Dès lors je fréquentai d'autres théâtres noirs et d'autres dancings: dans certains spectacles, les chanteurs étaient accompagnés d'une flûte, d'une clarinette, de deux trompettes, d'un trombone, d'une batterie complexe groupée pour un instrumentiste, d'un piano et d'un quintette à cordes. ...". Milhaud rentra en France bien décidé à utiliser le jazz dans une œuvre de musique de chambre. Or, l'occasion se présenta sans tarder. Et quelle occasion! Quoi de mieux, en effet, qu'un ballet basé sur le folklore africain de la création du Monde — une idée de Blaise Cendrars? Fernand Léger, chargé de dessiner les décors et les costumes, se tourna vers l'Art nègre primitif; il s'inspira des costumes que les danseurs africains revêtent pour les cérémonies rituelles et qui représentent des animaux, et se servit d'images de déités africaines symbolisant la

puissance et les ténèbres. Milhaud se tourna vers la musique primitive noire, c'est-à-dire l'orchestre de jazz qu'il avait entendu à Harlem. Il y ajouta un hautbois, un basson et un cor et remplaça l'alto par un saxophone alto — probablement pour mieux imiter la voix de cette chanteuse noire "qui sortait du fond des âges..." Il se tourna également vers Bach — comme les compositeurs le font souvent, et pas seulement lorsqu'un mouvement comme le néo-classicisme revient en vogue. La première introduction et le premier mouvement de *La Création du Monde* sont un "prélude et fugue" de Bach en jazz, admirablement réussis, aussi surprenant que cela puisse paraître. Car les éléments disparates se fondent entre eux pour former une œuvre d'art parfaitement harmonieuse, parfaitement intégrée. Juste un exemple de l'ingéniosité de Milhaud: le second mouvement commence par reprendre le prélude; il le combine au sujet-fugue; le sujet-fugue bourgeoise et se change en un très joli solo de hautbois... pour procurer à l'auditeur un moment de joie ineffable.

La Création du Monde, montée pour la première fois par les Ballets suédois, à Paris, au théâtre des Champs-Élysées le 25 octobre 1923, remporta, sous la forme de ballet, un immense succès. La partition est depuis longtemps reconnue comme l'une des plus belles œuvres de Milhaud, peut-être même son chef d'œuvre. Ce fut certainement la première tentative sérieuse d'incorporation du jazz au non-jazz, et l'une de celles — fort rares — qui existent toujours.

© 1992 Christopher Palmer

Traduction: Paulette Hutchinson

GALLAHER

Arts

FRENCH CLASSICS

Gallaher has been a major funding body of the Ulster Orchestra since 1981 — which represents one of the longest running commercial sponsorships of an orchestra in the United Kingdom.

The company has sponsored over 100 concerts in Northern Ireland as well as a major tour of England and Wales in 1983.

This is the fifth recording in a series of French Classics, sponsored by Gallaher and conducted by Yan Pascal Tortelier, Principal Conductor and Artistic Director of the Ulster Orchestra. There has also been a series of recordings of British music.

Gallaher is one of the largest private sector employers in Northern Ireland and support of the Ulster Orchestra demonstrates its commitment to the cultural life of the Province.

Gallaher French Classics (already released):

BIZET: Suites from Carmen & L'Arlésienne

Ulster Orchestra, Yan Pascal Tortelier

CHAN 8816 CD; ABTD 1441 Cassette

SAINT-SAËNS: Symphony No. 2/Symphony No. 3 "Organ"

Gillian Weir, Ulster Orchestra, Yan Pascal Tortelier

CHAN 8822 CD; ABTD 1447 Cassette

CHABRIER: España/Suite pastorale • DUKAS: L'Apprenti sorcier/La Péri

Ulster Orchestra, Yan Pascal Tortelier

CHAN 8852 CD; ABTD 1469 Cassette

CHAUSSON: Poème de l'amour et de la mer/Poème

FAURE: Pelléas et Mélisande/Pavane

Linda Finnie, Ulster Orchestra, Yan Pascal Tortelier

CHAN 8952 CD; ABTD 1546 Cassette

Also available:

DEBUSSY: La Boîte à Joujoux • RAVEL: Ma Mère l'Oye

Ulster Orchestra, Yán Pascal Tortelier

CHAN 8711 CD, ABRD/ABTD 1359 LP & Cassette

DEBUSSY: Petite Suite / Children's Corner

RAVEL: Le Tombeau de Couperin / Valses nobles et sentimentales

Ulster Orchestra, Yán Pascal Tortelier

CHAN 8756 CD, ABRD/ABTD 1395 LP & Cassette

DEBUSSY: Images • RAVEL Rapsodie espagnole / Alborada del gracioso

Ulster Orchestra, Yán Pascal Tortelier

CHAN 8850 CD; ABTD 1467 Cassette

DEBUSSY: Nocturnes • RAVEL: Shéhérazade: Overture & Trois Poèmes

Linda Finnie, Ulster Orchestra, Yán Pascal Tortelier

CHAN 8914 CD; ABTD 1518 Cassette

DEBUSSY: Prélude à l'après-midi d'un faune • RAVEL: Daphnis et Chloé

Ulster Orchestra, Yán Pascal Tortelier

CHAN 8893 CD; ABTD 1504 Cassette

DEBUSSY: Khamma / Jeux • RAVEL: La Valse / Bolero

Ulster Orchestra, Yán Pascal Tortelier

CHAN 8903 CD; ABTD 1512 Cassette

DEBUSSY: Fantaisie • Danse sacrée et danse profane • Première Rapsodie

RAVEL: Introduction et Allegro • Don Quichotte à Dulcinée • Tzigane

Anne Queffélec, Rachel Masters, Christopher King, Stephen Roberts, Ulster Orchestra, Yán Pascal Tortelier

CHAN 8972 CD

BERLIOZ: Les Nuits d'été • DUPARC: Mélodies

Bernadette Greevy, Ulster Orchestra, Yán Pascal Tortelier

CHAN 8735 CD, ABRD/ABTD 1375 LP & Cassette

FALLA: The Three-Cornered Hat • ALBENIZ: Iberia Suite

Jill Gomez, The Philharmonia, Yán Pascal Tortelier

CHAN 8904 CD; ABTD 1513 Cassette

RESPIGHI: Fountains of Rome / Pines of Rome / Roman Festivals

The Philharmonia, Yán Pascal Tortelier

CHAN 8989 CD; ABTD 1571 Cassette

• **A Chandos Digital Recording**

• Recording Producer: Tim Oldham

• Sound Engineer: Richard Lee • Assistant Engineer: Richard Smoker

• Recorded in the Ulster Hall, Belfast on 28-30 May 1991

• Front Cover Painting: *La Place Ravignon* by Juan Gris, reproduced by courtesy of the Philadelphia Museum of Art; Louise and Walter Arensberg Collection

• Sleeve Design: Jaquetta Sergeant • Art Direction: Vicky Langdale

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB.

Printed in Germany

CHANDOS DIGITAL

CHAN 9023



FRANCIS POULENC (1899-1963)

Les Biches 20:09

Suite d'orchestre
orchestral suite: Orchestersuite

- | | | |
|---|---------------|------|
| 1 | 1 Rondeau | 3:18 |
| 2 | 2 Adagietto | 3:53 |
| 3 | 3 Rag-Mazurka | 6:19 |
| 4 | 4 Andantino | 3:10 |
| 5 | 5 Final | 3:20 |

JACQUES IBERT (1890-1962)

Divertissement 15:26

pour orchestre de chambre
for chamber orchestra: für Kammerorchester

- | | | |
|----|----------------|------|
| 6 | 1 Introduction | 1:09 |
| 7 | 2 Cortège | 5:00 |
| 8 | 3 Nocturne | 2:35 |
| 9 | 4 Valse | 3:01 |
| 10 | 5 Parade | 1:47 |
| 11 | 6 Finale | 1:47 |

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester • Essex • England

DARIUS MILHAUD (1892-1974)

12 Le Bœuf sur le Toit, Op. 58 16:15

Ballet, scénario de Jean Cocteau

La Création du Monde, Op. 81 15:53

Ballet, scénario de Blaise Cendrars

- | | | |
|----|-----------------|------|
| 13 | Modéré (♩ = 54) | 3:52 |
| 14 | 1 ♩ = 62 | 1:33 |
| 15 | 2 ♩ = 54 | 2:57 |
| 16 | 3 Vif (♩ = 104) | 1:58 |
| 17 | 4 Mouvt ♩ = 108 | 4:03 |
| 18 | 5 Mouvt ♩ = 62 | 1:30 |

DDD TT = 68:09

ULSTER ORCHESTRA

Leader Paul Willey

Soloists (*La Création du Monde*):

Tim Holmes alto saxophone

Paul Schumann clarinet

YAN PASCAL TORTELIER

Conductor

© 1992 Chandos Records Ltd. © 1992 Chandos Records Ltd.
Printed in Germany